

Théâtre de 4'SOUS



CAHIER
D'ACCOMPAGNEMENT



AH, TA YEULE
L'OBSCURITÉ!

24 fév. au
14 mars 2026

PRÉSENTATION

Après la découverte du texte islandais *Helgi*, notre compagnie en résidence le Théâtre à l'eau froide revient avec un tout nouveau texte coup de poing du dramaturge britannique Sam Steiner. Alors que le monde s'effondre autour d'elles et qu'ils et elles font face à leurs propres peurs, quatre bénévoles passent chaque semaine, quelques heures au téléphone avec des inconnu·es dans une tentative désespérée de se connecter les un·es aux autres et de tisser des liens. Au milieu de ce chaos ambiant, *Ah, ta yeule l'obscurité!* devient alors une quête d'espoir et d'optimisme; un phare dans une mer d'incertitudes.

ÉQUIPE

TEXTE

Sam Steiner

TRADUCTION

Maxime Allen

MISE EN SCÈNE

Daniel D'Amours

INTERPRÉTATION

Zakary Auclair
Romy Bouchard
Jon Lachlan Stewart
Rosalie Leblanc

ASSISTANCE À LA MISE

EN SCÈNE ET RÉGIE

Marilou Huberdeau

RÉGIE (EN ALTERNANCE)

Marie-Frédérique Gravel

CONCEPTION DE DÉCOR

Carol-Anne Bourgon Sicard

CONCEPTION SONORE

Benjamin Prescott La Rue

CONCEPTION DES COSTUMES

Didier Sénéchal

CONCEPTION DES ÉCLAIRAGES

Robin Kittel-Ouimet

CONCEPTION DES ACCESSOIRES

Mayumi Ide-Bergeron

PEINTURE SCÉNIQUE

Camille Picher

DIRECTION PRODUCTION

Suzie Bilodeau

STAGIAIRE

Nori Vaillancourt

DIRECTION TECHNIQUE

Étienne Marquis

**«AU BOUT DU
FIL DE L'ESPOIR,
BONJOUR. VOUS
AVEZ REJOINT
QUELQU'UN À
QUI PARLER.»**

– Extrait de *Ah, ta yeule l'obscurité!*



LE TRAVAIL DE SAM STEINER

DYSTOPIE ET HOPEPUNK

par Nori Vaillancourt

Sam Steiner © Peter Searle

Sam Steiner est dramaturge et scénariste originaire de Manchester, en Angleterre. Il est l'auteur de plusieurs pièces jouées au Royaume-Uni et à l'international, dont *Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons* (créée en 2015, puis reprise en 2023), *Kanye the First* (2017), *A Table Tennis Play* (2019) et *You Stupid Darkness!* (2019).

Il est cofondateur de Walrus Theatre, une compagnie consacrée à la création et à la diffusion de nouvelles écritures dramatiques. Sam Steiner a été dramaturge associé chez Paines Plough et détient une maîtrise en scénarisation de la National Film and Television School. Il développe également des projets pour le cinéma avec différentes maisons de production, dont *Sunny March*, *Wychwood* et *Dirty Films*. Il est actuellement en résidence d'écriture à l'Almeida Theatre.

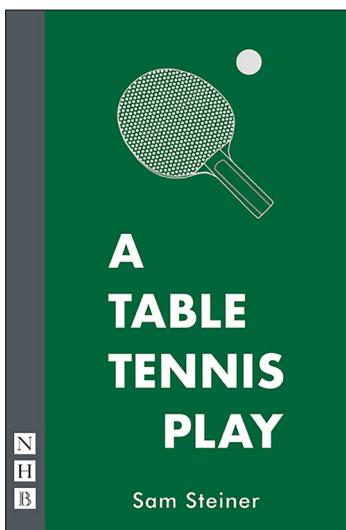
Son travail se caractérise par une attention soutenue portée au langage, à ses usages et à ses limites, ainsi qu'aux relations humaines dans des contextes sociaux ou politiques contraignants.



Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons

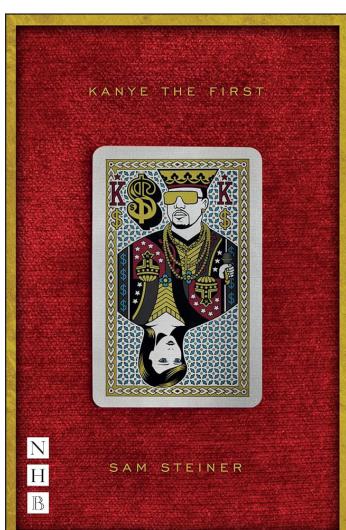
Créée en 2015, la pièce est une comédie romantique située dans un futur proche. Une loi y limite le nombre de mots qu'une personne peut prononcer chaque jour. L'histoire suit Hannah et Oliver, un couple qui tente de maintenir leur relation alors que la parole devient une ressource mesurée et comptabilisée.

La pièce est d'abord créée au Warwick Arts Centre. Elle remporte ensuite trois *Judges' Awards* au *National Student Drama Festival*. Elle est présentée au *Latitude Festival* puis au *Camden People's Theatre* à Londres. Plusieurs reprises suivent au *Edinburgh Festival Fringe*, où elle connaît un succès tant chez le public que du côté de la critique. Depuis, elle est jouée dans de nombreux pays, traduite en plusieurs langues et intégrée à des programmes d'études théâtrales.



