

**Jeux et enjeux de la traduction
du théâtre hétérolingue franco-canadien
(1991-2013)**

Nicole Nolette

Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

juillet 2014

Thèse soumise à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de Ph.D. en langue et
littérature françaises

© Nicole Nolette 2014

RÉSUMÉ

Cette thèse, intitulée *Jeux et enjeux de la traduction du théâtre hétérolingue franco-canadien (1991-2013)*, porte sur le théâtre de l'Acadie, de l'Ontario français et de l'Ouest canadien francophone qui met en jeu le français et l'anglais. Par ce que j'appelle la traduction ludique, les dramaturges, traducteurs, metteurs en scène et comédiens collaborent à la construction de jeux complexes d'inclusion et d'exclusion des spectateurs selon leur profil linguistique, des jeux de la traduction sur le double terrain des langues et du théâtre. Ces praticiens du théâtre n'ignorent pas les asymétries linguistiques propres au Canada, mais jouent sur les rapports de force qui les sous-tendent, jouent contre eux. Les spectacles bilingues franco-canadiens, accessibles aux spectateurs bilingues, font des spectateurs qui ne partagent pas le français et l'anglais les cibles vulnérables de leurs jeux. Cette thèse fait le compte de ces cibles mouvantes dans les déplacements du théâtre franco-canadien par la traduction partielle vers les centres plus unilingues du théâtre au Canada, en français (à Montréal) comme en anglais (à Toronto). Elle prend ces deux métropoles comme postes d'observation, mais aussi comme points de mire des assauts ludiques du théâtre franco-canadien.

La thèse explore les pratiques théâtrales des milieux franco-canadiens : des spectacles de l'Ouest canadien (*Sex, lies et les Franco-Manitobains*, *Scapin!*), de l'Ontario français (*Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, *L'Homme invisible/The Invisible Man*) et de l'Acadie (*Empreintes*, *Les Trois exils de Christian E.*) y sont analysés dans leur milieu de production puis dans les milieux vers lesquels ils voyagent. La thèse vérifie ainsi deux hypothèses. La première veut qu'un passage vers l'hétérolinguisme ludique s'effectue dans les années 1990 dans les milieux théâtraux franco-canadiens. La seconde est que le mode ludique puisse se transformer de manière à permettre aux pratiques théâtrales hétérolingues issues de ces milieux de circuler vers les métropoles théâtrales du Canada. Par une approche comparatiste, la thèse montre ce qui est propre à chacune des pratiques observées, mais aussi ce qu'elles partagent. Elle s'appuie sur un élargissement de la conception de la traduction à des pratiques créatives à la fois ancrées dans leurs contextes et propices à la circulation. Enfin, elle contribue en les nuancant aux recherches sur les *enjeux* du bilinguisme au théâtre au Canada en délimitant les *jeux* du théâtre hétérolingue franco-canadien. À l'image de la traduction ludique, cette thèse nous interpelle pour nous inviter aux jeux linguistiques et spectaculaires du théâtre franco-canadien.

ABSTRACT

This dissertation, *Jeux et enjeux de la traduction du théâtre hétérolingue franco-canadien (1991-2013)* [Translation at Play in French-English Theatre in Canada (1991-2013)], explores language and performance games inherent to bilingual theatre from francophone theatres in Western Canada, Ontario and Acadie, before following these games on the road as they are translated for audience members who don't have an equal grasp on French and English. Using what I call "playful translation," authors, translators, directors and actors collaborate to stage intricate games of inclusion and exclusion of audience members along linguistic lines. These theatre practitioners do not ignore language asymmetries in Canada but play upon and against the power dynamics that enable them. Spectators without access to both languages are made aware that they don't understand parts of the performance because they *aren't supposed to*; in many cases, they are the *target* of the jokes and games played by bilingual theatre artists. This dissertation exposes many of these jokes at the expense of spectators who don't understand both French and English, as bilingual theatre moves, in partial translation, towards Canada's major theatre centres in English (Toronto) and in French (Montréal). It takes these two centres as vantage points, but also as targets for the playful attacks launched by francophone theatres through language and performance.

Performance practices from Canada's different francophone spaces are taken into account: shows from Western Canada (*Sex, lies et les Franco-Manitobains*, *Scapin!*), Ontario (*Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, *L'Homme invisible/The Invisible Man*) and Acadie (*Empreintes*, *Les Trois exils de Christian E.*) are analyzed in their production spaces and in the spaces toward which they travel. Using performance analysis, I verify two hypotheses: the first is that a passage to playful heterolingualism occurs in the 1990s in Canada's francophone theatres; the second, that such playfulness can be transformed as to allow heterolingual theatre practices to circulate towards Canada's major theatre centres. Using a comparative approach, I focus on what defines each of these practices, as well as on what they share. By emphasizing the *playfulness* of bilingual theatre, this dissertation challenges and refines previous research on the serious issues around bilingual theatre in Canada. It takes as its entry point and its final destination an enlarged conception of translation that includes creative practices both anchored in their contexts and conducive to the flow of theatre across regional boundaries. This dissertation calls out to us through diverse modes of translation, inviting us to attend in differential and deferential ways to the games of francophone theatre in Canada.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
1. « À quand un théâtre montréalais bilingue? ».....	1
2. De l'inscription du traduisible au jeu de la traduction.....	4
3. Un plan aérien comme terrain de jeu.....	8

CHAPITRE I

JOUER LA CARTE DE LA TRADUCTION EN TERRITOIRE FRANCO-CANADIEN.....	12
--	----

1. La traduction ludique : exercice définitoire périlleux.....	12
1.1 La traduction peut être... un jeu.....	15
1.2 La traduction ludique et le supplément.....	18
1.3 La traduction ludique et la réception différentielle.....	22
2. Règles de jeu : de l'intraduisibilité des jeux de mots à la retraduction ludique.....	25
2.1 Le jeu de mots entre traduction et intraduisibilité.....	25
2.2 Le jeu de mots bilingue et la bivalence stratégique.....	28
2.3 Retraduire la traduction ludique.....	31
3. Jeux déréglés : quand la traduction se donne en spectacle.....	34
3.1 Le jeu du supplément entre texte et spectacle.....	34
3.2 La traduction théâtrale et la traduction ludique.....	38
3.3 Le jeu de l'hétérolinguisme au théâtre (et sa traduction)	42
4. Enjeux de la traduction ludique.....	46

CHAPITRE II

L'OUËST EN VOLTIGE ENTRE ACCOMMODEMENT ET RÉSISTANCE.....	52
---	----

1. Jouer et traduire la distance.....	52
1.1 Quelques départs.....	53
1.2 Quelques retours manitobains.....	58
2. <i>Sex, lies et les Franco-Manitobains</i> : des langues en otage et en départage.....	66
2.1 Une comédie des idéologies linguistiques.....	67

2.2	La mise en scène de la traduction : entre accommodement et résistance.....	75
2.3	« All puns intended » : en traduction pour la scène (franco-?)albertaine.....	82
2.4	Double circulation : amour et assimilation des Franco-Manitobains.....	87
3.	Déjouer Régina : théâtre fransaskois, traduction et hétérolinguisme.....	90
3.1	Accommodements dramatiques en Saskatchewan.....	91
3.2	<i>Scapin!</i> , la farce et l'interpolation ludique.....	95
3.3	Scapin : valet et traducteur fourbe.....	101
4.	Sillons : réalisme et traduction ludique.....	108

CHAPITRE III

L'ONTARIO FRANÇAIS PAR LE JEU :

L'HÉTÉROLINGUISME AU-DELÀ DE SES MALADIES IMAGINAIRES.....113

1.	Assimilation métropolitaine et linguistique en Ontario français.....	113
1.1	Jouer en Ontario français, s'assimiler à Montréal et à Toronto.....	114
1.2	La schizophrénie linguistique, maladie imaginaire.....	117
1.3	Le double sillage d'André Païement.....	123
2.	Patrick Leroux ou le « rêve totalitaire » de la traduction ludique.....	128
2.1	Mettre en pièces le bilinguisme soustractif.....	129
2.2	Babéliser et théâtraliser la « notion périmée de la langue »	132
2.3	Les « simple play things » de la dramaturgie post-identitaire.....	137
2.4	Surtitrer pour un Montréal « virtuellement » bilingue.....	142
3.	Le jeu de clignotements de l'homme invisible.....	147
3.1	Le court récit d'une adaptation théâtrale.....	147
3.2	Interpréter en deux temps, trois mouvements.....	152
3.3	Jeux et enjeux de <i>L'Homme invisible/The Invisible Man</i>	158
3.4	« juste sous la surface des choses » : clignotements (anglo-)ontariens et montréalais.	164
4.	Quelques autres esquisses de terrains de jeux.....	170

CHAPITRE IV

JOUER AU THÉÂTRE AU CŒUR DU GROUILLEMENT LINGUISTIQUE ACADIEN.....173

1.	Dire, écrire et traduire le théâtre acadien.....	173
----	--	-----

1.1	Pour en finir avec <i>La Sagouine</i>	174
1.2	Antonine Maillet et Laval Goupil : dramaturges-traducteurs.....	176
1.3	Carnavalisation et aliénation de la parole ambiante au théâtre.....	181
2.	Le détour chiac, la traductrice ludique et l'impasse de la traduction.....	186
2.1	Jouer dans le bac à sable de l'institution théâtrale acadienne.....	187
2.2	Le chiac entrelacé des enjeux de la sociolinguistique et des jeux de la poésie.....	191
2.3	Évangéline-zéro-un-un, traductrice du chiac et libératrice post-humaine.....	195
2.4	2001 : A <i>Space Acadie</i> : un univers théâtral pour chiacophones.....	199
2.5	Une réception entre euthanasie et évolutionnisme.....	204
2.6	Punless in Fredericton : <i>Traces</i> accentuées en traduction.....	208
3.	<i>Les Trois exils de Christian E.</i> : grouillement et traduction, exils et retours.....	214
3.1	L'exil du comédien « acadzien » à Montréal.....	214
3.2	Tom Pouce pour ou contre la <i>Sagouine</i>	219
3.3	« Faire rire toué touristes » : le regard spé(cta)culaire de l'ethnographie.....	223
3.4	L'anglais, le chiac : jeux et enjeux convergents.....	227
3.5	Surtitrer tel un nouvel exil.....	229
4.	Le théâtre hétérolingue en Acadie : ébauches de retraduction et utopies communautaires....	234
		
	CONCLUSION.....	237
	BIBLIOGRAPHIE.....	247

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier Catherine Leclerc, dont le travail intellectuel m'a inspirée au cours des huit dernières années. Ma thèse est héritière de ses travaux sur le plurilinguisme en littérature franco-canadienne et sur sa traduction. Dans une perspective professionnelle et personnelle, j'ai grandement apprécié nos réflexions partagées et nos nombreuses collaborations. Avec sa rigueur et sa confiance en mon projet, elle a su me pousser jusqu'au bout de ma réflexion sur la traduction ludique. Merci à Stéphanie Nutting, à Erin Hurley, à Gillian Lane-Mercier, à Jane Everett et à Normand Doiron pour des lectures attentives et critiques ainsi que pour leur encouragement. Enfin, merci à Louise Ladouceur pour son appui continu après la maîtrise.

