

Myriam Suchet

Le québécois : d'une langue identitaire à un imaginaire hétérologue

(*Macbeth* de Michel Garneau, *The dragonfly of chicoutimi* de Larry Tremblay et *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume)

Résumé

La littérature québécoise offre aux lecteurs français, outre le plaisir qu'elle procure, une occasion rare de (re)prendre conscience des parois du bocal de « la langue » dans lequel nous croyons trop souvent évoluer comme dans un milieu naturel... Cet article propose une brève exploration de trois pièces de théâtre qui conduisent d'une performance identitaire dans une langue québécoise revendiquée (*Macbeth* de Michel Garneau) à la subduction subversive du français sous l'anglais (*The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay) et jusqu'à la mise en scène rythmique d'une polyphonie constitutive (*Yukonstyle* de Sarah Berthiaume). Tandis que le plurilinguisme peut sembler laisser indemnes des langues mises en présence comme autant d'entités sagement isolées, l'hétérologue interroge les frontières mêmes de ce qu'on appelle « la langue ». La logique monologue (ou monologue) pourrait-elle céder pour laisser place à un « imaginaire hétérologue » ? L'enjeu s'avère indissociablement linguistique et identitaire : c'est donc autant le bocal que le poisson qui doit être repensé...

Abstract

Quebec literature has much to offer to the French reader: not only is it pleasing to read, it also denaturalizes the linguistic bowl they/we live in. We will briefly explore three plays, that will lead from a spectacular performance of identity “en québécois” (*Macbeth* by Michel Garneau), to the subversive subduction of French beneath an English superstratum (*The Dragonfly of Chicoutimi* by Larry Tremblay), to conclude with the staging of a constitutive and polyphonic multitude (*Yukonstyle* by Sarah Berthiaume). Whereas plurilinguism might give the illusion of preserving a linguistic diversity as if tongues were autonomous and discrete entities, heterolingualism more radically questions the borders of what “a tongue” is. Can we substitute a heterolingual paradigm to the monolingual way of thinking? What is at stake does not concern solely the language: identity itself has to be renegotiated. In other terms, it is the goldfish as well as the bowl that has to be examined...

Mots-clefs

Hétérologue – Hétérogénéité – Identité – Imaginaire – Québec – Performance.

Key words

Heterolingualism – Heterogeneity – Identity – Ideology – Quebec – Performance.

Référence électronique : Myriam Suchet, « Le québécois : d'une langue identitaire à un imaginaire hétérologue », *QUADERNA* [en ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 25 février 2014. URL : <http://quaderna.org/le-quebecois-dune-langue-identitaire-a-un-imaginaire-heterologue/>

Le québécois : d'une langue identitaire à un imaginaire hétérolingue
(*Macbeth* de Michel Garneau, *The dragonfly of chicoutimi* de Larry Tremblay et
Yukonstyle de Sarah Berthiaume)

Myriam Suchet
Sorbonne Nouvelle – Paris 3

« L'extrême évidence du rapport que nous entretenons avec notre propre langue est aussi ce qui nous la rend irréprésentable » – il y a des premières phrases d'article qu'on rêverait d'avoir écrites... C'est le cas pour moi avec cette amorce signée Laurent Jenny, dans un article intitulé « La langue, le même et l'autre »¹. Tout se passe en effet comme si chacun d'entre nous évoluait dans sa langue comme un poisson rouge dans un bocal, oublieux des contours de ce milieu transparent qui n'a pourtant rien de naturel². Car s'il est vrai que « la langue » n'est que la résultante contingente de processus historiques, la construction concertée d'institutionnalisations plus ou moins contraignantes, rares sont les occasions de reprendre conscience des contours du bocal. La littérature québécoise constitue, pour les lecteurs français, l'une de ces rares occasions : elle vient ré-opacifier ou cogner de petits coups contre les parois du bocal de « la langue » française qui, soudain, redeviennent perceptibles.

En 1886, le poète-libraire Octave Crémazie, alors en exil à Paris pour des problèmes de dettes, écrivait à l'Abbé Casgrain : « Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. Malheureusement nous parlons et écrivons d'une assez piteuse façon, il est vrai, la langue de Bossuet et de Racine ». Adoptée en 1977, la Charte de la langue française – dite « loi 101 » – fait du français la seule langue officielle du Québec, enclave francophone dans l'ensemble du Canada et de l'Amérique du Nord. L'insécurité linguistique est l'un des motifs récurrent de la littérature québécoise, toujours en équilibre instable à la croisée des langues. Tout en montrant la relativité des contours du français normatif, la littérature québécoise rappelle donc aussi le caractère douloureusement réel de « la langue », dont les enjeux politiques et identitaires sont omniprésents. Pour André Belleau, il est tout aussi vital de ne pas fossiliser « la langue » que de la défendre : « Ne plus raconter d'histoires à nos enfants sur les prétendues qualités intrinsèques des langues. Finie l'idéologie de la célébration linguistique ! Pour nous, ne pas parler français, cela veut dire ne pas parler du tout. Nous

¹ Laurent Jenny, « La langue, le même et l'autre », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°0, 16 juin 2005, URL : <http://www.fabula.org/lht/o/Jenny.html>, consulté le 5 juillet 2013.