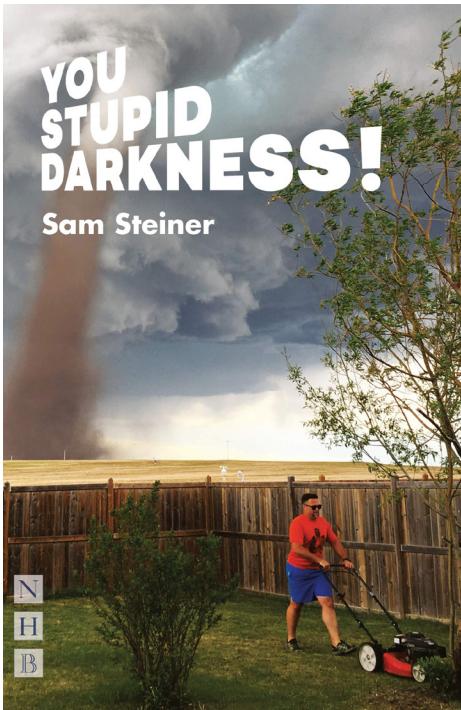
A Table Tennis Play

Présentée au *Edinburgh Fringe Festival* en 2019, la pièce met en scène Cath et Callum, un couple occupé à trier les effets laissés par la grand-mère décédée de Cath dans un bunker de son ancienne maison familiale. Leur relation, fragile, se retrouve bouleversée par Mia, une jeune joueuse de tennis qui est la nouvelle occupante de la maison. À travers cette rencontre improbable, Sam Steiner poursuit sa réflexion sur le langage et le rapport de force qu'il induit: que cherchons-nous réellement lorsque nous parlons? Et que font nos mots pour nous rapprocher, ou nous éloigner, de ce que nous désirons? La pièce explore la dynamique de victoire et de défaite à travers les dialogues, où chaque échange peut modifier les rapports de force. Le bunker, lieu clos et ambigu, concentre les tensions et crée un cadre propice à l'intensité dramatique.



Kanye the First

Produite par la compagnie HighTide en 2017, *Kanye the First* imagine la réincarnation de Kanye West dans le corps d'Annie, une femme britannique de 27 ans issue de la classe moyenne. La pièce explore les effets de cette transformation sur Annie, sa famille et son entourage, ainsi que sur la perception publique de cette nouvelle incarnation. Elle ne se présente pas comme un portrait de la star, mais comme une réflexion sur la manière dont la société façonne, consomme et détruit ses figures publiques, abordant des questions d'identité, de célébrité et d'empathie. Le texte intègre des extraits de chansons et des propos issus d'entrevues publiques de Kanye West, tout en restant centré sur l'expérience intime d'Annie.



YOU STUPID DARKNESS!

UNE DYSTOPIE?

par Nori Vaillancourt

Sam Steiner situe *You Stupid Darkness!* dans ce qu'il décrit comme un monde «mid-apocalyptique». Le récit évoque un monde extérieur en train de se désagréger, marqué par des catastrophes naturelles et le chaos. Ces événements restent toutefois périphériques à l'action, et l'apocalypse n'est jamais expliquée.

Peut-on alors parler de dystopie? En littérature, le genre s'impose au 20^e siècle avec des œuvres comme *1984* de George Orwell et *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley. Les récits dystopiques décrivent des sociétés fictives en crise ou oppressives et sont souvent conçus comme des avertissements.

Au Québec, la dystopie connaît un premier âge d'or littéraire dans les années 1970, puis un regain d'intérêt depuis vingt ans. Selon Jonathan Reynolds, coéditeur chez Les Six Brumes, ce retour s'explique en partie par des succès internationaux comme *The Hunger Games* ou *Divergente*, mais aussi par un contexte social marqué par les inquiétudes climatiques et politiques. Beaucoup d'œuvres récentes relèvent de l'anticipation, de la dystopie ou de l'uchronie.

Geneviève Blouin, codirectrice aux Éditions VLB, précise que la dystopie québécoise se distingue par ses préoccupations locales et linguistiques, et par une moindre présence de la violence par les armes: «[La] course pour se procurer des armes [n'est] pas nécessairement la solution

adoptée dans les dystopies québécoises alors que, dans les dystopies américaines, c'est presque un passage obligé. De ce côté-là, notre imaginaire est plus proche de celui des Européens.»¹

Sur la scène théâtrale québécoise, plusieurs créations récentes explorent des futurs incertains ou des réalités alternatives, comme *Plastique* de Félix Emmanuel et Zoé Girard (M.e.s. Félix Emmanuel, Théâtre Denise-Pelletier, 2022), *Le futur* de Martin Bellemare (M.e.s. Geneviève L. Blais, Usine C, 2023), *Wollstonecraft* de Sarah Berthiaume (M.e.s. Édith Patenaude, Théâtre de 4'SOUS, 2023), ou *Une fin* de Sébastien David (M.e.s. Laurence Dauphinais et Patrice Dubois, Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, 2025).

Si la dystopie traditionnelle peut sembler saturée, de nouvelles tendances renouvellent le genre. La **cli-fi** examine les enjeux climatiques à travers la science-fiction, tandis que la **collapsologie** explore les formes possibles de l'effondrement des civilisations. Selon Luca Palladino, fondateur des Éditions Kata, ces courants traduisent à la fois la prise de conscience des conséquences irréversibles du changement climatique et la capacité humaine à continuer malgré le danger². Ils permettent aussi d'aborder la dystopie avec humour et de rendre ses thèmes plus tangibles.