Je tiens également à remercier Pénélope Cormier, dont l'appui et les commentaires judicieux, de semaine en semaine, puis de jour en jour, ont nourri la thésarde et la thèse. J'espère que les résonances entre nos thèses réussiront à alimenter, par le ludisme comme par la contrainte, la compréhension de la littérature franco-canadienne. À tout le moins, je suis reconnaissante pour ce que notre collaboration « solidarisante » m'a fait voir sur cette littérature. Merci à Ariane Brun del Re, aussi, car ses interventions contribuent aux « nouvelles solidarités » franco-canadiennes que nous établissons à tâtons. Enfin, merci à ma famille, à mes amis et à LM de m'avoir soutenue malgré les distances que ce travail pancanadien a souvent exigées.

Plusieurs personnes ont permis à cette thèse d'exister comme une archive des textes et comme un répertoire des pratiques scéniques incarnées du théâtre hétérolingue franco-canadien. Sans ordre d'importance particulier, Louise Ladouceur, Shavaun Liss, Joey Tremblay, Denis Rouleau, Ian Nelson, Louise Forsyth, Marc Prescott, Alain Jacques, Janique Lavallée, Geneviève Pelletier, Irène Mahé, Annick Marion, Guy Mignault, Patrick Leroux, Anne-Marie White, Marc LeMyre, Geneviève Couture, Geneviève Pineault, Marie-Pierre Proulx, Joël Beddows, Sylvain Sabatié, Maurice Demers, Alain Jean, Luc Moquin, Lucie Hotte, Jean Marc Dalpé, Jessica Abdallah, Glen Nichols, Louise Lemieux, Chris LeBlanc, Marc (Joseph Edgar) Poirier, Paul Bossé, Jean Babineau, Sonya Malaborza, Maurice Arsenault, Marshall Button, Janie Mallet, Léo Thériault, Stéphanie Nutting, Herménégilde Chiasson, France Daigle, Philippe Soldevila, Jane Moss, David Lonergan, Alice Cocunubova du Centre de recherche en civilisation canadienne-française, le personnel du Centre d'études acadiennes et celui de la Bibliothèque et Archives nationales ont tous fourni des documents ou des témoignages qui ont contribué à mes recherches. Je tiens à les remercier d'avoir remis en circulation plusieurs objets presque introuvables.

Je tiens aussi à souligner l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines et de l'Université McGill (*Graduate Excellence Fellowship*, *Arts Graduate Student Travel Award*), que j'ai bien apprécié et qui m'a permis de poursuivre ces recherches sans trop de soucis. Des sections de cette thèse sont parues ou paraîtront, dans des versions différentes, dans *Linguistica Antverpiensia* (à paraître); *Meta*, vol. LX, no 2 (à paraître); *Traduire-écrire : culture, poétiques, anthropologie*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes » (à paraître); *Jeu : revue de théâtre*, no 145, 2012, p. 83-89; *'Impenser' la francophonie : recherches, renouvellement, diversité, identité*, Edmonton, Université de l'Alberta, 2012, p. 237-251; *Translation and the Reconfiguration of Power Relations* de Beatrice Fischer et Matilde Nisbeth Jensen (dirs), Zurich et Berlin, LIT, 2012, p. 191-202; *La Traduction dans les cultures plurilingues*, de Francis Mus et Karen Vandemeulebroucke (dirs), Artois, Artois Presses Université, 2011, p. 173-182; « Traduire la dualité linguistique de l'Ouest canadien pour la scène anglophone », mémoire de maîtrise, Edmonton, Université de l'Alberta, 2008.

INTRODUCTION

1. « À quand un théâtre montréalais bilingue? »

Novembre 2010, Mainline Theatre, Montréal. Le théâtre indépendant anglo-montréalais Tableau d'Hôte, suivant en cela sa mission d'agir comme lieu de partage de contenu canadien innovateur¹, présente la pièce *Dark Owl*, de l'Acadien Laval Goupil, dans une traduction de Glen Nichols et une mise en scène de Jessica Abdallah. La mise en scène proposée par Abdallah et Tableau D'Hôte repose sur le réassemblage du texte original et de sa traduction pour créer un projet véritablement bilingue. Le dialecte français du Nord-Est de l'Acadie de Goupil alterne ainsi avec le dialecte anglais de la vallée de la Miramichi du Nouveau-Brunswick dont s'est servi Nichols pour la traduction. Le pari : faire correspondre cette gymnastique propre au bilinguisme acadien à celui de la métropole montréalaise². Sur le succès de ces négociations, la critique journalistique est partagée. D'une part, certains critiques relatent leur appréciation de l'alternance des langues (« There is a special kind of music in the switching back and forth from the Acadian French and

¹ « Tableau d'Hôte Theatre is a Montréal-based independent theatre company that produces solely Canadian content. The company continually searches for exciting, provocative, and relevant works written by both published and emerging Canadian writers that have yet to be seen by Montréal audiences » (Théâtre Tableau D'Hôte Theatre, « About », s.p.).

² « I came back to Montreal because English theatre here is more receptive to what I want to do – theatre that speaks to our community and pushes our boundaries. The idea of language and learning to communicate is a strong message for Montreal » (J. Abdallah, citée dans A. Fuerstenberg, « Cowardly Lion Has a Hoot », s.p.).

the Celtic sounding English³ ») et de ses effets baroques (« Dans le même esprit quasi surréel, la pissante langue complètement fabriquée revisite et mêles-en [sic] libre composition accidentée, un chiac à la Radio-Radio, un anglais argotique, puis des jeux de niveaux de langage⁴ »). D'autre part, certains critiques sont déconcertés et rebutés par le projet théâtral : « annoying listeners with its incessant linguistic shifts⁵ », dit l'une, et « un tel galimatias linguistique ne réussit qu'à diminuer la portée de chacune des langues et des accents : un bordel dont les potentialités théâtrales [...] semblent bien minces⁶ », suggère un autre.

Dans un texte qui résume bien la position qu'occupe le théâtre bilingue en milieu montréalais tout en annonçant son propre parti pris, Philippe Couture souligne qu'« il se trouve que les Anglo-Montréalais, depuis quelques années, ne cessent de tendre en vain la main aux francophones. Ils y croient, eux, à ce beau rêve d'un théâtre bilingue. Mais leurs efforts se répètent en vase clos, sans jamais atteindre le moindre francophone⁷ ». Et pourtant l'air semble être au changement : onze mois plus tard, les sections anglaise et française de l'École nationale de théâtre co-crée, à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'institution, une « neo-post-digital-clash-reality-based performance mistranslated live and online⁸ » qui permet pour la première fois la cohabitation des étudiants des deux sections sur le même plateau. On notera que, signe de la *mistranslation* ou de l'asymétrie toujours actuelle entre les deux langues et cultures, cette description du spectacle ne se trouve que dans la version anglaise du site Web de l'École, dont la version française n'annonce qu'une « cocréation ». Après avoir vu ce spectacle, et malgré ses inquiétudes persistantes quant au statut et à la pérennité de la langue française à Montréal, Philippe Couture écrit un nouveau billet, dans lequel il fait part d'une évolution importante dans sa réflexion sur le théâtre bilingue : « si des spectacles bilingues ont existé dans le passé, ils semblent être demeurés marginaux et furent souvent l'initiative des Anglo⁹. Or, aujourd'hui, la démarche vient des deux côtés,

³ A. Fuerstenberg, « Dysfunction to the Fore », s.p.

⁴ Y. Rousseau, « Dark Owl, de Laval Goupil — Théâtre Tableau D'Hôte — Mainline », s.p.

⁵ P. Donnelly, « Dark Owl — review », s.p.

⁶ P. Couture, « Ces Anglo qui nous tendent la main », s.p.

⁷ *Ibid.*

⁸ École nationale de théâtre/National Theatre School, « Public Performances : *En français comme en anglais, It's Easy to Criticize* », s.p.

⁹ Entre autres, le théâtre de Robert Tembeck, de Marianne Ackermann, de David Fennario. Ces noms d'auteurs sont ceux qui ont été suggérés par les commentateurs du billet de blogue de P. Couture.

ce qui me semble tout à fait nouveau¹⁰ ». Certes, il faut nuancer : pendant les années 1980, on a aussi parlé d'un « new bilingual theatre from Quebec¹¹ » autour des styles physiques et corporels, juxtaposant les images comme les langues, de compagnies contemporaines comme Carbone 14 ou Pigeons International. Mais outre ces cycles de popularité du bilinguisme dans l'écologie locale du théâtre, il semble actuellement se créer un espace franco-montréalais – fragile mais dynamique – à partir duquel à la fois la production et la critique de ce théâtre seraient possibles.

Donnant suite à ce revirement idéologique important, Philippe Couture et Christian Saint-Pierre préparent un dossier thématique de la revue de théâtre *Jeu*, dans lequel ils lancent un appel intitulé « À quand un théâtre montréalais bilingue? ». Ils décrivent, parmi les expérimentations montréalaises autour du bilinguisme, des pratiques de traduction et de mise en scène des œuvres dramatiques locales du français vers l'anglais et vice versa, des productions jouées en alternance en français et en anglais, l'investissement des deux communautés théâtrales par certains comédiens et créateurs, ainsi que l'utilisation encore rarissime de surtitres pour certains spectacles à La Licorne et au Centre Segal. À ce bilan selon eux toujours trop maigre et au constat que les « jeunes créateurs de théâtre [...] sont plus ouverts à des allers-retours entre le français et l'anglais que leurs prédécesseurs¹² », Couture et Saint-Pierre adjoignent l'appel suivant :

Nous rêvons de voir sur la scène théâtrale québécoise des dialogues plus nourris, des preuves d'hybridation, de croisement, d'entrelacement, des références, des cultures et des langues qui s'entrechoquent pour créer des matières neuves, donner des résultats inusités, insoupçonnables, qui seraient plus que la somme des parties. Arriverons-nous un jour à vaincre une fois pour toutes les peurs, qui sont encore légion et souvent déraisonnées. Parviendrons-nous à transformer nos préjugés et nos rivalités pour en faire une matière à

¹⁰ P. Couture, « Être ou ne pas être bilingue on stage? », s.p. Je souligne. À titre d'exemples, il cite, parmi la programmation 2011-2012, les productions *Just fake it*, de Catherine Bourgeois, aux Écuries, et celle d'*Ana*, d'Imago Theatre, à l'Espace Go.