² L'image du bocal constitue encore un emprunt... Paul Veyne, *Michel Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008, p.24 et 44 : « À chaque époque, les contemporains sont ainsi enfermés dans des discours comme dans des bocaux faussement transparents, ignorent quels sont ces bocaux et même qu'il y ait bocal [...] nous sommes toujours prisonniers d'un bocal dont nous n'apercevons même pas les parois ».

n'avons pas besoin de parler français, nous avons besoin du français pour parler »³. Cet article s'efforce de comprendre pourquoi l'on tient si souvent « la langue » pour une entité réelle alors qu'elle n'a pas d'autre existence que celle d'une *idée régulatrice*, ce que les guillemets sont chargés d'indiquer. Comment expliquer son caractère à la fois réel et imaginaire⁴ ? Nous aborderons cette question par le théâtre, qui rend « la langue » spectaculaire au sens propre, et qui travaille à la jonction immédiate du politique.

Même restreinte au seul théâtre, la littérature québécoise offre de multiples exemples qu'il aurait été pertinent d'analyser ici. *Les Belles Sœurs* de Michel Tremblay reste sans doute la pièce québécoise la plus connue. Montée en 1968, elle a fait scandale pour avoir mis en scène le « joual », cette sous-langue populaire et prolétaire des francophones du Québec, dont le nom viendrait d'une déformation de « cheval »⁵. Bien des langues de théâtre *made in Quebec* auraient mérité toute notre attention : l'exploréen de Claude Gauvreau, les pièces trad-ites de Marco Micone, etc. J'ai donc fait intervenir un autre critère : les trois pièces considérées ici mettent en jeu des dispositifs de traduction produisant un double écart : avec l'anglais d'une part et avec le français normatif de l'autre. Un dernier critère, non moins important que le précédent, était de faire découvrir au lectorat français trois textes que j'ai particulièrement aimés, en guise d'initiation à une littérature trop souvent méconnue.

***Macbeth* de Michel Garneau : la tradaptation de Shakespeare en québécois**

En 1978, l'École nationale de théâtre du Canada, alors dirigée par André Pagé, commande à Michel Garneau une traduction de *Macbeth* de Shakespeare. Garneau, qui a déjà traduit *La Tempête*, considère que son travail vise avant tout à produire un texte destiné à être joué, porté à la scène. C'est pour insister sur l'importance de la « jouabilité » qu'il forge un mot-valise composé de traduction et adaptation : la « tradaptation »⁶.

La « tradaptation » correspond donc à la spécificité du texte de théâtre, qui demande à être adapté tout autant que traduit au sens d'une « traduction interlinguistique ou traduction propre »⁷. Comme le remarque Louise Ladouceur, « le théâtre étant un art multidimensionnel composé d'éléments linguistiques, visuels et sonores, il est impossible

³ André Belleau, « Langue et nationalisme », *Liberté*, 146 (25 : 2), avril 1983, p. 2-9 ; repris sous le titre « Pour un unilinguisme antinationaliste » dans *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?* Montréal, Primeur, 1984, p. 88-92 ; [http://tx_iggcplus_pi4\[file\]=publications/pubf112/f112a20.html](http://tx_iggcplus_pi4[file]=publications/pubf112/f112a20.html)

⁴ Dans les termes de Bakhtine, si « la langue » n'existe pas, contrairement au plurilinguisme de fait, elle existe cependant comme « force qui transcende ce plurilinguisme, qui lui oppose certaines barrières, qui garantit un certain maximum de compréhension mutuelle, et se cristallise dans l'unité réelle, encore que relative, du langage prédominant parlé (usuel) et du langage littéraire, "correct" », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1987, p.95. Pour une autre traduction du même texte, cf. Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, suivi du *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, « Poétique », 2002, p. 90-91.

⁵ Voir l'entrée « joual » de l'Encyclopédie de la Francophonie réalisée par Hélène Laberge : <http://agora-2.org/francophonie.nsf/Dossiers/Joual>

⁶ Marie-Christiane Hellot, « Le poète qui traduit : entretien avec Michel Garneau », *Jeu : revue de théâtre*, n° 133, (4) 2009, p. 86. La pièce sera montée par le Théâtre de la Manufacture au Cinéma Parallèle le 31 octobre 1978 dans une mise en scène de Roger Blay, cf. Bernard Andrès et Paul Lefebvre, « *Macbeth* / Théâtre de la Manufacture : d'un texte à sa mise en signes », *Jeu : revue de théâtre*, n° 11, 1979, p. 80-88.