Le **hopepunk** propose une alternative optimiste. Il imagine des mondes où bonté, espoir et douceur deviennent des actes de contestation. Ces récits présentent des personnages qui cherchent à changer le monde à partir d'eux-mêmes, un petit geste à la fois, en sortant des cadres et en pensant autrement.

C'est dans ce contexte que s'inscrit *You Stupid Darkness!*, tout en s'en distinguant. La pièce ne montre ni société futuriste structurée ni régime oppressif. L'effondrement est déjà en cours, mais reste extérieur au récit. L'attention se concentre sur les relations humaines et les tentatives de connexion dans un monde fragilisé, rapprochant l'œuvre des courants *hopepunk*.

1 — Trudel, J.-L., Lauzon-Dicső, M., Gélinas, A., Berthiaume, J.-M., Vonarburg, É. & Fournier, V. (2020). Dystopies : rêveries acides. Lettres québécoises, (179), p. 11

2 — Trudel, J.-L., Lauzon-Dicső, M., Gélinas, A., Berthiaume, J.-M., Vonarburg, É. & Fournier, V. (2020). Dystopies : rêveries acides. Lettres québécoises, (179), p. 16

«GABRIEL?
ÊTES-VOUS TOUJOURS LÀ?
POUR VRAIEUH, C'EST CORRECT.
OUAIS, VRAIMENT.
JE COMPRENDS TOTALEMENT
À QUEL POINT C'EST FUCKING
BIZARRE DE PARLER À UN
ÉTRANGER.
VOUS POUVEZ ME CROIRE.
JE SUIS DÉSOLÉ D'AVOIR
DIT FUCKING.
C'EST SORTI TOUT SEUL.»

– Extrait de *Ah, ta yeule l'obscurité!*



Daniel D'amours © Guillaume Boucher

ENTREVUE AVEC DANIEL D'AMOURS METTEUR EN SCÈNE

par Noémie St-Laurent
Savaria

Qu'est-ce qui t'a interpellé dans *You stupid darkness!* de Sam Steiner?

J'ai surtout été interpellé par la forme du texte! La pièce est écrite en polyphonie et pour rendre cet effet, l'auteur l'a écrit avec trois colonnes de textes... Honnêtement, la première fois que je l'ai lue, je l'ai lue avec une règle. Je lisais en descendant la règle pour essayer d'avoir les réactions en même temps de chaque personnage. Après, c'est sûr que l'humour noir, l'humour britannique, ça a une grande place dans mon cœur. Je suis souvent le clown noir avec mes ami·es. Je suis la personne qui ne va pas parler, puis à un moment donné, je vais juste lancer une petite réplique acide. Pour moi, ce texte-là, c'est ça: ce ne sont pas des blagues si frontales, mais beaucoup de petites remarques assassines qui font que ça crée un ton très drôle et un rythme très rapide. J'aime ce petit ton-là qui rappelle *The Office*. C'est un mélange dans le genre *The Office* et *Zombie land*; une ambiance post-apocalyptique accompagnée d'un humour franc. Il y a aussi un drame qui est énorme en dessous de tout ça. Il y a aussi le mystère dans la pièce qui m'a interpellé. Ce que j'aime dans un texte, c'est de ne pas avoir toutes les clés, puis d'avoir encore de l'espace pour imaginer ce qui ne nous est pas expliqué. Ce texte-là nous oblige à ça parce qu'il nous donne des indices sur ce qui se passe à l'extérieur de ce bureau-là, sans jamais nous dire ce qui se passe. Par exemple, tout le monde porte des gros masques à gaz à l'extérieur, mais on ne parle pas de ce qui se passe dans l'atmosphère. Ça fait longtemps qu'il·elles n'ont pas pris l'avion, ça fait 12 ans qu'il·elles n'avaient pas vu une femme enceinte... Il y a plusieurs indices qui nous donnent vraiment l'impression qu'on est dans une fin du monde, mais sans savoir ce qui se passe exactement. On sait et on comprend que ça ne va pas bien, mais ce n'est pas dit exactement c'est quoi. Je pense que ça, c'est quelque chose qui m'a vraiment tenu en haleine dans ma lecture. Au travers du drame de ces personnages-là, il y a un univers qui tremble autour, qu'on n'arrive pas à savoir exactement c'est quoi, mais ça nous garde attentif·ves.

On n'arrive pas à savoir c'est quoi, mais on le devine, on se l'imagine.

Et ça résonne beaucoup avec nos drames à nous. C'est ça que je trouve intéressant, c'est que ça résonne avec nos catastrophes naturelles, nos inondations, nos feux de forêt. C'est un mélange de tout ça! On s'imagine que le ciel est rouge vif à longueur de journée et que les commerces ne sont pas toujours ouverts.

On sent également que lorsqu'il-elles sortent du lieu du bénévolat, il-elles sont un peu à la course ou il-elles ne peuvent pas être dehors longtemps. On sent que c'est stressant dehors!

Oui, c'est un peu une épreuve de se rendre quelque part. D'ailleurs, on essaie de l'augmenter beaucoup dans les conceptions. Quand l'extérieur se met à envahir l'intérieur, c'est là que le rythme change: on ajoute les casques, on ajoute les protège genoux, ils ont l'équipement pour affronter la fin du monde à l'extérieur. Puis quand il-elles reviennent à l'intérieur, puis qu'il-elles sont changé·es, il-elles ont leur nouveau linge... On réussit un peu à oublier l'extérieur, mais l'extérieur presse beaucoup sur l'intérieur.