¹¹ Ainsi noté par Michel Vaïs en réponse au billet de Philippe Couture (« Être ou ne pas être », s.p.). Si l'avatar est indicateur d'un individu qui porte le même nom, nous retiendrons qu'il est l'éditeur émérite de la revue de théâtre *Jeu* ainsi que l'auteur de *L'Écrivain scénique* et de *L'Accompagnateur : parcours d'un critique de théâtre*. J. Abdallah, metteuse en scène de *Dark Owl*, me faisait une remarque semblable au sujet du caractère cyclique du théâtre bilingue à Montréal dans une communication personnelle.

¹² P. Couture et C. Saint-Pierre, « À quand un théâtre montréalais bilingue? », p. 8. Selon Kathy Mezei, dont le commentaire date de 1998, l'alternance des langues qui une génération plus tôt aurait signifié la « traduction passive » du français québécois vers la langue de l'Autre, langue de domination, « now more often signifies the Québécois's astute appropriation of English » (« Bilingualism and translation in/of Michèle Lalonde's *Speak White*, p. 243). Pour une perspective qui fait valoir qu'au Québec, la « loyauté linguistique [...] joue [...] un rôle central comme agent neutralisant du bilinguisme », voir R. Grutman, « Écriture bilingue et loyauté linguistique », p. 145.

penser notre société selon de nouveaux paradigmes, dans un rapport moins conflictuel entre les langues et les cultures ? C'est notre souhait le plus cher¹³.

La présente étude entre en dialogue avec l'incitation aux rencontres créatives plurilingues de Couture et Saint-Pierre. D'abord, elle s'inscrit sans ambages dans la mouvance d'un espace discursif montréalais qui se dit prêt à recevoir le bilinguisme scénique. Ensuite, elle fournit, depuis ses périphéries franco-canadiennes, des objets de théâtre au corpus insuffisant du théâtre montréalais bilingue.

2. De l'inscription du traduisible au jeu de la traduction

Contrairement au théâtre québécois, où le bilinguisme est mis en scène de manière intermittente, celui qui provient de ses marges fait du bilinguisme une pratique courante. Ainsi, selon le critique François Paré, dont les travaux font maintenant figure de citation obligée en études littéraires franco-canadiennes :

Il est clair que la gestion du bilinguisme, reflet d'une coexistence exacerbée des deux langues, est une caractéristique remarquable de la production littéraire francophone minoritaire au Canada. Cette gestion dépasse largement la question de la traduction des œuvres [...]; elle tend plutôt à inscrire le traduisible et l'intraduisible au cœur même de la forme et du contenu narratif ou performatif des œuvres¹⁴.

Autrement dit, les écrivains franco-canadiens – ceux de l'Ouest canadien, de l'Ontario et de l'Acadie – racontent et montent différentes histoires de diglossie et de bilinguisme, jouent le jeu de la littérature en y démultipliant la traduction dans la forme comme dans le contenu de leurs œuvres. L'exemple le plus éloquent de cette pratique est le récit franco-ontarien *L'Homme invisible/ The Invisible Man* de Patrice Desbiens, pierre angulaire des littératures franco-canadiennes comme de la critique littéraire de Paré. Le récit prend la forme d'une édition bilingue avec le français sur la page de gauche et l'anglais sur la page de droite. La traduction n'y opère toutefois pas selon le principe habituel des éditions bilingues : les aventures de l'homme invisible (ou de *the invisible man*, selon le cas) changent selon la page que l'on lira, ou selon la lecture combinée de toutes ces

¹³ P. Couture et C. Saint-Pierre, « À quand un théâtre montréalais bilingue? », p. 8.

¹⁴ F. Paré, « Vers un discours de l'irréductible : les cultures francophones minoritaires au Canada », p. 509.

pages, dans « l'oscillation du traduisible¹⁵ ». À l'hétérolinguisme de l'œuvre, c'est-à-dire l'inscription « dans un texte¹⁶ » de la variabilité linguistique, s'ajoute ainsi la traduction comme forme et contenu narratif, voire comme mode de réception. Cet hétérolinguisme à plusieurs niveaux de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, on le verra, est tout autant au cœur de la forme, du contenu performatif que de la réception des adaptations théâtrales du récit.

Cependant, dans la lecture paréenne de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, comme dans les travaux incontournables du chercheur sur les littératures de l'exiguïté, la stylistique hétérolingue est porteuse d'une conception téléologique¹⁷ :

la condition franco-ontarienne résulte d'une soustraction. C'est simple. Soustrayez la version anglaise de la version française : calculez le reste. Et ce reste de quelques phrases, « non traduites, secrètes, entre nous », c'est le lieu de la *survie*. L'homme invisible de Desbiens ne partage pas ses allégeances également. Sa survie et celle de « ses doubles » reposent sur cette espèce de *surplus* linguistique qu'est le français. La culture franco-ontarienne, parce qu'elle est si pauvrement minoritaire, ne peut être qu'excessive¹⁸.

Paré tire son utilisation de la soustraction de la notion linguistique de bilinguisme soustractif, soit un processus par lequel l'acquisition d'une nouvelle langue entraîne la perte de la langue maternelle¹⁹. Il étend d'abord cette notion à l'œuvre de Desbiens — où, des décombres du cataclysme linguistique, il dégage toute l'importance de ces « quelques phrases, “non traduites, secrètes, entre nous” » que Desbiens donne à lire exclusivement en français —, puis à l'ensemble de la culture franco-ontarienne, dont il témoigne du paradoxal excès de la « *survie* ». Après son étude inaugurale dans *Les Littératures de l'exiguïté* en 1992, Paré reviendra en 1994, dans *Théories de la fragilité*, aux opérations discursives de cette *survie* soustractive comme du discours qui s'est articulé autour d'elle :

En Ontario français, l'ensemble du discours intellectuel, réfléchissant sur la condition du sujet minoritaire et s'inspirant d'un certain nombre d'œuvres littéraires marquantes des

¹⁵ *Id.*, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 34.

¹⁶ R. Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, p. 37. Il souligne. Grutman différencie ainsi celle-ci des enjeux individuels du bilinguisme ou des enjeux sociopolitiques des situations diglossiques dont il est souvent issu.

¹⁷ Voir l'analyse de C. Leclerc dans *Des langues en partage? : cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, p. 318-322 pour une lecture de Paré qui se rapproche de la mienne dans les prochains paragraphes.

¹⁸ F. Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 175. Il souligne.

¹⁹ Paré l'emprunte à Roger Bernard, entrevue dans *Liaison*, cité dans F. Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 188. En fait, le linguiste Rodrigue Landry attribue les notions de bilinguismes additif et soustractif à W. E. Lambert (« Culture and language as factors in learning and education », p. 55-83 cité dans R. Landry, « Le bilinguisme additif chez les francophones minoritaires du Canada », p. 226).

années 80, s'est articulé sur une dialectique de l'*apparaître* et du *disparaître* [...]. À la limite, être Franco-Ontarien, c'était précisément osciller dans le nom même entre deux extrêmes, triomphe et cataclysme à la fois, pourtant réconciliables en une sorte d'épopée d'un peuple toujours en voie de disparaître. Le verbe serait donc toujours conjugué à la voie [sic] progressive, comme en anglais (« *they are dying* », « *we are vanishing* »). Les gestes fusionnés du disparaître et de l'apparaître n'auraient jamais de cesse²⁰.

Attestant le cadrage de la dialectique de l'apparaître et du disparaître, manifestation fantomatique du jeu de l'homme invisible, à certaines œuvres franco-ontariennes (sans insister sur l'exclusion des autres), Paré en expose aussi l'inadéquation à la littérature acadienne : « Ni apparaître, ni même disparaître, l'histoire de l'Acadie est un réapparaître qui a brisé une fois pour toutes l'équilibre infernal des contraires et a permis la formation d'une communalité plus positive²¹ ». Paré suit ces « courants plus positifs » dans son essai de 2003 *La Distance habitée*, où il admet que « l'angoisse de la fin n'est qu'une face de ce qui structure les contacts interculturels et les migrations²² ». Non plus prisonnier d'un discours collectif du disparaître, le sujet minoritaire « pourra disparaître et réapparaître à sa guise²³ ». Pour l'essayiste, cependant, et comme le fait valoir Catherine Leclerc, « l'angoisse de la fin revient. Car *La distance habitée* refuse de trancher. L'ouvrage trouve son sens dans l'équilibre entre résistance et accommodement bien davantage que dans le passage de l'une à l'autre²⁴ ».

Or, deux ans après la parution des *Littératures de l'exigüité*, Alain Masson faisait valoir lors d'une table ronde sur la littérature acadienne une perspective divergente de celle de Paré à l'époque : « la littérature acadienne se définit [...] par la liberté avec laquelle elle emprunte à divers usages²⁵ ». Emboitant le pas à Masson, les acadianistes Raoul Boudreau et Anne-Marie Robichaud postulaient que la poésie acadienne des années 1970 aux années 1990 était davantage que « plus positive » : de Gérald Leblanc à Marc Poirier, son plurilinguisme devient même « un jeu sur les limites du permis, de l'interdit et de l'inacceptable²⁶ ». Plus récemment, Catherine Leclerc faisait état d'une disparité entre le discours de Paré et le contexte artistique et littéraire acadien actuel :

²⁰ F. Paré, *Théories de la fragilité*, p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

²² F. Paré, *La Distance habitée*, p. 11.

²³ *Ibid.*

²⁴ C. Leclerc. « L'Acadie (s')éclate-t-elle à Moncton? Notes sur le chiac et la distance habitée », p. 22.

²⁵ A. Masson, « Une idée de la littérature acadienne », p. 128. Le texte est issu d'une conférence donnée lors de la table ronde sur la littérature acadienne au Congrès mondial acadien, le 18 août 1994.

²⁶ R. Boudreau et A.-M. Robichaud, « Le plurilinguisme en poésie acadienne des années 1970 aux années 1990 », p. 33.

L'Acadie s'éclate-t-elle à Moncton? Certainement. Le caractère festif des diverses expérimentations avec le chiac ayant cours présentement le montre bien. Éclate-t-elle pour autant? Je préfère penser que la dissolution mentionnée par Paré appartient à notre regard, quand il a du mal à s'ajuster, à composer avec ce qui est en train d'émerger²⁷.