⁷ En acceptant par provision la typologie de Roman Jakobson, dans « On Linguistic Aspects of Translation », dans Krystyna Pomorska et Stephen Rudy (éd.), *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 429.

d'isoler le signe linguistique des autres systèmes de signes auxquels l'associe le spectacle »⁸. La mise en bouche est particulièrement importante et Garneau raconte avoir reçu des comédiens son « plus grand compliment quand ils [lui] ont dit, une fois leur texte appris par cœur (même Jean-Pierre Ronfard qui jouait Duncan) : « Mais ça se dit tout seul ! »⁹. Outre son aspect esthétique ou pratique, la « tradaptation » possède aussi une dimension idéologique – elle n'est d'ailleurs pas sans évoquer le manifeste anthropophage brésilien, qui revendique l'ingestion des grands classiques européens pour se forger une identité nouvelle¹⁰. On devine donc les enjeux de la mention qui apparaît sur la première de couverture du livre pour préciser que la pièce est traduite non pas « de l'anglais », mais... « en québécois ». Voici un extrait d'une réplique de Malcom (IV, 3) :

<i>Macbeth</i> , texte de Shakespeare :	Traduction par François-Victor Hugo, dans <i>Œuvres complètes de Shakespeare</i> , Pagnerre, 1866, p.371 :	<i>Macbeth</i> , tradaptation en québécois par Michel Garneau, VLB, Montréal, 1978, p.117 :
I think our country sinks beneath the yoke;	Je crois que notre patrie s'affaisse sous le joug ; — elle pleure, elle saigne, et chaque	J'pense moé-ssi qu'not pauv'pays s'trouve pogné dans un carcan terrible.
It weeps, it bleeds; and each new day a gash	jour de plus ajoute — une plaie à ses blessures. Je crois aussi — que bien des bras se	C't'un pays qui pleure, qui geint, qui grince ; c't'un pays
Is added to her wounds. I think, withal,	lèveraient pour ma cause ; — et ici même le gracieux roi d'Angleterre m'en a offert —	Qui sent son mal, qui saigne, chaque jour, y'a eune plaie neuve
There would be hands uplifted in my right;	des meilleurs, par milliers.	Dans ses blessures : j'pense que ben des bras sont parés à se l'ver
And here, from gracious England, have I offer		Pour défendre nos droéts, y'a du bon monde icitte en Angleterre
Of goodly thousands		Qui s'offrent par milliers [...]

Les traductions françaises et québécoises mises en regard contrastent fortement : non seulement le lexique et la syntaxe diffèrent, mais le registre est beaucoup plus familier dans la version de Garneau qui multiplie les élisions, les distorsions de prononciation et les autres marqueurs d'oralité. Dix ans après le scandale provoqué par *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, le *Macbeth* de Garneau prend ses distances avec le français normatif dont le standard s'impose depuis Paris. Le québécois, à l'évidence, n'est pas le français. Faut-il considérer qu'il s'agit d'une autre langue, d'un dialecte ou d'une variante ? Ou bien faut-il changer de référentiel et considérer qu'il s'agit d'une variation inhérente à un

⁸ Louise Ladouceur, *Making the Scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Nota Bene, 2005, p.56.

⁹ Marie-Christiane Hellot, « Le poète qui traduit : entretien avec Michel Garneau », *art. cit.*, p.86.

¹⁰ Oswald de Andrade, *Anthropophagies*, traduit du portugais (Brésil) par Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, « Barroco », 1982, 320p. Voir aussi Haroldo de Campos, « De la traduction comme création et comme critique », traduit du portugais (Brésil) par Inès Oseki-Dépré, *Change* 14, 1973, p. 71-84.

français dont le noyau même serait une constellation en diffraction permanente¹¹ – ce qui est autrement plus dérangeant pour la logique monolingue ?

La question se complique encore lorsqu'on observe que le québécois du *Macbeth* de Michel Garneau ne correspond à aucune variété de langue existante. Le traducteur revendique d'ailleurs l'invention d'une langue : « ce n'est pas un travail réaliste, c'est littéraire, c'est composé »¹². Puisant dans le *Glossaire du parler français au Canada* établi par la Société du Bon Parler français entre 1900 et 1930 ainsi que dans les vieilles plaintes de Gaspésie, Garneau forge une langue idéale et anachronique, comme le souligne Annie Brisset¹³ :

La langue du *Macbeth* de Michel Garneau est empreinte de la mémoire fondatrice. C'est une langue à la fois puérile et ancestrale, une langue « nature » porteuse d'une force primitive. C'est une langue de pionniers qui doivent se mesurer avec la nature adverse. Elle arrime la quête identitaire au mythe des origines, un mythe qu'elle contribue à créer. L'univers shakespearien, et tout particulièrement celui de *Macbeth*, tragédie sacrificielle d'une violence primitive, offre un support tout désigné à cette exploration pré-historique de la langue québécoise, à la reconstruction d'une antécédence qui met à découvert les zones où cette langue et ceux qui la parlaient ne devaient rien à personne. L'archéologie de la langue québécoise mène au degré zéro de l'« aliénation », au point originel où s'abolit toute forme de dépendance envers l'Autre.