La pièce raconte l'histoire d'une équipe de bénévoles qui s'occupent d'une ligne d'écoute. Donc, plusieurs dialogues de la pièce sont au téléphone. Et on a qu'une partie de la discussion téléphonique, car les réponses des interlocuteur·rices ne sont pas écrites. Est-ce que ça a été un défi avec les interprètes de mettre en scène ce genre de dialogues troués?

Oui, ça a été un défi quand même énorme parce qu'il fallait réussir à se dire: Qu'est-ce que veut dire cet appel-là? Qu'est-ce qui se passe dans l'appel? Tout en laissant un certain flou aussi parce qu'il y a des appels qui sont comme volontairement non dirigés vers un sujet en particulier, qui sont vraiment plus généraux. Puis chaque façon de répondre au téléphone est un peu la même, car il-elles ont des phrases clés à dire. Il-elles ont des objectifs dans leur appel comme de s'assurer d'avoir vérifié que la personne allait bien, si elle était seule, etc. Il-elles ont comme une liste de choses à demander. Des fois, leur canevas est tellement similaire dans l'appel que tu as de la difficulté à savoir ce qui se passe de l'autre côté parce que c'est juste une reformulation des mêmes choses. Après ça, il y a des appels qui sont très clairs. Mais je te dirais que ce qui a été le plus dur, ce n'est pas tant de savoir ce qui se passait de l'autre côté, plutôt que d'essayer que ça se passe en même temps que les autres. Je pense que ça, c'était déjà le plus gros défi.

Parce que les appels sont en simultané!

Oui, puis des fois, il y a trois appels en même temps. Il y a des fois, volontairement, on laisse des dialogues embarquer un par-dessus l'autre. Donc, c'est vraiment un choix de spectateur·rice: il y a un chaos volontaire qui invite le·la spectateur·rice à écouter ce qu'il·elle veut. Et des fois, on imbrique les dialogues de chacun presque au mot pour que les répliques se répondent entre elles. Il y avait aussi cette magie-là dans le texte; des fois, c'est volontaire que quelqu'un au téléphone ait l'impression de répondre à quelqu'un sur un autre appel. Je dirais que ça a été le plus gros enjeu, ça et la ponctuation. Le défi des comédien·nes, c'était de suivre la ponctuation, pour ne pas dire leurs répliques en même temps. C'est une partition plus musicale qu'émotionnelle. J'ai moins besoin de me pencher sur ce que l'appel veut dire, sur ce qui se passe, sur le chemin intérieur du personnage ou de celui qui est au téléphone, plus que sur la chorégraphie des répliques. Ça a été le plus gros défi.

À travers cette part de défi que représente la forme du texte, y prends-tu également une part de liberté dans la création? Tu disais que c'était écrit en trois colonnes, est-ce que tu peux choisir ce que tu décides de mettre de l'avant?

Dans sa mise en page, Sam Steiner a fait un système de trois colonnes. La première colonne, il l'indique au début de son texte que c'est l'action prioritaire à l'histoire. Puis la deuxième colonne, c'est un peu moins prioritaire. La troisième, selon lui, c'est un peu superflu. Donc, si c'est un personnage au téléphone, normalement, son appel téléphonique est un peu moins important à la construction dramatique de l'histoire. Ceci étant dit, moi, je n'étais pas d'accord. Il y a des pépites dans ces appels-là de la troisième colonne qui servent à découvrir qui est ce personnage-là qui est souvent en troisième colonne. Il y a des répliques comme ça que j'ai voulu ramener, disons, au premier plan. Je me suis quand même permis une liberté de remanier son ordre. J'aurais pu décider de le monter tel qu'il est écrit, en acceptant plus de chaos, parce qu'il y a des répliques qui sont dites en même temps et donc que tu n'es pas certain d'entendre! J'ai plutôt fait un travail où presque tout rentre dans les respirations des autres. On entend presque tout. Des fois, évidemment, il y a des choses qui se croisent, mais j'aime mieux le jeu du ping-pong où le·la spectateur·rice essaie d'attraper des bouts de phrases, que l'idée du chaos en plein visage, qui était l'idée originale. J'ai pris cette liberté-là.

Et le personnage dont tu parlais qui était plus souvent au troisième plan et que tu as ramené à l'avant, est-ce le personnage de Camille?

Oui, exactement, c'est Camille! C'est tellement un beau personnage, mais qui est toujours au téléphone. Ce qui est beau avec le personnage de Camille, c'est que c'est un personnage qui se dévoile. C'est comme si elle avait besoin d'offrir son écoute aux autres pour sentir d'une certaine façon qu'elle est utile à sa société, pour se sentir pleine et accomplie dans sa journée. Donc, elle va toujours être la première volontaire à prendre le téléphone, à avoir une longue conversation. C'est elle qui ne va pas vouloir raccrocher non plus quand c'est le temps de faire autre chose. Donc souvent, ses appels s'éternisent. C'est pour ça que j'ai ramené un peu plus Camille en avant-plan. C'est un beau personnage!

C'est une belle liberté de mise en scène aussi!

Oui et en même temps, le texte est tellement dense que je ne pouvais pas faire des effets de mise en scène sur un texte aussi réaliste, aussi dense et aussi rythmé. Mon espace de metteur en scène et de créativité est plus dans les transitions, c'est-à-dire l'extérieur qui souffle sur l'intérieur. Là, j'ai pris beaucoup de liberté. C'est là que mon essence créative était plus mise de l'avant.