Plus à l'Ouest, Pamela Sing, Louise Ladouceur et moi avons relevé au cours des dernières années des « stratégies relationnelles » plurilingues qui relèvent davantage d'un accommodement posé, du ludisme ou de la comédie que d'un discours angoissé de la disparition²⁸.

De moins en moins explicable par le modèle du bilinguisme soustractif, l'hétérolinguisme du théâtre franco-canadien ne se définit pas clairement selon les paramètres de son opposé binaire, le bilinguisme additif. Car si le bilinguisme soustractif se caractérise par le rapport compétitif qu'entretiennent les langues entre elles, les tenants du bilinguisme additif soutiennent que pour celui-ci les deux entités linguistico-culturelles se complètent afin de « favoriser l'enrichissement linguistique et cognitif de l'individu²⁹ », lui permettant d'accéder à un haut niveau dans les deux langues. Pour la sociolinguiste Monica Heller, cette conceptualisation du plurilinguisme ne fait que multiplier les unilinguismes : « Languages are seen as autonomous systems; what is valued is multilingualism as a set of parallel monolingualisms, not a hybrid system. What is valued is the mastery of a standard language, shared across boundaries and a marker of social status³⁰. » Or, les écritures de l'exiguïté qui poussent le plus loin leur « illégitimité anarchique (littéraire, hors de l'ordre temporel)³¹ » sont précisément celles qui se composent en intégrant du français et de l'anglais dans les mêmes textes, mettant en spectacle une frontière entre ces langues bien moins nette que celle que projettent les monolinguisms parallèles et remettant en question les principes institutionnels qu'on a longtemps associés au bilinguisme additif. Dans une langue qui n'a rien de normatif, elles jouent sur les interférences linguistiques plutôt que sur une dualité définitive entre la langue de départ et la langue d'arrivée.

²⁷ C. Leclerc. « L'Acadie (s')éclate-t-elle à Moncton? », p. 36.

²⁸ Voir, par exemple, P. Sing, « Stratégies relationnelles du Far-Ouest »; N. Nolette, *Traduire la dualité linguistique de l'Ouest canadien pour la scène anglophone*; L. Ladouceur, « Unilinguisme, bilinguisme et esthétique interculturelle dans les dramaturgies francophones du Canada ». Le passage cité est de P. Sing, p. 59.

²⁹ R. Landry, « Le bilinguisme additif chez les francophones minoritaires du Canada », p. 226. Voir aussi W. E. Lambert, « Culture and language », p. 55-83 et J. F. Hamers, « Le rôle du langage et de la culture dans les processus d'apprentissage et dans la planification éducative », p. 46-63.

³⁰ M. Heller, *Linguistic Minorities and Modernity: A Sociolinguistic Ethnography*, p. 5.

³¹ F. Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 189.

L'hétérolinguisme de ces pièces de théâtre franco-canadiennes est le plus souvent compréhensible pour les lecteurs et les publics bilingues locaux. Néanmoins, la diffusion de telles pièces et, par ricochet, leur légitimation auprès des métropoles théâtrales canadiennes au fonctionnement surtout unilingue, auront à passer par des traductions en supplément à celles auxquelles leurs jeux bilingues leur permettent déjà de s'adonner. D'un côté, il est bien possible que, pour atteindre la légitimation par les institutions dominantes grâce à la traduction, « les cultures de l'exiguïté sacrifient ce qu'elles possèdent de plus radicalement créateur³² », c'est-à-dire l'inscription du traduisible et l'hétérolinguisme ludique. De l'autre, parmi les traductions additionnelles qui découlent de ces processus de diffusion et de légitimation, la *réinscription* supplémentaire ou ludique du traduisible pourrait être tout aussi radicalement créatrice que son inscription première.

3. Un plan aérien comme terrain de jeu

La présente thèse propose une exploration de ces modes ludiques de traduction et de retraduction dans la circulation du théâtre hétérolingue franco-canadien. Ici aussi, j'écrirai à partir de l'espace discursif et géographique qui fait de Montréal la « capitale littéraire³³ » de la production théâtrale franco-canadienne, afin de dessiner le plan aérien de ses traversées, tournées, coproductions et traductions. Il s'agit du parcours inverse (centre-périphérie) de celui que j'ai effectué entre l'Alberta où j'ai grandi et le Montréal où j'étudie et où je travaille présentement (périphérie-centre), mais c'est aussi « une/a constellation de/of destinations³⁴ » canadiennes que j'explore à la fois dans mes lectures et dans l'espace géographique à partir de l'îlot Voyageur, de la gare Centrale et de l'aéroport Montréal-Trudeau. Je propose un survol aérien de l'« illégitimité anarchique » franco-canadienne, une exploration sur le terrain de ses modes ludiques et de ses voyages en traduction vers les métropoles. Vers Montréal, les spectacles hétérolingues à l'étude intègrent souvent une plus grande proportion de français. Vers Toronto, ils incorporent

³² *Ibid.*

³³ P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, p. 47-61. Pour les rapports entre le Québec et les francophonies canadiennes, voir B. Doyon-Gosselin « (In)(ter)dépendance des littératures francophones du Canada », p. 47-58.

³⁴ D'après un panneau réclame affiché dans l'îlot Voyageur en 2012.

davantage d'anglais pour acquérir une reconnaissance *Canadian*. Dans mon examen des règles du jeu des rencontres théâtrales entre les institutions plus unilingues des métropoles et les spectacles hétérolingues des périphéries, je trace un circuit géographique d'institutions qui facilitent ou qui barrent le passage du théâtre franco-canadien vers les deux grandes métropoles : unilingues françaises (surtout au Québec); unilingues anglaises (en Ontario et au Nouveau-Brunswick); anglaises ouvertes au bilinguisme de leur auditoire (au Québec); francophones hybrides allant chercher des spectateurs anglophones, mais en les amenant *in muro* (dans l'Ouest et en Ontario). Je repère autant de prouesses et de tours de force que de défaites et d'échecs, autant de façons de déjouer l'horizon d'attente des spectateurs que de modes de reproduction des hégémonies culturelles.

Un premier chapitre fournit quelques outils aptes à donner à voir, à *faire apparaître*, les rapprochements entre ludisme et traduction dans la production théâtrale franco-canadienne. Regroupés par leurs affinités sous le nom de *traduction ludique*, ces outils issus de différentes disciplines et approches délimitent des manières de produire et de recevoir le théâtre plurilingue selon le profil linguistique du spectateur. Les trois chapitres suivants présentent des analyses de spectacles issus de différentes régions de la francophonie canadienne depuis les États généraux du théâtre franco-ontarien en 1991. À l'issue de ces rencontres, disant ne plus se reconnaître « dans un théâtre et une parole que l'on qualifierait d'engagés voire nationalistes pas plus que dans des choix artistiques qui les obligeraient à produire obligatoirement un théâtre dans lequel la communauté devrait se reconnaître et auquel elle devrait s'identifier³⁵ », les intervenants du théâtre franco-ontarien rompent avec les pratiques précédentes en se donnant le mandat suivant : « que dans sa diversité, le théâtre soit source d'échange, de plaisir, d'émotions et qu'il puisse continuer d'être un élément dynamisant de l'humanité³⁶ ». À la même époque, mais de manière moins explicite, un passage ambivalent entre un théâtre engagé communautariste et des préoccupations ludiques s'opère également en Acadie et dans l'Ouest canadien. Les analyses présentées en ces pages testeront l'hypothèse selon laquelle un passage vers l'hétérolinguisme ludique s'effectue véritablement après 1991 dans les milieux théâtraux franco-canadiens. On y fera également

³⁵ Théâtre Action, *En jeux 1991. États généraux du théâtre franco-ontarien. Compte rendu des discussions*, p. 42.

³⁶ *Ibid.*, p. 43.

l'hypothèse que le mode ludique puisse se transformer de manière à permettre aux pratiques théâtrales hétérolingues issues de ces milieux de circuler vers les métropoles théâtrales du Canada.

Afin de tenir compte des enjeux spécifiques à chacun des milieux et des institutions théâtrales où sont créés ces spectacles hétérolingues, ainsi que de ceux de leurs voyages vers les métropoles francophone et anglophone, chacun des chapitres expose les jeux de traduction d'une « zone théâtrale³⁷ ». Ainsi, le deuxième chapitre porte sur deux spectacles de l'Ouest canadien, *Sex, lies et les Franco-Manitobains* et *Scapin!*, dont le premier a servi de point de départ à ma réflexion sur la traduction ludique. On y découvre une intégration du plurilinguisme jusque dans les formes de la comédie et de la farce, qui privilégie les spectateurs bilingues mais qui accommode tant bien que mal les spectateurs qui n'auraient recours qu'à l'anglais. Ce ludisme plurivalent se déplace peu vers les métropoles mais, par la traduction, engendre des modes de légitimation alternatifs fertiles en ruse.

Le troisième chapitre se tourne vers deux spectacles de l'Ontario français, *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe* et l'adaptation théâtrale de *L'Homme invisible/The Invisible Man*. Après avoir situé ces productions dans le contexte de ce qui a formé, pour plusieurs y compris Paré, la pratique théâtrale franco-ontarienne, on suivra la rupture artistique effectuée par *Le Rêve...* dans toutes ses transformations plurilingues. D'Ottawa à Sudbury puis à Montréal, le spectacle brouille les affiliations habituelles entre langues du spectacle et langues des spectateurs en les faisant s'entrecroiser de manière inattendue. Ensuite, une analyse des deux productions de *L'Homme invisible/The Invisible Man* s'attardera à « ce reste de quelques phrases, “non traduites, secrètes, entre nous” » paréen comme *plaisir* du spectateur bilingue. Elle s'attardera également aux espaces de communalité théâtrale que les aspects traduisibles de *L'Homme invisible/The Invisible Man* permettent à tous les individus présents au spectacle de partager. Dans ces deux cas, la légitimation de l'hétérolinguisme du spectacle doit passer autant par des traductions linguistiques que par des prises de position entre l'identification communautaire et sa mise à distance ironique.

Enfin, un quatrième chapitre aborde les langues du théâtre acadien et leur difficile passage vers les métropoles, où elles devront déjouer les attentes ethnographiques à leur égard. Les spectacles *Empreintes* et *Les Trois exils* de Christian E. proposent deux manières souvent opposées de

³⁷ D'après la biennale du théâtre franco-canadien Zones théâtrales, tenue à Ottawa depuis 2005.

mettre en jeu ces préoccupations, l'un en empruntant autant au cinéma américain qu'à l'imaginaire acadien pour faire parler et faire *traduire* le chiac, l'autre en puisant à l'autofiction et au monde de la Sagouine pour se mettre en bouche tout un fourmillement de langues. Si les deux mettent en scène leur réception d'un point de vue régional comme du point de vue métropolitain, seul le spectacle des *Trois exils...* arrive à l'engendrer — et ce, seulement à partir du français.