Si la version de Garneau diffère de la traduction française, elle résonne en revanche fortement avec la littérature québécoise nationaliste et identitaire de la même époque. Dans l'extrait cité ci-dessus, on remarque notamment : le choix de ne pas traduire « from gracious England » par « le gracieux roi d'Angleterre » comme Hugo, mais par « du bon monde icitte en Angleterre » ; le passage de la première personne du singulier au pluriel : les « hands uplifted in my right » deviennent des bras « parés à se l'ver / Pour défende nos droéts » ; ou encore l'ajout de l'adjectif dans le syntagme « not pauv'pays » pour rendre « our country ». Autant de choix qui rapprochent cette traduction « en québécois » d'un texte comme *L'Afficheur Hurle* de Paul Chamberland : « je vis une blessure inguérissable [...] je vis je meure d'un pays poignardé dans le plein cœur de ses moissons de ses passions [...] j'habite en nue terre de crachats de matins hâves et de rousseurs malsaines les poètes s'y suicident et les femmes s'y anémient les paysages s'y lézardent »¹⁴. La mention « traduit en québécois » est donc programmatique : il s'agit de *ne pas* traduire « en français », pour doter le Québec d'une langue propre, inventée à (sa) mesure.

Peut-être les deux aspects de la « tradaptation » sont-ils plus complémentaires qu'il n'y paraît au premier abord ? Selon cette hypothèse, l'invention d'une langue identitaire et la théâtralisation seraient intimement liées. Pour le dire autrement, il y aurait une relation

¹¹ William Labov, *Sociolinguistique*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1976, p. 264. Comme l'explique Pierre Encrevé dans la présentation de l'ouvrage : « la *variation inhérente*, c'est l'hétérogénéité installée au cœur de tout dialecte propre, de tout système linguistique », *Ibidem*, p. 31.

¹² *Ibidem*.

¹³ Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Montréal, Le Préambule, 1990, p.289. Cette forgerie linguistique est similaire à celle de Tennyson, qui ne retient de l'anglais que les seuls éléments saxons, cf. Paul Sévrette, « Notice », dans Alfred Tennyson, *Enoch Arden, Les Idylles du Roi*, Eugène Belin & fils, Paris, 1887, p.53.

¹⁴ Annie Brisset, qui suggère ce rapprochement, remarque que « la traduction de Garneau se différencie des traductions françaises beaucoup moins par la langue que par la régulation discursive qu'y exerce la norme littéraire québécoise », *Ibidem*, p.247.

d'implication réciproque entre la formation identitaire, la forgerie linguistique et la performance. On peut en effet supposer que « la langue » est constituante d'une identité élaborée par une mise en scène performative de soi. Pour éprouver cette hypothèse, observons ce qui se passe lorsque le « degré zéro de l'aliénation », évoqué par Annie Brisset dans son analyse de « la langue » de Garneau, se retourne en degré maximal.

***The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay : l'expression ventriloque de l'aliénation**

Créé au Théâtre d'Aujourd'hui (Montréal) en 1995, *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay correspond à une toute autre époque de la vie théâtrale québécoise. La date charnière est celle du premier référendum pour l'indépendance du Québec de 1980, qui s'est soldé par le rejet du projet de souveraineté-association du premier ministre René Lévesque par 59,56 % des voix exprimées. Comme l'explique Marie-Christine Lesage : « L'année 1980 marque une sorte de rupture à la fois concrète et symbolique pour le théâtre québécois : la défaite du Référendum sur la souveraineté-association, défendue par le Parti Québécois, qui était soutenu notamment par tout le milieu artistique, est reçue comme une véritable gifle et entraînera une vague d'inévitables désillusions »¹⁵. C'est dans ce contexte, quelques mois avant le deuxième référendum, que Larry Tremblay monte *The Dragonfly of Chicoutimi*. Coup de théâtre, la pièce est écrite... en anglais. Plus précisément, c'est une pièce « écrite en français, mais avec des mots anglais »¹⁶, selon l'explication donnée par le critique Paul Lefebvre dans une postface devenue inséparable de l'édition du texte. Ce phénomène, désigné par les linguistes comme un calque, est régulièrement mis en œuvre par les auteurs québécois pour dénoncer l'aliénation que constitue le fait de parler *anglais en français*¹⁷.