La communication est un thème qui semble intéresser Sam Steiner dans sa dramaturgie. Ici, avec *You stupid darkness!*, les personnages dialoguent surtout au téléphone. Selon toi, qu'est-ce que ça dit sur notre manière d'entrer en relation avec les autres aujourd'hui?

Je pense que ça nous dit qu'on a été habitué à être individuel si long-temps. Pour moi, cette pièce nous montre que ce n'était pas le bon chemin. C'est comme de revenir un peu au collectif, de revenir en équipe. Je pense que le symbole du téléphone est très fort pour ça, parce que c'est un symbole nostalgique de communication. Ça rappelle l'époque où on s'appelait entre ami·es pour se raconter nos journées. Il demeure que c'est un contact qui est plus franc qu'un texto. Puis, je trouve que dans un état d'urgence ou dans un état de fin du monde, on réalise que

finalement, c'est le besoin d'être ensemble qui est prédominant, le besoin de communiquer le plus possible. C'est de revenir à la chaleur de la voix. C'est aussi une manière de remettre notre empathie de l'avant de cette façon-là. Parce que ce n'est pas vrai qu'on vit autant d'empathie quand on reçoit un texto. Ça nous dit donc de revenir ensemble, de s'écouter, de recommencer à avoir de l'empathie. Je trouve que c'est souvent dans les états d'urgence que ça revient ou dans des moments où il y a quelque chose de commun qui est en péril. Ce n'est pas juste quelqu'un qui ne va pas bien, mais c'est quelque chose qui nous arrive à tou·tes. Donc là, on n'a pas le choix de se tenir. Je trouve que ça nous rappelle que ça, ça devrait être un peu l'essence de notre quotidien plutôt que juste dans des situations d'urgence. Pour moi, c'est ce qui résonne le plus. Parce qu'on sent aussi que ces personnages-là, entre eux, ils ont besoin de la présence des trois autres. On a aussi l'impression qu'il·elles sont les seul·es ami·es des trois autres, qui sont devenu·es ami·es parce qu'il·elles étaient collègues, mais que c'est aussi potentiellement les seules personnes qu'il·elles voient. Le petit rendez-vous du mardi soir au centre d'appel remplit leur batterie d'énergie sociale positive pour les sept prochains jours. On dirait qu'en le voyant de cette façon-là, on l'applique au quotidien, puis on se dit: «Ok, mais avoir ce *support system* qui est plus présent et moins virtuel, ça devrait être la base pour être capable de survivre à des événements qui sont plus tragiques dans nos vies.»

Les quatre personnages de la pièce sont quatre bénévoles, disons bien ordinaires. Qu'est-ce qu'ils représentent pour toi? Est-ce que tu dirais que ce sont des non-héros?

Ce sont absolument des non-héros. Je pense que c'est ça que j'aime le plus. J'ai fait des auditions pour tous les rôles, puis c'était important pour moi, parce que j'avais vraiment besoin de me rapprocher de l'essence du personnage via un interprète plutôt que de trouver un très bon interprète capable de tout faire. J'avais envie de trouver le personnage à l'intérieur des interprètes. C'est venu avec une grande richesse. Je me suis beaucoup questionné sur qui il·elles étaient, ces quatre bénévoles-là. Mon image pour y arriver, c'est celle-là: je me suis imaginé prendre un autobus de la STM. Moi, j'étais comme dieu au-dessus de l'autobus. (Rien de moins.) Vous me suivez? Alors, j'étais au-dessus de l'autobus à Montréal et j'ai ouvert l'autobus sur le toit, j'ai pris quatre personnes au hasard et je me suis dit: ça va être ceux-là. Je les ai lancés sur la scène. Pour moi, c'est ça: ce sont quatre personnages qui ne seraient pas amis normalement, qui ont des valeurs similaires, mais pas nécessairement le même mode de vie, pas nécessairement les mêmes études, mais qui sont ensemble là-dedans. Il·elles ont appris à devenir ami·es, puis à aimer leurs qualités et leurs défauts et maintenant il·elles avancent là-dedans ensemble. C'est ça que j'aime; ce sont des gens ordinaires qui font quelque chose qui pour eux, leur semble ordinaire, mais pour le reste des gens, c'est extraordinaire ce qu'ils font dans la situation où ils sont.

Même leur rapport à ce qu'il·elles font n'est pas le même! Il·elles ne le font pas pour la même raison!

Exact! Il y a le personnage de Camille, qui elle, le fait parce qu'elle en a besoin, ça lui permet de se valider. Le personnage de John, il cherche un positivisme là-dedans, parce que c'est un personnage qui est très

cynique. Il s'oblige à faire quelque chose de positif pour essayer tranquillement que le positivisme s'infuse en lui et ainsi lui donner une raison de peut-être être moins pessimiste, peut-être croire en quelque chose de plus. Il y a le personnage de Julien qui est amené là un peu comme un stagiaire. Il est maladroit, il ne sait pas encore comment le faire, mais il trouve une famille au travers des trois autres personnages. Puis, il y a Sophie, l'image de l'espoir. Elle veut croire qu'il y aura un changement et que ce n'est pas vrai que ce qu'on voit là, c'est la fin. Elle se dit que quelqu'un va avoir une bonne idée, que tout va s'arranger. Puis, elle est là pour essayer de, j'ai presque envie de dire, de répandre sa bonne nouvelle qu'il y aura un changement et qu'il faut y croire! Elle représente aussi la leader du groupe.