De l'Ouest canadien francophone, de l'Ontario français comme de l'Acadie, les spectacles choisis révèlent un plaisir de jouer avec les matériaux propres aux langues et au théâtre. Plus encore, l'expérience partagée avec les spectateurs y est source de ludisme. En ce sens, la présente étude apporte une importante nuance au portrait des planches précaires de la représentation linguistique et théâtrale au Canada français ainsi qu'aux ailleurs générés par le traduisible. Elle invite à en faire apparaître les pratiques ludiques de même que les maîtres de jeu de la traduction, qu'ils se situent du côté de la production théâtrale ou de celui de la réception.

CHAPITRE I

Jouer la carte de la traduction en territoire franco-canadien

Traduire peut être parfois une fête et une ivresse, un jeu de qui perd gagne rigoureux et ludique : l'art de saisir dans sa propre langue ce qui se dérobe dans toute écriture, un art de vivre l'irréductible écart entre les langues, non comme une tragédie de l'impossible, mais comme une chance inouïe puisque dans cet écart gît la poésie³⁸.

1. La traduction ludique : exercice définitoire périlleux

Comment associer le jeu à la traduction, ou redéfinir la traduction par le jeu? D'abord, en ciblant les enjeux d'un concept qui semble encore échapper à la définition : le jeu. Dans son ouvrage *Homo ludens*, publié en 1938 et servant maintenant de trame de fond à toute étude du jeu et du sport, de la lutte aux espaces virtuels, Johann Huizinga soutient que, contrairement à ce qu'on avait établi précédemment, le jeu n'est pas une forme dégradée des pratiques sacrées mais

³⁸ É. Recoing, « Antoine Vitez ou l'esprit de la traduction », p. 95.

bien la matière à partir de laquelle la culture se constitue. Il délimite a priori le jeu de la manière suivante :

une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel³⁹.

À la suite de Huizinga, en 1958, Roger Caillois publie *Les Jeux et les hommes (le masque et le vertige)*, où il reprend la théorie de son prédécesseur mais en modifie quelque peu la définition du jeu, qu'il trouve « à la fois trop large et trop étroite⁴⁰ ». Selon lui, six qualités peuvent servir à définir le jeu comme une activité *libre, séparée, incertaine, improductive, réglée et fictive*⁴¹. Cette définition permet à Caillois d'établir des balises pour le jeu, de déterminer quels attributs définitionnels se contredisent et d'élaborer une classification des jeux qui soutiendra sa proposition d'une sociologie à partir des jeux. À ses quatre catégories horizontales, l'*agôn* (la compétition), l'*alea* (le hasard), la *mimicry* (le simulacre) et l'*ilinx* (la recherche du vertige), s'ajoute un pôle vertical entre *paidia* et *ludus* (autrement dit, « de la turbulence à la règle⁴² »). Depuis Huizinga et Caillois, d'autres se sont adonnés à l'exercice difficile de définir le jeu, en soulevant coup sur coup des exceptions et en suscitant nombre d'objections.

Le philosophe Ludwig Wittgenstein, qui use de l'exemple du jeu pour expliquer ses recherches philosophiques, remet en question le recours à de telles définitions, stipulant que toute compréhension d'un terme dépend d'une connaissance préalable de son usage. Nommant

³⁹ J. Huizinga, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. de Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1988 (1951), p. 34-35.

⁴⁰ R. Caillois, *Les Jeux et les hommes (le masque et le vertige)*, Paris, Gallimard, 1958, p. 15.

⁴¹ « 1 - *libre* : à laquelle le joueur ne saurait être obligé sans que le jeu perde aussitôt sa nature de divertissement attirant et joyeux; 2 - *séparée* : circonscrite dans des limites d'espace et de temps précises et fixées à l'avance; 3 - *incertaine* : dont le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement, une certaine latitude dans la nécessité d'inventer étant obligatoirement laissée à l'initiative du joueur; 4 - *improductive* : ne créant ni biens, ni richesse, ni élément nouveau d'aucune sorte; et, sauf déplacement de propriété au sein du cercle des joueurs, aboutissant à une situation identique à celle du début de la partie; 5 - *réglée* : soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte; 6 - *fictive* : accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante. » (R. Caillois, *Les Jeux et les hommes*, p. 23-24.) Ces éléments de définition du jeu seront vivement contestés.

⁴² *Ibid.*, p. 52. Notons pour l'instant qu'il catégorise le théâtre aux confluences de la *mimicry* et du *ludus*, c'est-à-dire du simulacre et de la règle.

différentes formes de jeux (« de dames et d'échecs, de cartes, de balle, les compétitions sportives »), Wittgenstein pose plutôt la question suivante :

Qu'est-ce qui leur est commun à tous? – Ne dites pas : Il *faut* que quelque chose leur soit commun, autrement ils ne se nommeraient pas « jeux » – mais *voyez* d'abord si quelque chose leur est commun. – Car si vous le considérez, vous ne verrez sans doute pas ce qui leur serait commun à *tous*, mais vous verrez des analogies, des affinités, et vous en verrez toute une série. Comme je l'ai dit : ne pensez pas, mais *voyez*⁴³!

Parmi ces analogies visibles entre certains « jeux » (*mais pas tous*), Wittgenstein trouve le plaisir, la compétition, l'interaction avec d'autres joueurs, des règles, etc. – autant de similarités qui se forment et se déforment selon les objets choisis, constituant un « réseau complexe d'analogies qui s'entrecroisent et s'enveloppent les unes les autres. Analogies d'ensemble comme de détail⁴⁴ ». Puisque l'élément commun du réseau se situe dans les analogies, ou « ressemblances de famille⁴⁵ », entre les objets qu'il accommode, ses limites doivent demeurer floues. La réflexion de Wittgenstein permet non seulement d'identifier les jeux en les *voyant*, mais aussi de les (conce)voir ensemble sans imposer à cet ensemble une cohérence trop étroite. Il en va ainsi pour la traduction, dont les exercices de conceptualisation a posteriori pourraient tenir tant des jeux qu'elle contient que de la mise en réseau élargie d'objets d'une même famille. Le traductologue Gideon Toury, citant Wittgenstein, suggérait déjà en 1980 que la traduction devait être un concept ouvert et décrit a posteriori⁴⁶. S'inscrivant dans le parcours intellectuel de Toury, Maria Tymoczko propose de faire usage des réseaux d'affinité de Wittgensteinien pour conceptualiser la traduction, en élargir la portée à des approches non-occidentales et valoriser les traducteurs qui les mettent en pratique⁴⁷. Il pourrait s'agir d'une première conséquence de la considération de la traduction à la lumière du jeu.

En outre, l'interpellation à voir, et non à penser, les éléments communs du jeu comme de la traduction (ou des éléments communs au jeu *et* à la traduction) ne peut que s'accompagner de l'analyse des rhétoriques idéologiques associées aux deux. Dans un ouvrage qui résulte de quarante ans de travail sur le sens de l'activité ludique, Brian Sutton-Smith identifie sept de ces rhétoriques

⁴³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus : suivi de Investigations philosophiques*, § 66. Il souligne.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, § 67

⁴⁶ G. Toury, *In Search of a Theory of Translation*, p. 17-18.

⁴⁷ M. Tymoczko, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, p. 83-90.

qui métaphorisent le jeu et le mettent à toutes les sauces⁴⁸. Le jeu est ainsi appelé à remplir plusieurs fonctions, depuis le maintien des structures de pouvoir à leur décentrement, de la production artistique (souvent perçue comme frivole ou futile) à la pierre angulaire du progrès. D'une part, ces rhétoriques pourraient dégager la valeur qui est attribuée à la traduction quand elle se combine au jeu. D'autre part, les rhétoriques associées au jeu, dont celle de l'inutilité, pourraient faire en sorte que la traduction privilégie le mode ludique ou qu'elle l'évacue.

Ce chapitre traitera du *jeu* et de ses *enjeux* tels qu'ils s'appliquent à la traduction, et plus particulièrement à la traduction de spectacles hétérolingues franco-canadiens. Il présentera quelques objets théoriques à partir desquels on pourra aborder la réflexion traductologique sur ces spectacles dans la perspective d'un jeu entre les langues et dans celle d'un jeu théâtral. Cette double perspective ludique incite à des réceptions différenciées selon le profil linguistique des spectateurs. Dans ce chapitre, les objets théoriques, comme les objets du corpus, se regroupent non pas sous l'égide d'une définition, mais sous l'angle d'un concept-grappe wittgensteinien dont les ressemblances de famille assurent une certaine cohésion. Le concept résultant, qu'on appellera la traduction ludique, sera nuancé à la lumière des enjeux propres aux littératures franco-canadiennes dans lesquelles il opère.

1.1 La traduction peut être ... un jeu

Peut-on déjà concevoir la traduction comme un jeu? On a plutôt eu tendance à souligner sans cesse la perte et la tragédie de la trahison qui lui sont inhérentes (d'où cet adage italien « répété à satiété⁴⁹ », de *traduttore traditore*⁵⁰), d'autant plus que cette trahison, surtout en contextes coloniaux et postcoloniaux, est souvent une reconduction, par la traduction, des idéologies dominantes, voire des hégémonies⁵¹. Pourtant, la citation mise en exergue fait montre d'une ouverture à une dimension ludique pour la traduction. Ainsi, certains traductologues et

⁴⁸ B. Sutton-Smith, *The Ambiguity of Play*, p. 1-17.

⁴⁹ A. Nouss, « Éloge de la trahison », p. 167.

⁵⁰ J. Henry souligne qu'il s'agit pourtant déjà là d'un calembour *in praesentia* (*La Traduction des jeux de mots*, p. 27). De fait, il s'agit de l'un des premiers mots d'esprit par modification répertoriés par S. Freud (*Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, p. 30 et 109).