La subduction du français, qui disparaît sous la surface de « la langue » anglaise dominante, peut effectivement être interprétée comme un symptôme d'aliénation. L'unique protagoniste de la pièce, Gaston Talbot, raconte dans un long monologue en vers libres avoir perdu l'usage de la parole suite au meurtre accidentel de son compagnon de jeu et partenaire d'un premier émoi sexuel. Ce n'est qu'à la fin de la pièce que nous apprendrons la véritable identité de ce compagnon : « Pierre's real name / was Pierre Gagnon-Connally / his mother Huguette Gagnon / married Major Tom Connally / he was from Windsor / he came to Saguenay / to work on the military base of Bagoville » (p.48). Les véritables enjeux de cette journée tragique sont eux aussi dévoilés *in extremis*. Pierre impose à Gaston de faire le cheval (symbole de la domination d'autant plus explicite qu'il

¹⁵ Marie-Christine Lesage, « La dramaturgie québécoise contemporaine : petits instantanés d'un paysage dramatique en pleine transformation », *Pausa* 32, p. 3, <http://www.salabeckett.cat/files/pausa/pausa-32/dramaturgie-quebecoise-contemporanie>, consulté le 29 juin 2013. Voir aussi Jane M. Moss, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* numéro 21, 1997, p. 62-83, <http://id.erudit.org/iderudit/041314ar>

¹⁶ Paul Lefebvre, « To Keep in Touch », dans Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges, 1995, p.58. Paul Lefebvre écrit un peu plus loin, p.64 : « pour traduire la pièce en grec ou en allemand, il ne faudrait pas la mettre en mots grecs ni allemands. Il faudrait mettre des mots anglais sur une langue grecque ou allemande ; ou lettone, bengali, néerlandaise... ».

¹⁷ Gaston Miron, par exemple, écrivait dans le « recours didactique » intitulé « Aliénation délirante », *L'Homme rapaillé. Les poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1998, p.117 (même page dans l'édition québécoise chez Typo) :

*Y est-y flush lui... c'est un blood man... watch out à mon seat cover... c'est un testament de bon deal...
voici me voici l'unilingue sous-bilingue voilà comment tout commence à se mêler à s'embrouiller c'est
l'écheveau inextricable.
Je m'en vas à la grocerie... pitche-moi la balle... toé scram d'icitte,...y t'en runne un coup...*

pointe vers le joyal, dont la définition est redonnée en introduction) puis de se déshabiller. Cet ordre donne à entendre une domination assez puissamment explicite pour abolir la barrière linguistique : « I don't know English / but on that hot sunny day of July / every word which comes / from the mouth of Pierre Gagnon-Connally / is clearly understandable » (p.49). Simultanément, on entend sourdre l'inconscient érotique du jeune garçon, dont le récit de rêve dévoile les angoisses de dédoublement et les plaisirs coupables, notamment lorsqu'il répond à sa mère armée d'un couteau : « I'm not Piere Gagnon / and stop to make me confused » (p.43). Le sentiment d'aliénation, à la fois psychique et linguistique, est donc palpable aussi bien dans le propos que dans le dispositif linguistique.

Le français n'a pourtant pas tout perdu de sa puissance, puisqu'il transforme « la langue » anglaise de l'intérieur. La subduction du français ne scelle pas son effacement : elle donne plutôt à entendre une espèce de ventriloquie¹⁸. Jean-Louis Millette, qui incarnait le personnage de Gaston Talbot à la création de la pièce, jouait avec un accent qui faisait résonner le français sous une langue qui n'a plus d'anglaise que la surface : « I start to behave like a horse / I make noise with my lips / I jump I run everywhere » (p.49). Si « la langue » française disparaît sous l'anglaise, cette dernière n'en ressort pas indemne¹⁹. L'expression de l'aliénation s'avère donc aussi être une stratégie de contre-pouvoir et se retourne en coup de force. Après tout, c'est bien Gaston Talbot qui tue Pierre Gagnon et non l'inverse... Le face-à-face linguistique est donc plus complexe qu'il n'y paraît. L'apparente victoire d'une langue sur une autre peut masquer un travail de sape autrement plus profond. C'est cette complexité qui donne à la pièce son potentiel de réinterprétations. En 2011, Claude Poissant orchestre le monologue de Gaston Talbot sous la forme chorale d'une polyphonie interprétée par cinq comédiens : Dany Boudreault, Patrice Dubois, Daniel Parent, Etienne Pilon et Mani Soleymanlou. Le metteur en scène indique qu'« à l'époque [de l'écriture du *Dragonfly*] les deux solitudes étaient l'Anglais et le Français, l'incompréhension dans ce pays bilingue, ce pays aux personnalités multiples. Avec les années 2000, on est dans le même discours mais ailleurs. Aujourd'hui, c'est plutôt la langue française avec le reste du monde »²⁰. On peut entendre résonner dans les propos de Claude Poissant ceux d'Édouard Glissant, selon qui « on ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues »²¹.