C'est votre deuxième collaboration avec Maxime Allen à la traduction au Théâtre à l'eau froide. Qu'avez-vous fait des référents anglais? Les avez-vous gardés ou avez-vous tout adapté pour que ce soit à Montréal? Pourquoi?

Oui, tout est adapté, incluant le nom des personnages. Parce que j'avais envie de sentir que j'appartiens à ce qui se passe sur scène. C'est pour ça que j'ai demandé à Maxime [Allen], en collaboration avec lui, de tout adapter la pièce pour que ce soit ici. Aussi parce que ce qui se passe dans l'histoire n'est pas propre à l'Angleterre!

Comme c'est une dystopie, les enjeux de l'histoire peuvent très bien s'appliquer à Montréal.

Oui, vraiment. Parce que la situation n'est pas arrivée là-bas non plus!

Tu parlais plus tôt de l'humour noir dans le texte; est-ce que tu considères que le texte est plus cynique que lumineux ou le cynisme et la lumière cohabitent à parts égales dans la pièce?

Je pense qu'il est plus lumineux que cynique. En fait, le cynisme est au travers de certaines blagues, mais rapidement, on comprend que c'est le vivre ensemble qui est nécessaire à la survie. Je pense que le texte n'est pas cynique, mais dramatique. Les dialogues sont drôles, mais le drame est sous-jacent à la situation... C'est l'effort de rester lumineux, surtout l'effort de rester un guide pour ces gens qui appellent, puis d'être encore là, pour pas que ça ferme.

En 2026, que représente l'espoir pour toi?

Oh my god! Moi, je suis vraiment un éternel positif. Je suis la personne qui se fait dire par ses ami-es qu'il est utopique. Je l'accepte, j'ai ce rôle-là dans ma vie sociale. C'est très important pour moi l'espoir. Je ne suis pas capable d'être entouré de gens qui n'ont pas d'espoir. Pour moi, ça ne se peut pas. J'ai trop envie de voir que malgré ce qui se passe de négatif, il y a quelque chose de positif qui nous attend. Il faut juste faire confiance au temps. Moi, mon espoir — Là, je pars! Mon espoir est basé sur le changement de nos vies juste avec l'apparition d'internet, par exemple. J'ai connu ma vie avec pas d'internet, puis avec internet dans ma vie. La vie de tou-tes a changé en 30 ans. J'ai comme espoir qu'il y a tellement de choses qu'on ne sait pas encore qui vont arriver, qui vont se développer, qui vont régler les problèmes que présentement, on pense impossibles à régler. Moi, c'est ça qui me donne l'espoir. Est-ce que ça va être moi? Mais non!

Est-ce que tu t'identifies plus au personnage de Sophie ?

Vraiment. Parce que ce que j'aime, c'est qu'elle n'est pas 100% positive et optimiste, on la voit qui craque un peu des fois. Juste pour ça, on dirait que c'est vraiment à elle que je m'identifie le plus. Puis je suis comme elle, je me dis «Gardons le cap!» Ça, j'ai envie de dire, c'est comme: Essayons de s'aider, essayons d'être entre nous. Il va y avoir des moments encore plus difficiles que ce qu'on a vécu, mais je crois à mieux aussi. Si je n'y croyais pas, on dirait que je serais comme: «Pourquoi je suis là? Et aussi pourquoi je fais de l'art?» Parce que c'est un peu utopique aussi d'une certaine façon de faire de l'art dans un monde où — tu comprends que des fois, ce n'est plus du tout la priorité de personne. Mais pour moi, ce l'est encore. J'ai encore l'impression que ça change des vies. Ça aussi, ça fait partie de l'espoir.

**5 MOTS QUI DÉFINISSENT
LE MIEUX AH, TA YEULE L'OBSCURITÉ!
SELON TOI?**

**TÉLÉPHONE.
EMPATHIE.
CATASTROPHE.
TENIR
ENSEMBLE.**



MAXIME ALLEN

DE YOU STUPID DARKNESS! À AH, TA YEULE L'OBSCURITÉ!

LA TRADUCTION ET L'ADAPTATION DE MAXIME ALLEN

par Nori Vaillancourt

La démarche de Maxime

Diplômé du Conservatoire d'art dramatique de Québec depuis 2006, Maxime Allen a d'abord été interprète avant de se consacrer à la traduction dramaturgique. En tant qu'acteur, il n'aimait pas jouer des répliques qui se «disaient mal». Cette expérience influence aujourd'hui son travail: il cherche à se rapprocher de la langue des acteur·rices et à transmettre leur manière de parler aux personnages.

Pour lui, traduire implique forcément une part personnelle. Sa sensibilité, son humour et son expérience de lecture s'imprègnent dans le texte. Une autre personne produirait une version différente: choisir un traducteur, c'est choisir un filtre.

Avant d'accepter un projet, Maxime considère deux éléments. Premièrement, il s'assure que le texte résonne en lui: «ce qui m'habite par rapport à ce métier-là, c'est qu'est-ce que le texte dit, quelle est la parole qu'on va porter». Deuxièmement, il doit aussi être appelé par l'équipe qui travaillera sur le texte, car il aborde la traduction dans un esprit collaboratif. En effet, s'il choisit un projet, c'est parce qu'il sait qu'il voudra s'impliquer jusqu'à l'entrée en salle. Cette implication lui permet de continuer d'ajuster la langue avec les interprètes et la personne chargée de la mise en scène afin de maintenir la cohérence dramaturgique. C'est un processus long, où la traduction se peaufine en parallèle du travail en répétition.