⁵¹ T. Niranjana, *Siting Translation : History, Post-Structuralism and the Colonial Context*, p. 3. Voir aussi A. Nouss, « Éloge de la trahison ».

traducteurs choisissent de mettre l'accent sur la rhétorique des espaces créatifs engendrés par l'acte de la traduction. Pour Michael Cronin, la théorie du jeu pourrait contribuer à l'avancement de la traductologie « tant en relation avec les possibilités cognitives de la traduction que sous l'angle de sa contribution à un renouvellement esthétique⁵² ». Pourtant, les projets de traduction qui pourraient se revendiquer du jeu portent souvent des noms qui en font déjà la négation, comme si la dimension ludique était a priori contradictoire par rapport à la notion même de la traduction. En témoigne le projet de non-traduction émis par Jacques Brault dans *Poèmes des quatre côtés*. Dans cet ouvrage de réécriture poétique, Jacques Brault se fait traducteur et poète à la fois : il « coupe de leur source » des poèmes d'auteurs canadiens-anglais et les « décapite⁵³ ». Disparaissent ainsi le titre et la référence directe à l'auteur, que l'on ne peut retrouver qu'en fin de parcours, dans les dernières pages de l'ouvrage⁵⁴. La négation du processus habituel de subordination du traducteur prend toute sa place dans ce projet de *non-traduction*. Mais la non-traduction n'est pas que négation : selon Sherry Simon, le retour poétique sur soi que permet la traduction d'autres œuvres poétiques « opens out into a rich metaphor for the difficulties and promises of all elocution⁵⁵ ». Témoignent également de l'écart par rapport à une éthique de la fidélité dans la traduction l'« éloge de la trahison » d'Alexis Nouss ainsi que d'autres projets que Sherry Simon a qualifié de *perversions* de la traduction⁵⁶. La « virgule de la traduction » chez Gail Scott, les « traductions sans original » chez Agnes Whitfield, la « pseudotraduction » chez Nicole Brossard et le travail de la création continue/contiguë chez ses traducteurs et collaborateurs, ainsi que la « transelation » chez Erin Mouré font figure de perversions d'une conception de la traduction qui reste à ce jour sous l'égide de l'équivalence. Ces exemples tirés du *Translating Montreal* de Simon donnent suite au concept de la « traduction inachevée » qu'elle avait élaboré dans *Le Trafic des langues* : un « mode de génération textuelle », de « création interlinguale », et « d'incorporation de l'altérité linguistique dans le texte⁵⁷ ». Dans *Translating Montreal* comme dans *Le Trafic des langues*, les perversions de la traduction deviennent errements dans les figures de style, voire stratégies textuelles de l'espace

⁵² M. Cronin, « Translation and the Play of Possibility », p. 243.

⁵³ S. Simon, *Le Trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, p. 67.

⁵⁴ Voir *ibid.*, p. 66-71.

⁵⁵ *Id.*, *Translating Montreal : Episodes in the Life of a Divided City*, p. 137.

⁵⁶ A. Nouss, « Éloge de la trahison », p. 157-179 et S. Simon, *Translating Montreal*, p. 119-161.

⁵⁷ S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 19.

d'écriture-traduction où les langues sont contiguës et s'interpénètrent⁵⁸. La perversion de la traduction chez Simon n'est pas, comme chez Annie Brisset et Sirkku Aaltonen, rébellion contre la source étrangère du texte⁵⁹. Elle s'oriente plutôt contre une conception de la traduction qui chercherait à « éclaircir » ainsi qu'à « transposer [l'original] en termes plus faciles à capter⁶⁰ ». Or si pour Simon perversion et jeu s'entrecroisent et se confondent, pour Caillois, il ne peut y avoir « perversion du jeu ». Plutôt, « il y a errement et dérive d'une des quatre impulsions primaires qui président aux jeux⁶¹ », c'est-à-dire la compétition, le hasard, le simulacre et le vertige. Si tel est le cas, le réseau d'affinité des « errements » et « dérives » de la traduction contribuera à cartographier les marges floues d'un éventuel jeu de la traduction⁶².

L'expression « jeu de la traduction » pourrait rappeler les théories du même nom que deux chercheurs ont déjà tenté d'élaborer. Il s'agit des théoriciens Jiří Levý et Dinda L. Gorlée⁶³, dont les travaux s'inspirent en grande partie de la sémiotique et de la théorie du jeu telle qu'elle a été mise de l'avant par John von Neumann. La théorie de ce mathématicien, nommée en anglais « game theory » (par opposition à la « play theory » qui nous intéresse), se définit comme un modèle des rapports de conflit et de coopération entre individus rationnels⁶⁴. Même si les tentatives de théorisation des espaces communs entre théorie du jeu et traduction de Levý et de Gorlée sont admirables, la conception de la traduction ludique qui se dégage du théâtre franco-canadien s'en différencie. D'abord, il n'est pas question, comme dans les écrits de ces deux traductologues, d'optimisation des gains ou de minimisation des pertes, ni du pessimisme légué aux traducteurs par rapport à leur travail. Mathieu Guidère reproche à ces théories du jeu de la traduction (en tant que *game*) « l'absence de la dimension ludique (le jeu [ou *play*], justement). Il est évident que la préoccupation stratégique rend illusoire le plaisir que le traducteur ou le lecteur

⁵⁸ *Ibid.*, p. 124. Voir aussi R. Grutman, *Des langues qui résonnent*, p. 39-40. Pour une approche de la traduction non comme perversion mais comme subversion, voir S. Jill Levine, *The Subversive Scribe : Translating Latin American Fiction*. Levine qualifie ses traductions de « closelaborations » et de « sub-versions », c'est-à-dire de « potential version that the original imparts through the magical act of translation » (p. iii).

⁵⁹ A. Brisset, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, p. 107; S. Aaltonen, *Time-sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, p. 73.

⁶⁰ S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 176.

⁶¹ R. Caillois, *Les Jeux et les hommes*, p. 76.

⁶² G. Toury se servait déjà de la philosophie de Wittgenstein pour penser la traduction (*In Search of a Theory of Translation*, p. 17-18) mais ne faisait pas de la traduction un jeu.

⁶³ Voir J. Levý, *The Art of Translation* et D. L. Gorlée, *Semiotics and the Problem of Translation : with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*.

⁶⁴ R. B. Myerson, *Game Theory : Analysis of Conflict*, p. 1.

peut tirer d'un éventuel "jeu de la traduction"⁶⁵ ». Et pourtant, le dynamisme de la « traduction inachevée » repérée par Simon ainsi que de la mise en jeu du théâtre n'engendre-t-il pas ce genre de plaisir chez le traducteur devenu joueur? Paul Ricœur le souligne : « c'est [le] deuil de la traduction absolue qui fait le bonheur de traduire⁶⁶ ». Bien que par ce bonheur de traduire, ou plaisir du jeu, la traduction ludique soit un terrain propice pour le haut et le bas comique, l'humour, la parodie ainsi que l'ironie, elle n'est pas a priori attribuable à un seul d'entre eux. Le rapport étroit de la traduction ludique avec elles, par contre, fera en sorte qu'il faudra voir, dans l'esprit d'un Wittgenstein, les affinités qui les unissent aux textes, aux traductions et aux spectacles à l'étude.

1.2 La traduction ludique et le supplément

La traduction ludique telle qu'elle se manifeste dans le théâtre franco-canadien hétérolingue relève de ce plaisir (ou *playsir*) du jeu, que ce soit celui entre les langues ou celui des possibles de la représentation théâtrale. Un tel plaisir apparaît sous la forme d'un supplément propre aux créateurs et aux spectateurs bilingues, supplément qui n'est pas sans rappeler le concept de Jacques Derrida. Chez Derrida, qui s'en sert pour examiner la pensée de Platon comme de Jean-Jacques Rousseau, le supplément est d'abord le résultat d'une addition. Au premier sens du terme, le supplément « est ajouté à (qqch) pour compléter, rendre égal⁶⁷ ». En ce sens, affirme Derrida, le supplément « s'ajoute, il est un surplus, une plénitude, le *comble* de la présence. Il cumule et accumule la présence⁶⁸ ». Mais à cette première acception du supplément s'en juxtapose une seconde, celle qui renvoie à « ce qui supplée à... ce qui remplace, joue le rôle de⁶⁹... ». Dans son rôle de *suppléance*, le supplément « intervient ou s'insinue *à-la-place-de*; s'il comble, c'est comme on comble un vide. [...] Suppléant et vicaire, le supplément est un adjoint, une instance subalterne qui *tient-lieu*⁷⁰ ». Qu'il soit addition ou suppléance, le supplément est toujours *extérieur* – c'est ce qui le distingue du complément –, c'est-à-dire « hors de la positivité à laquelle il se surajoute, étranger à

⁶⁵ M. Guidère, *Introduction à la traductologie. penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. p. 74-75.

⁶⁶ P. Ricœur, *Sur la traduction*, p. 19.

⁶⁷ P. Robert, « Supplément », 1.

⁶⁸ J. Derrida, « Ce dangereux supplément... », p. 208. Il souligne. Voir aussi J. Derrida, « Freud et la scène de l'écriture », p. 314.

⁶⁹ P. Robert, « Supplément », 2.

⁷⁰ J. Derrida, « Ce dangereux supplément... », p. 208. Il souligne.

ce qui, pour être par lui remplacé, doit être autre que lui⁷¹. » Le supplément s'ajoute ainsi à une entité qu'on croyait déjà complète, révélant à la fois le manque originel et le surplus qui peut s'y adjoindre.

Ainsi, là où, dans *L'Homme invisible/The Invisible Man*, François Paré voit la différence comme le résultat d'un processus de soustraction, les « quelques phrases, “non traduites, secrètes, entre nous” » peuvent aussi être un supplément, soit le produit d'une addition et d'une suppléance. En ce sens, le supplément est un jeu :

Apparaît.
Disparaît.
Apparaît.
Disparaît.
Le jeu de l'homme invisible⁷².

Dans ce jeu sur la dialectique entre l'apparition et la disparition, l'homme invisible peut sembler relever davantage de la *suppléance* que de l'addition, son clignotement mettant en évidence un vide à combler. Mais sa double articulation linguistique et formelle, de part et d'autre de la marge, comme homme invisible/*invisible man* rend aussi compte d'un cumul, voire d'une accumulation de la présence. C'est pourquoi on pourrait décrire ce texte comme Derrida dépeint le supplément : il « joue [...] une *double scène*⁷³ » ou, dans une traduction anglaise clarificatrice, « plays a double scene upon a double stage⁷⁴ ». Derrida continue : « Il opère en deux lieux absolument différents, même s'ils ne sont séparés que d'un voile, à la fois traversé et non traversé, entr'ouvert⁷⁵ ». On peut difficilement trouver une meilleure description du jeu formel de l'édition bilingue de *L'Homme invisible/The Invisible Man*.

L'interface entre différence et jeu que propose Derrida a connu l'opposition féroce de Paré, qui reproche au philosophe d'avoir semblé se ranger du côté du « microscopique⁷⁶ » au moment où

⁷¹ *Ibid.*

⁷² P. Desbiens, *L'Homme invisible/The Invisible Man*, p. 58 (25f). Catherine Leclerc oppose la soustraction paréenne au supplément derridien (qu'elle reprend de la lecture que fait Bhabha de Derrida) en indiquant que « la notion d'un supplément qui vient redoubler une totalité dominante tout en s'en distinguant et en révélant les manques de celle-ci décrit admirablement le travail d'écriture de *L'homme invisible/The Invisible Man* » (*Des langues en partage*, p. 316).