Le *Dragonfly* de Larry Tremblay montre que sous la surface de chaque langue se cache non seulement une autre langue, mais de vertigineuses diffractions de « la langue » elle-même. Il ne suffit donc pas d'inventer une langue pour produire une identité, comme le suggérait notre lecture du *Macbeth* de Garneau, et le sentiment d'aliénation semble moins la conséquence d'une domination imposée par l'Autre que la résultante d'une non-

¹⁸ Larry Tremblay est d'ailleurs l'auteur d'un *Ventriloque*, Carnières, Éditions Lansman, 2001, 45p.

¹⁹ Comme le remarque Louis-Jean Calvet « ces *alternances codiques* ou ces *mélanges de langues* ne laissent pas nécessairement les « langues » ou les « codes » indemnes, dans l'état où on les aurait trouvés avant usage », cf. Louis-Jean Calvet, « Pour une linguistique du désordre et de la diversité », in *Carnets de l'Atelier de Sociolinguistique* 1, 2007, p. 16.

²⁰ Propos recueillis par François Bernier, « *The Dragonfly of Chicoutimi*. Claude Poissant et les identités multiples », *Magazine Être* n° 16, 2011, p.37.

²¹ Édouard Glissant, « L'imaginaire des langues : entretien avec Lise Gauvin », *Études françaises* 28 (2-3), 1992, p. 12.

coïncidence fondamentale avec soi/même. La question, dès lors, est celle d'articuler la diffraction de soi à l'étoilement de « la langue ».

***Yukonstyle* de Sarah Berthiaume : la voie du rythme**

Yukonstyle de Sarah Berthiaume se passe dans le lointain territoire canadien du Yukon, dont la devise est « Larger than life ». Cette pièce de théâtre, qui tient beaucoup du *road movie*, met en scène trois jeunes gens : Yuko, exilée volontaire du Japon ; son colocataire Garin né d'une mère inconnue qu'il pense être une prostituée autochtone et Kate, une jeune fille tombée enceinte dans un bus Greyhound et qui ne tardera pas à reprendre la route. Tous les personnages parlent français alors que la télévision, allumée pour suivre le procès de Robert Pickton, rappelle que « la langue » attendue serait plutôt l'anglais. Martin Faucher, qui a monté la pièce au Théâtre d'Aujourd'hui en avril 2013, affirme dans le programme que la pièce est écrite « dans une langue réinventée qui n'est pas le québécois, mais bien un anglais qui par magie se traduit simultanément dans l'oreille de celui ou celle qui l'entend ». Sarah Berthiaume, de son côté, explique avoir « voulu une langue québécoise, mais avec un rythme près de l'anglais » ainsi que « des passages narratifs qui serviraient de contrepoids à la rudesse des dialogues et à la pauvreté de la langue des personnages ». Le contraste avec les deux pièces analysées précédemment indique pourtant que l'enjeu n'est plus de revendiquer une québécoité ni de dénoncer une aliénation. *Yukonstyle* cherche plutôt les manières de donner à entendre un « soi »-multitude.

Davantage que deux langues, se sont en fait deux voix que travaille le texte de Sarah Berthiaume. Une première voix, qui est celle utilisée dans les dialogues, produit un effet vraisemblable, par exemple lorsque Yuko reproche à Garin de ne pas aller voir son père mourant : « Tu vas pas laisser mourir ton père tu-seul. Je vais pas te laisser faire ça. Je vais pas te laisser regretter ça toute ta vie. Crisse ». L'autre voix est beaucoup plus lyrique. C'est celle qu'emploie Kate qui, absente de cette scène de dispute, intervient à un tout autre niveau dans une tirade isolée en vers libres²² :

Si Garin savait parler
Il dirait à Yuko
L'amour terrible qu'il éprouve pour elle à cet instant précis
Mais il faudra attendre longtemps avant que Garin apprenne à dire ces choses.

La distance qui sépare ces deux voix est marquée à la fois par des écarts syntaxiques et lexicaux et par leur situation dans des espaces-temps différents. Non seulement les trois personnages ne partagent pas toujours la même temporalité, mais chacun d'entre eux semble traversé par des arhythmies fondamentales. Garin exprime cette impossibilité à coïncider avec lui/même dans une tirade où il évoque ses différentes « moitiés », jamais en adéquation²³ :

J'attends
Stucké dans l'Indian time

²² Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, Montreuil, Théâtrales, 2013, p. 63.

²³ *Ibidem*, p.57-58.