Parler pour vrai: faciliter l'interprétation

Lorsqu'il traduit, Maxime ne cherche pas à imposer une forme qui ne serait pas la nôtre. Il veut valoriser une langue dans laquelle on peut se reconnaître.

«Je trouve encore beaucoup qu'au Québec, on adopte une langue qui ne nous appartient pas beaucoup, pas tout le temps sur scène, on a tendance à essayer de la polir, de la nettoyer un peu. [...] Je pense pas qu'on a à avoir honte ou à *pimper* notre langue pour qu'elle soit acceptable».

Pour se rapprocher d'une langue vivante, il s'inspire notamment de la méthode d'Annie Baker, une dramaturge américaine qui enregistre les gens afin d'observer où il·elles placent les hésitations, les «eh». Suivant la même méthode, Maxime a été particulièrement attentif aux conversations téléphoniques qu'il entendait durant le processus. Les échanges au téléphone possèdent leur propre rythmique. Le choix des mots devait permettre aux interprètes de suivre cette musicalité naturellement. Il fallait donc intégrer et parfois poétiser les interjections du quotidien - les «ah ouin», «mhm-mhm», «han-han» - pour renforcer le réalisme.

Cette recherche de familiarité s'inscrit aussi dans une volonté d'inclusion. Au théâtre, on reconnaît parfois une communauté sans nécessairement avoir l'impression d'en faire partie.

Répétition de *Ah, ta yeule l'obscurité!* © Jules Bédard



Avec la traduction de *Ah, ta yeule l'obscurité!*, il y avait le désir que les spectateur·rices sentent qu'il·elles appartiennent à la même communauté que les personnages. Ce sentiment d'appartenance reflète d'ailleurs le besoin des personnages de s'accrocher les un·es aux autres. Selon Maxime, une telle langue facilite aussi le travail des interprètes. Il compare d'ailleurs son rôle à celui de quelqu'un qui ajuste des costumes: il faut que l'interprète soit confortable dans ses mots, qu'il puisse oublier la présence du texte.

Ainsi, à partir du moment où les interprètes sont sélectionnés pour les différents rôles, il collabore étroitement avec eux en observant leur rythme syntaxique, leurs respirations et leurs *patterns*. Il cherche à entendre leur voix lorsqu'il traduit.

«On a cette opportunité-là de recréer les mots [...], on a la possibilité de choisir des mots pour [les interprètes], et moi ça me fait vraiment tripper. J'ai l'impression de créer dans une direction précise, pour quelqu'un. Le défi c'est de faire plaisir [...] et ça c'est intéressant.» Il permet aussi une certaine souplesse: si une phrase accroche, il·elles la retravaillent ensemble. Toutefois, cela ne doit pas devenir de l'improvisation. Une fois les choix faits, il faut s'y tenir.

Le bilinguisme de Jonathan: à l'image de Montréal

Une première traduction avait été produite pour les auditions, dans laquelle tous les personnages parlaient français. Toutefois, lors des auditions, l'équipe souhaitait aussi rencontrer des interprètes dont le français n'était pas la langue première.

Le choix de créer un personnage bilingue s'est imposé lorsque Jonathan Lachlan Stewart a auditionné. Pour Daniel [D'Amours] et Maxime [Allen], il est devenu clair qu'on ne ferait pas semblant que le français était sa langue d'origine. Son personnage (qui porte le même prénom que l'interprète) a donc été adapté à la suite des auditions.

Pour Maxime, il est important que le théâtre soit *local*. Une personne qui passe d'une langue à l'autre fait partie de la réalité montréalaise: ça existe réellement. Le bilinguisme était donc une belle occasion de représenter un langage authentique — le franglais — et de renforcer l'ancrage montréalais.

Maxime et Jonathan ont ensuite travaillé ensemble pour définir l'usage des deux langues. Il fallait éviter que l'anglais serve uniquement de ressort comique. Chaque changement de langue devait être justifié. La langue du personnage devait aussi être ajustée à la façon réelle de parler de l'interprète. Même après la première lecture et le travail de table, certaines formulations continuaient d'être ajustées.

Adapter tout en traduisant: texturer les personnages par le choix des mots

Traduire implique des décisions qui donnent nécessairement une couleur aux personnages.

Par exemple, dans la version originale, le personnage de Camille dit «I'm sorry». Alors que des formulations comme «Je suis désolée» ou «Pardonne-moi» auraient pu être envisagées, Maxime a traduit avec «Je m'escuse». Ce choix participe à préciser le côté légèrement extraterrestre qu'il perçoit chez ce personnage.

Pour Sophie, un personnage extrêmement positif, des expressions particulières ont été introduites. Là où le personnage original disait «Oh crap», c'est l'expression «Ah pelure de caca» qui a été choisie pour la traduction. Empruntée à sa cousine, cette expression semble comme une façon plus «sophistiquée» de dire «Ah merde». Cette subtilité renforce la luminosité et la naïveté du personnage, même lorsqu'elle exprime sa frustration.

Quant à Julien, un personnage de 17 ans, il fallait reproduire le langage propre à la fin de l'adolescence, tout en respectant la douceur du personnage. Maxime s'est inspiré de ses étudiant·es du cégep, ce qui mène à des formulations comme: «Je peux-tu – voulez-vous-tu, parler de quelque chose?»