⁷³ J. Derrida, « La double séance », p. 250. Il souligne.

⁷⁴ *Id.*, « The Double Session », p. 221.

⁷⁵ *Id.*, « La double séance », p. 250-251.

⁷⁶ F. Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 203.

il s'inscrivait dans les grands discours universels de la philosophie. Dans le fragment « *La différence ou le plaisir de Jacques Derrida* » des *Littératures de l'exiguïté*, Paré expose ses griefs :

Pour Derrida, la différence était un excédent, un surplus : nulle privation, nul rejet, nul exclusion. La différence se résorbait, dans le système de l'écriture, en un simple écart ironique (un jeu, vous savez) dans le déroulement quotidien de l'institution. [...] Mais, pour moi, la différence derridienne est le signe de l'injustice, individuelle et collective ; elle est un jeu de vie ou de mort, de la discrimination au sens fort. C'est en tant que discrimination, inscrite dans l'écriture et dans l'institution de cette écriture, que cette différence doit être aujourd'hui théorisée⁷⁷.

Pourtant, hormis le contexte institutionnel de l'exiguïté, qui peut en effet être discriminatoire et effacer la différence minoritaire, les écritures qui en découlent n'ont-elles pas aussi droit à une inscription littéraire du jeu, à l'écart ironique, à l'excédent, au surplus, bref à la *différence derridienne*? Si le jeu de l'institution littéraire est pour l'écrivain de l'exiguïté « un jeu de vie ou de mort », ce dernier n'a-t-il pas pour autant également le choix de jouer le tout pour le tout et de consigner cette discrimination de l'exiguïté dans un jeu à même la littérature? Prendre plaisir, donner plaisir par le jeu des langues et leurs suppléments, par l'écart ironique de la réception du spectacle : c'est le pari de la traduction ludique. C'est maintenant à elle d'être théorisée.

Cette théorisation de la traduction ludique prend appui sur le jeu, la différence et le supplément derridiens ainsi que sur les travaux de Homi Bhabha qui donnent suite à ces concepts dans le domaine de la littérature postcoloniale la même année que la parution des *Théories de la fragilité*. Le théoricien postcolonial reprend la notion de la supplémentarité pour l'appliquer aux langues qui s'additionnent et se suppléent par les différences conceptuelles qu'elles génèrent. Le poème plurilingue « Missing Person » d'Adil Jussawalla lui permet d'exemplifier cette notion de supplémentarité, qui, incidemment, prend la même forme que le « a » de la différence derridienne.

A's a giggle now
but on it Osiris, Ra.
An अ an er... a cough,
once spoking your valleys with light.
But the a's here to stay.
On it St. Pancras station
the Indian and African Railways.
That's why you learn it today.
...

⁷⁷ Ibid.

‘Get back to your language,’ they say⁷⁸.

La supplémentarité s’articule autour de ce « a », déjà à la fois, comme le note Bhabha, première lettre de l’alphabet romain et article indéfini en anglais, donc porteur de la grammaire. À cette première incidence du double s’adjoint la connotation du « a » comme signe de la langue de l’empire britannique dont l’Inde était l’une des colonies. Le « a » est aussitôt traduit (chez Bhabha, c’est une traduction culturelle) par l’inscription visible de la première lettre de l’alphabet hindi « अ », précédé par son propre article indéfini et suivi de sa version phonétique translittérée, « an er ». Ainsi, le vers « An अ an er... a cough » renferme une version translittérée, une ellipse, puis une traduction intratextuelle (avec répétition du « a » mais comme article indéfini). L’ellipse devient ici le délai de la traduction du sujet colonial, avec ce qu’il a de paronymique comme d’exaspérant : « [i]t is through the emptiness of ellipsis that the difference of colonial culture is articulated as a *hybridity* acknowledging that all cultural specificity is belated, *different unto itself* – अ ... er... ugh⁷⁹! » Le délai de contestation hybride est déjà pour Bhabha ludique, « like a schematic, post-structuralist joke⁸⁰ », mais il n’en est pas pour cela futile : c’est l’espace de jeu à partir duquel le sujet postcolonial réussirait à s’inscrire et à écrire dans le temps⁸¹.

À supposer que l’espace ouvert par la supplémentarité et la traduction culturelle chez Bhabha laisse libre cours aux itérations divergentes, reste que les divergences linguistiques que le chercheur choisit de mettre en évidence comme métonymiques sont souvent minimes, voire accessoires. Tout en se revendiquant de l’apport de Bhabha, Catherine Leclerc le fait remarquer, et ajoute que les marques de différence, chez Bhabha, sont toujours mises en tutelle par la langue dominante, l’anglais, comme si l’hybridité revendiquée reposait nécessairement et paradoxalement sur une certaine assimilation linguistique⁸². Sherry Simon, dans une analyse des visées de la traduction chez Homi Bhabha et Gayatri Chakravorty Spivak, abonde dans le même sens : « Quelque chose de cette visée hégémonique se joue dans l’écriture traductionnelle de Bhabha dans la mesure où l’anglais désormais internationalisé s’impose incontestablement comme la

⁷⁸ H. Bhabha, *The Location of Culture*, p. 82. Bhabha cite Jussawalla sans en indiquer la provenance.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 83. Il souligne.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁸¹ « My insistence on locating the postcolonial subject *within* the play of the subaltern instance of writing is an attempt to develop Derrida’s passing remark that the history of the decentred subject and its dislocation of European metaphysics is concurrent with the emergence of the problematic of cultural difference within ethnology. » *Ibid.*

⁸² C. Leclerc, *Des langues en partage?*, p. 86.

langue de traduction⁸³ ». On l'a vu avec le poème de Jussawalla, où la présence d'une seule lettre hindi porte la charge de toute la supplémentarité.

À cet égard, il est important de noter que la traduction ludique, dans ses itérations multiples, fait appel au poids du plurilinguisme à divers degrés, souvent bien au-delà de la fonction accessoire prise en compte par Bhabha. La distribution de la traduction ludique, déjà active à l'intérieur du texte initial, peut s'amplifier ou s'amoindrir dans les traductions subséquentes. Encore que le grand principe de l'équivalence qui sous-tend la traduction fait en sorte que les plus légers décalages donnent lieu ici aussi à une charge considérable de sens. Le traductologue Andrew Chesterman décrit les décalages de la traduction (« translation shifts »), que l'on trouve dans la discipline depuis J. C. Catford⁸⁴, comme découlant soit « of a successful strategy or a routine technique, or indeed the consequence of a misunderstanding, an unsuccessful strategy or a badly chosen technique⁸⁵ ». L'intérêt de Chesterman pour ce phénomène reconduit une tendance plus généralisée en traductologie : selon lui, « Translation Studies has developed complex typologies of differences (shifts), but much less complex typologies of similarities⁸⁶ ». Dans les décalages de la traduction, et suivant Derrida et Bhabha, la traduction ludique met stratégiquement en place des espaces d'hybridation et de supplémentarité aux frontières poreuses, instables et dynamiques. En outre, face au spectre de l'assimilation par la traduction vers le français ou, de manière plus prégnante, vers l'anglais, la traduction ludique donne lieu tantôt à l'accumulation des jeux innocents, tantôt à une suppléance qui détraque les entités linguistiques et scéniques que l'on concevait comme déjà complètes.

1.3 La traduction ludique et la réception différentielle

Le jeu de la traduction proposé n'est donc pas seulement l'affirmation d'un principe de plaisir et d'une liberté de création : il est aussi manifestation du supplément par des systèmes de

⁸³ S. Simon, « La culture transnationale en question : Visées de la traduction chez Homi Bhabha et Gayatri Spivak », p. 52. C. Leclerc fait part des mêmes inquiétudes en citant Simon (*Des langues en partage?*, p. 88).

⁸⁴ J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*. Chez Catford, le « translation shift » est un décalage dans la correspondance formelle entre la langue de départ et la langue d'arrivée. Voir aussi M. Bakker, C. Koster et K. van Leuven-Zwart. « Shifts of translation ».

⁸⁵ A. Chesterman, « Problems with Strategies », p. 28.

⁸⁶ *Ibid*, p. 27.

non-équivalence et de non-redondance. Par conséquent, il sera aussi un jeu sur la réception différentielle. En ce sens, Rainier Grutman soutient que ce qui différencie un texte bilingue d'un texte diglossique, c'est justement que dans le texte bilingue, « l'apparition de la langue étrangère est pertinente, non redondante⁸⁷ », de sorte que son lecteur implicite est lui aussi bilingue. Au contraire, les textes diglossiques font constamment usage de la redondance pour mettre en œuvre une « double codification : bilingue (identitaire) et unilingue (exotisante)⁸⁸ ». Ainsi, la diglossie s'attache souvent, dans la pratique des textes, mais aussi selon les théoriciens (dont Grutman) à l'identitaire, alors que le bilinguisme, lui, semble pouvoir s'élever au-delà, mais pour une élite. En témoigne le constat de Sherry Simon : « Il est beaucoup plus facile de faire accepter l'hybridité linguistique qui résulte du jeu que celle qui est issue d'une situation imposée de bilinguisme diglossique⁸⁹ ». Dans cette thèse, on fera valoir que la production et la réception des esthétiques diglossiques comptent des possibles non exclusivement identitaires ou exotisants. Il est tout à fait envisageable qu'une lecture fine des textes et des performances issus d'une nette diglossie sociale révèle autant de jeux de non redondance que d'enjeux identitaires, et que les réceptions bilingues et unilingues fassent s'entrecroiser ces jeux et ces enjeux de manière inattendue. C'est ce que révèle l'analyse du corpus hétérolingue franco-canadien depuis l'angle de la traduction ludique.

L'analyse que j'effectuerai dans les chapitres qui suivent confirme ainsi l'hypothèse de Doris Sommer, pour qui la valeur esthétique des littératures issues de situations diglossiques tient des réceptions multiples qu'elles engendrent : « [t]he games of inclusion and exclusion (what linguists call "gatekeeping") produce artful effects that depend on a range of possible receptions⁹⁰ ». Alors que pour Grutman, la lecture unilingue est nécessairement exotisante, Doris Sommer, faisant en cela écho à Bhabha, fait valoir que l'étrangeté pourrait également déranger les modes de lecture dominants.

In the asymmetry of reception that they impose, in the deferred stress or delayed apprehension of meaning, in the skipped beat of a conversation that achieves the rhythm of a joke, spaces open up to aesthetics in two different, but codependent moves. Double dealing is a corollary of the mixed blessing of double consciousness : One direction is

⁸⁷ R. Grutman, « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », p. 217.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 112.