Stucké dans le temps indien
Le temps fondu enchaîné
Le temps mort
Le temps freeze
Le temps plogué sur le 220 du rien
J'attends dans le temps avec toutes mes moitiés.
Moitié corbeau moitié haine moitié native moitié blanc
J'attends de voir quelle moitié va gagner
Je sais pas.
Pis elles non plus.
Elles savent pas.
Elles savent rien.
Croassement de corbeau.

Le corbeau qui ponctue la tirade de Garin est emprunté à la mythologie amérindienne – en l'occurrence à la cosmogonie de la nation athapascan tutchone du Yukon²⁴. Absent de la traduction de *Macbeth* par Garneau et à peine évoqué dans le *Dragonfly* (« Chicoutimi is an amerindian word / it means up to where the water is deep »), le substrat autochtone refait surface dans *Yukonstyle*. L'identité, qui cesse d'être pensée comme adéquation à soi-même pour intégrer des rythmes et des historicités différentes, peut accueillir la présence sinon dangereusement menaçante de celles et ceux qui habitaient le continent bien avant la conquête européenne.

Dans *Yukonstyle*, le rapport entre langue et identité est radicalement modifié : il ne s'agit plus de revendiquer une identité homogène ni de présenter l'inadéquation à soi-même comme une aliénation mais de chercher les moyens de dire une asynchronie existentielle – qui est la condition de possibilité pour se reconnecter au passé refoulé et inventer un futur par-delà les identités nationales. À la toute fin de la pièce, l'espiègle Kate qui se référait à Wikipédia pour traduire Pocahontas par « petite pute, en amérindien » décidera de garder l'enfant dont elle avait voulu avorter et acceptera de l'appeler Prosper, alors qu'un peu plus tôt elle trouvait « poche » que ce prénom signifie « être heureux », en latin : « c'est Prosper, le plus beau, c'est de même qu'il pourrait s'appeler, des champs jaunes, des silos, des jujubes, des peanuts, de la bouette, de la rootbeer, du soleil, du soleil, enfin, du soleil »...

Conclusion

Au terme de cette enquête, il apparaît que « la langue » ne sert pas seulement à préserver l'illusion du bocal mais aussi celle du poisson qui croit y habiter. Celui-ci s'avère en effet aussi quantique que le chat de Schrödinger dès que nous poussons la dénaturalisation jusqu'aux fondements d'une identité qui n'est pas moins contingente ni moins construite que « la langue ». C'est sans doute précisément parce que l'identité n'a pas, par elle-même, davantage d'existence que « la langue » que l'une et l'autre sont aussi étroitement chevillées. Les analyses des trois pièces de Michel Garneau, de Larry Tremblay

²⁴ Dominique Legros, *L'Histoire du corbeau et Monsieur McGinty : Un indien athapascan tutchone du Yukon raconte la création du monde*, traduit et adapté de l'anglais par l'auteur, Paris, Gallimard, « L'aube des peuples », 2003.

et de Sarah Berthiaume montrent que langues et identités se co-construisent dans une mise en scène qui produit simultanément le « soi » et « la langue ». Le modèle le plus fréquemment adopté pour opérer cette co-construction est celui d'une entité stable et homogène. Un autre référentiel ou logiciel de pensée est cependant possible, que j'appelle – en adaptant un néologisme forgé par Rainier Grutman²⁵, *l'imaginaire hétérolingue*. À l'équation qui pose que « un État-Nation un et indivisible = une langue homogène = un locuteur stable », c'est-à-dire à la fois cohérent avec lui-même et rigoureusement distinct de tous les autres individus, l'imaginaire hétérolingue substitue une représentation où le « je » mis en scène par « la langue » est susceptible d'adopter des postures diverses et d'inventer des manières de (se) dire autrement. Lire la littérature québécoise permet ainsi d'élaborer des représentations alternatives aux identités unes et indivisibles comme à « la langue » normative. Serait-ce une explication à la prédilection des lettres québécoises pour les mises en abîme de figures de l'écrivain imaginaire et de personnages de traducteurs²⁶ ? C'est en tous cas une bonne raison de la fréquenter assidûment, outre le plaisir qu'elle procure...

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

BERTHIAUME, Sarah. *Yukonstyle*, Montreuil, Théâtrales, 2013, 77 p.

GARNEAU, Michel. *Macbeth*. Tradaptation en québécois, VLB, Montréal, 1978, 149 p.

TREMBLAY, Larry. *The Dragonfly of Chicoutimi*. Montréal, Les Herbes rouges, 1995, 65 p.

Références critiques et théoriques

ANDRES, Bernard et LEFEBVRE, Paul. « *Macbeth* / Théâtre de la Manufacture : d'un texte à sa mise en signes ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 11 (1979) : 80-88.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1987.