Selon lui, les personnages et leurs interrelations forment le cœur de la pièce, avant même l'histoire. La langue et le choix des mots doivent donc servir ces relations, les rendre possibles sur scène et leur donner du relief.



Répétition de *Ah, ta yeule l'obscurité!* © Jules Bédard

Des références québécoises

Traduire un texte étranger demande aussi de décider si l'on conserve ou non les références culturelles originales. Pour *Ah, ta yeule l'obscurité!*, Daniel D'Amours, le metteur en scène, souhaitait effacer toutes les références spécifiques à l'Angleterre et les remplacer par des référents québécois.

Dans le texte britannique, les lieux sont fictifs mais évoquent une imagerie anglaise. Maxime a opté pour des lieux québécois réels, transposés dans l'univers post-apocalyptique de la pièce. «Le Montréal que j'ai imaginé [...] pour la pièce, n'est plus du tout le même. T'sais à un moment donné ils font référence à l'île de Brossard. Alors dans ma tête il s'est passé quelque chose pis Brossard, c'est pu une ville accrochée à la Rive-Sud.» On parle ainsi de l'île de Brossard, imaginant qu'avec les changements climatiques, la ville serait devenue une île.

Dans une autre scène, Camille raconte avoir vécu sur un bateau amarré à des amas de boue. Dans l'original, aucun cours d'eau n'est nommé. Dans la traduction de Maxime, le personnage réfère au fleuve (qu'on associe immédiatement au Saint-Laurent) qui, dans le contexte du récit, a arrêté de couler. Cette image, liée à notre géographie, est immédiatement évocatrice.

Le même principe s'applique à d'autres référents, comme la nourriture. Là où le texte parlait de l'achat de Jaffa Cakes (petits gâteaux anglais), Sophie dit avoir cuisiné du sucre à la crème. «Pour moi, les quatre personnages forment une unité familiale. [...] Donc moi, quand je fais parler Sophie et qu'elle dit qu'elle a fait du sucre à la crème, c'est un geste très maternel d'amour. J'aurais pu garder les Jaffa Cakes, mais c'était important de trouver quelque chose qui venait justement évoquer quelque chose de fort».

Tous ces choix permettent au récit et aux personnages d'exister pleinement au Québec, sans dénaturer l'histoire originale.

Bref, avec son travail sur *Ah, ta yeule l'obscurité!*, Maxime Allen propose une traduction qui allie précision linguistique, ancrage local et collaboration étroite avec les interprètes, afin de créer une proposition évocatrice et réaliste qui soutient le jeu, la relation entre les personnages ainsi que l'univers de la pièce.

LES CENTRES D'ÉCOUTE FACE AUX ROBOTS

par Nori Vaillancourt

Dans *You Stupid Darkness!*, dont le contexte frôle la dystopie futuriste, l'écoute repose entièrement sur les êtres humains. Ironiquement, dans le Québec d'aujourd'hui, certaines personnes se tournent de plus en plus vers des agents conversationnels pour se confier, alors qu'aucune technologie ne peut reproduire la présence, l'empathie ou la nuance d'un·e interlocuteur·rice humain. Ce contraste souligne l'importance de l'écoute humaine, à la fois dans la fiction et dans la réalité.

Sur le territoire du Grand Montréal, on compte 33 lignes d'écoute générales et spécialisées. Au Québec, 23 lignes sont membres de l'Association des centres d'écoute téléphonique du Québec (ACETDQ). Fondée il y a 25 ans, l'association regroupe environ 920 bénévoles. L'an dernier, ses lignes ont répondu à près de 165 000 appels, en hausse de 8% par rapport à l'année précédente.

Lors de la Journée de l'écoute 2025, l'ACETDQ a exprimé ses préoccupations face au recours croissant aux agents conversationnels comme ChatGPT. Selon Pierre Plourde, coordonnateur de l'association, ces outils ne peuvent remplacer les rétroactions, les silences ou les émotions partagées avec un interlocuteur humain. L'association met également en garde contre les risques de dépendance ou de perte de contact avec la réalité lors de l'utilisation de l'IA par certaines personnes vulnérables.

Avec ses quatre personnages travaillant comme bénévoles pour une ligne d'aide téléphonique, la bienveillance et l'écoute sont au cœur de la pièce de Sam Steiner. D'ailleurs, l'auteur raconte avoir reçu les commentaires de plusieurs bénévoles de centres d'écoute: «*More people found it really rewarding than I had anticipated, I think I assumed that it was this great self-sacrificial act that incredibly generous people did. Even though a lot of those calls don't end with people saying thank you, the idea that you can still feel like you've helped someone is amazing. So listening is a huge part of the story*»³. Ah, ta yeule l'obscurité! nous rappelle en quelque sorte l'importance de l'écoute humaine et la force de ce contact au potentiel salvateur.

3 — Sam Steiner on You Stupid Darkness, vidéo tirée de la page Facebook de Paines Plough
<https://www.facebook.com/watch/?v=2193758747557419>

Théâtre de 4'SOUS

Grand partenaire



LE DEVOIR



Billetterie → 514 845-7277
4SOUS.COM

100, Avenue des Pins Est,
Montréal (Qc) H2W 1N7

**RESPONSABLE DE LA RÉDACTION
ET DES RÉSERVATIONS DE
GROUPES SCOLAIRES**

Noémie St-Laurent Savaria

RÉDACTION

Nori Vaillancourt

COLLABORATION À LA RÉDACTION

Théâtre à l'eau froide

DESIGN GRAPHIQUE

Studio Le Séisme