BELLEAU, André. « Langue et nationalisme », *Liberté*, 146/25 (1983) : 2-9 ; [http://tx_igccpplus_pi4\[file\]=publications/pubf112/f112a20.html](http://tx_igccpplus_pi4[file]=publications/pubf112/f112a20.html)

BELLEAU, André. *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980.

BERNIER, François. « *The Dragonfly of Chicoutimi*. Claude Poissant et les identités multiples ». *Magazine Être* n° 16 (2011) : <http://www.etremag.com/2011/02/the->

²⁵ Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Québec, Fides, 1997.

²⁶ Sur l'écrivain imaginaire dans la littérature québécoise, voir notamment : André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980 ; Roselyne Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, Éditions Hurtubise, 2004.

- [dragonfly-of-chicoutimi-claude-poissant-et-les-identites-multiples-3435](#), consulté le 9 juillet 2013.
- BRISSET, Annie. *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Montréal, Le Préambule : 1990.
- CALVET, Louis-Jean. « Pour une linguistique du désordre et de la diversité ». *Carnets de l'Atelier de Sociolinguistique* 1 (2007) : 3-71 ; https://www.u-picardie.fr/LESCLaP/IMG/pdf/Calvet_CAS_no1_cle8e8652.pdf, consulté le 13 juillet 2013.
- DE ANDRADE, Oswald. *Anthropophagies*. Traduit du portugais (Brésil) par Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, « Barroco », 1982.
- DE CAMPOS, Haroldo. « De la traduction comme création et comme critique ». Traduit du portugais (Brésil) par Inès Oseki-Dépré, *Change* 14 (1973) : 71-84.
- DION, Robert. « *The Dragonfly of Chicoutimi*. Un cas extrême d'hétérolinguisme ? ». DION, Robert (dir.), *Études francophones de Bayreuth/Bayreuther Frankophonie Studien* 5 (2002) : 125-137.
- GLISSANT, Édouard. « L'imaginaire des langues : entretien avec Lise Gauvin ». *Études françaises* 28/2-3 (1992) : 11-22.
- GRUTMAN, Rainier. *Des Langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Québec, Fides, 1997.
- HELLOT, Marie-Christiane. « Le poète qui traduit : entretien avec Michel Garneau ». *Jeu : revue de théâtre* n° 133/4 (2009) : 83-88.
- JAKOBSON, Roman. « On Linguistic Aspects of Translation ». POMORSKA, Krystyna et RUDY, Stephen (éd.), *Language in Literature*. Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- JENNY, Laurent. « La langue, le même et l'autre ». *Fabula LHT* n°o (2005) : <http://www.fabula.org/lht/o/Jenny.html>, consulté le 5 juillet 2013.
- LADOUCEUR, Louise. *Making the Scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*. Québec, Nota Bene : 2005.
- LABOV, William. *Sociolinguistique*. Traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun » : 1976.
- LEFEBVRE, Paul. « To Keep in Touch ». TREMBLAY, Larry. *The Dragonfly of Chicoutimi*. Montréal, Les Herbes rouges, 1995 : 58-65.
- LEGROS, Dominique, *L'Histoire du corbeau et Monsieur McGinty : Un indien athapascan tutchone du Yukon raconte la création du monde*, traduit et adapté de l'anglais par l'auteur. Paris, Gallimard, « L'aube des peuples », 2003.
- LEROUX, Patrick. *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*. Thèse dirigée par Jean-Pierre RYNGAERT et soutenue le 12 mars 2009,

<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/71/44/13/PDF/2009PA030033.pdf>

LESAGE, Marie-Christine. « La dramaturgie québécoise contemporaine : petits instantanés d'un paysage dramatique en pleine transformation ». *Pausa* 32 : <http://www.salabeckett.cat/files/pausa/pausa-32/dramaturgie-quebecoise-contemporanie>, consulté le 29 juin 2013.

MIRON, Gaston. *L'Homme rapaillé. Les poèmes*. Paris, Gallimard, « Poésie », 1998 / Montréal, Typo, 1998.

MOSS, Jane M. « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 21 (1997) : 62-83.

TENNYSON, Alfred. *Enoch Arden, Les Idylles du Roi*. Eugène Belin & fils, Paris : 1887.

THAON, Brenda. « Michel Garneau's *Macbeth*, An Experiment in Translating ». THOMAS, Arlette et FLAMAND Jacques (dir.), *La Traduction : l'universitaire et le praticien*. Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1980 : 207-212.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, suivi du *Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris, Seuil, « Poétique », 2002.

TREMBLAY, Roselyne. *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois, 1960-1995*. Montréal, Éditions Hurtubise, 2004.

VEYNE, Paul. *Michel Foucault, sa pensée, sa personne*. Paris, Albin Michel, 2008.