⁹⁰ D. Sommer, *Bilingual Aesthetics : A New Sentimental Education*, p. 64.

toward the aesthetic effects that the formalists called « making the familiar strange, » and the opposite direction notices that the « strange » or foreign is intimately familiar⁹¹.

La lecture unilingue n'est donc pas négligeable car elle est aussi prise pour cible par les littératures issues de situations diglossiques : « A "target audience" can mean the target of exclusion or confusion⁹² »; « Self-authorized readers can be the *target* of a minority text, not its coconspirators⁹³ ». Ces « self-authorized readers » sont pour Sommer les lecteurs métropolitains qui retrouvent ce qui les intéresse dans les écrits minoritaires au lieu de s'y laisser confronter et rebuter. Des lecteurs comme on a reproché à Gilles Deleuze et Félix Guattari de l'être, par exemple : pour eux, la littérature mineure « s'offre en pâture aux canons de la grande littérature et des grandes cultures, auxquelles elle demeure accessible et qu'elle vient enrichir ⁹⁴ ». À l'inverse, la traduction ludique prend en compte les lecteurs (et spectateurs) métropolitains qui ne partagent pas toutes les langues du spectacle pour les cibler avec une flèche acérée en même temps qu'elle les appâte. Au sujet du récit de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, par exemple, Catherine Leclerc et moi affirmions dans un article récent non seulement que la page de gauche (la française) rappelle constamment au lecteur unilingue anglophone son hermétisme, mais encore que la présence sur la page de droite (l'anglaise) de clichés pervertis et d'allusions répétées au français ainsi qu'au récit croisé de l'homme invisible participent à une lecture qui fait de l'étrangeté quelque chose de familier en même temps que le familier acquiert de l'étrangeté⁹⁵. Dans les spectacles du corpus, et à partir de suppléments variés, la traduction ludique met à contribution ces effets différentiels de la réception dans une logique de l'inclusion et de l'exclusion, départageant ainsi ceux qui sont appelés à participer au plaisir du jeu comme ceux qui resteront sur la touche. D'une part, ces effets différentiels pourraient prendre la forme des deux niveaux de lecture parallèles de l'ironie et induire chez ceux qui en comprennent les deux niveaux un rire de supériorité à l'égard de ceux qui n'auront pas compris. D'autre part, les spectateurs qui n'auront pas accès aux deux niveaux pourront s'avérer importants de par leur exclusion momentanée et parfois être inclus dans un rire

⁹¹ *Ibid.*, p. 190-191.

⁹² *Ibid.*, p. xviii.

⁹³ *Ibid.*, p. 190-191

⁹⁴ C. Leclerc, *Des langues en partage ?*, p. 48. Voir G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 29-33, et en particulier p. 47, où ils parlent d'un « mouvement de la langue vers ses extrêmes ». La traduction ludique permet plutôt d'envisager un mouvement ciblé de la langue des extrêmes vers le centre.

⁹⁵ C. Leclerc et N. Nolette, « Pour ou contre la traduction : *L'Homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens ».

de complicité généralisé, redistribuant du même coup les ressources du ludisme de l'évènement théâtral.

2. Règles de jeu :

de l'intraduisibilité des jeux de mots à la retraduction ludique

La traduction ludique, on l'a vu, génère une réception différentielle selon le profil linguistique des spectateurs. Une telle programmation dépend d'un ludisme verbal interlinguistique que la sociolinguistique, la déconstruction derridienne et la traductologie permettent de mieux décrire. Partant du refus de l'intraduisibilité des jeux de mots, la traduction ludique *interne* des spectacles hétérolingues franco-canadiens accueille les traductions additionnelles et *externes* qui, elles-même ludiques, lui permettront de voyager vers les métropoles du théâtre au Canada et leurs spectateurs moins bilingues. En entamant de telles retraductions, la traduction ludique élargit la cible du théâtre franco-canadien, tout comme elle réaménage les réceptions possibles chez les spectateurs bilingues comme chez ceux qui ne partagent pas le français et l'anglais.

2.1 Le jeu de mots entre traduction et intraduisibilité

La traduction ludique fait d'abord jouer et intervenir les langues dans la matière du texte. De fait, la traduction de l'hétérolinguisme et celle des jeux de mots – voire des jeux de langage – ont ceci en commun qu'elles divisent l'opinion et qu'elles mènent souvent à des impasses chez les traductologues comme chez les traducteurs. D'un côté, le jeu de mots et sa traduction comprennent une part du plaisir absent des théories du « jeu de la traduction » antérieures comme de l'usage normatif des langues : pour Tzvetan Todorov, « le “jeu” des mots s'oppose à l'utilisation des mots, telle qu'elle est pratiquée dans toutes les circonstances de la vie quotidienne⁹⁶ ». D'un autre côté, un autre leitmotiv revient constamment hanter les jeux de langage comme les jeux de

⁹⁶ T. Todorov, *Les Genres du discours*, p. 294, cité par J. Henry, *La Traduction des jeux de mots*, p. 1. Todorov souligne. De même, « Le jeu de mots voisine avec l'anormal : c'est la folie des mots » (T. Todorov, *Les Genres du discours*, p. 294).

mots : celui de leur intraduisibilité⁹⁷. N'y a-t-il pas, après tout, meilleur exemple de ce qui serait intraduisible que le jeu de mots? Dans leurs entrées respectives « Translation theory » et « Translatability » du *Dictionary of Translation Studies*, Susan Bassnett comme Mark Shuttleworth et Moira Cowie donnent l'exemple du jeu de mots comme limite extrême de la traduisibilité⁹⁸. Pourtant, comme l'indique avec nuance Dirk Delabastita, spécialiste des jeux de mots et de leur traduction, « the term “untranslatability” here sums up, not in the most precise of ways, what is in itself an incontestable fact, namely that wordplay (*certain types of it more than others*) tends to resist (*to a greater or lesser extent, depending on many circumstances*) certain kinds of translation⁹⁹. » Selon lui, l'association entre le jeu de mots et l'intraduisibilité relèverait moins de l'ontologie profonde que de la mise en abyme de tout un pendant critique de la traductologie.

Le traductologue qui mise sur la linguistique saussurienne, par exemple, ne peut se défaire du rapport signifiant/signifié, forme/fond par lequel il définit le jeu de mots. Pour le linguiste et traductologue J.C. Catford, le jeu de mots pose problème en ce qu'il touche à l'ambiguïté de la langue source. « The functionally relevant features include some which are in fact formal features of the *language* of the SL text. [...] Linguistic untranslatability occurs typically in cases where an *ambiguity* peculiar to the SL text is a functionally relevant feature – e.g. in SL puns¹⁰⁰ ». Par son équivocité et son ambiguïté, ainsi que par son agencement particulièrement savant entre forme et fonction, le jeu de mots empêche Catford d'atteindre son objectif ultime, la traduction automatique effectuée par des ordinateurs. Cette dernière repose toujours sur le découpage des langues en composantes univoques; il est donc impossible de lui demander de traduire un agencement équivoque ou ambigu issu d'une langue par un agencement également équivoque dans une autre¹⁰¹. Pour les biblistes et traductologues Eugene Nida et Charles Taber, dont les prémisses sont aussi celles de la linguistique, l'équivalence fonctionnelle est préférable à l'équivalence formelle dans le but de communiquer le message des Saintes Écritures. Mieux vaut ainsi, en insistant sur le contenu (pour eux, la parole divine), reléguer les polyvalences du jeu de

⁹⁷ D. Delabastita, *There's a Double Tongue*, p. 177-180. Voir aussi D. Delabastita (dir.), *Traductio : Essays on Punning and Translation*, et D. Delabastita (dir.), *Wordplay and Translation : Special Issue Dedicated to the Memory of André Lefevère (1945-1996)*.

⁹⁸ Voir S. Bassnett, « Translation theory », p. 910 et M. Shuttleworth et M. Cowie, « Translatability », p. 179-181.

⁹⁹ D. Delabastita, « Introduction », p. 10.

¹⁰⁰ J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, p. 94.

¹⁰¹ Cf. J. Henri, *La Traduction des jeux de mots*, p. 76.

mots au péritexte¹⁰². Catford, Nida et Taber se positionnent donc à l'un des deux pôles axiologiques qui orientent le positionnement des traductologues :

Translation theory oscillates between what Roman Jakobson called the “dogma of untranslatability,” the claim that art, above all, is formally and essentially untranslatable, and the “transcreational” practices of the likes of Pound and Joyce, whose motto would appear to be “There is nothing that cannot be translated”¹⁰³.

« Both positions are valid¹⁰⁴ » énonce Suzanne Jill Levine, qui adhère pourtant elle-même au deuxième pôle pour traduire « subversivement » la littérature latino-américaine. La traduction ludique prend également partie pour ce deuxième pôle : elle s'oriente vers une infinitude de la traduction conçue en contiguïté avec la création. Dans le spectacle surtitré de *Sex, lies et les Franco-Manitobains* datant de 2009, par exemple, la réplique « moi la seule chose que je râpe, c'est le fromage¹⁰⁵ » devient « If I'm gonna molest cheese, I at least make it Swiss!¹⁰⁶ » dans le surtitre. La retraduction fait disparaître le jeu de mots « râpe » (*rape*) mais poursuit le jeu de la création-traduction avec des allusions sexuelles et fromagères. Dans l'écart entre les deux versions simultanées, l'une interprétée sur scène et l'autre défilant sur un écran au-dessus, se trame également un refus de la traduction (conçue comme transfert unidirectionnel) qui n'a rien à voir avec l'intraduisibilité, mais qui relève plutôt d'un jeu sur la réception.

En ce sens, la traduction ludique s'aligne sur les trois critiques formulées par Delabastita à l'égard des doctrines de l'intraduisibilité du jeu de mots. Ce traductologue soutient d'abord qu'on surestime probablement l'anisomorphisme entre les langues, c'est-à-dire le degré de non-correspondance sémantique entre elles¹⁰⁷. À cet égard, Antoine Berman et George Steiner supposaient effectivement que la traduction pouvait profiter du recours à un « fonds commun » des langues¹⁰⁸. Ensuite, Delabastita reproche aux tenants de l'intraduisibilité leur trop grande focalisation sur le mot au détriment du texte et de son contexte¹⁰⁹. Kathleen Davis souscrit à cette analyse en ajoutant que c'est l'argument par lequel, par le passé, les déconstructionnistes ont eux

¹⁰² E. Nida et C. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, p. 5.

¹⁰³ S. J. Levine, *The Subversive Scribe*, p. 9.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ M. Prescott, « Sex, lies et les Franco-Manitobains », surtitres de Shavaun Liss, diapo. 840.

¹⁰⁶ M. Prescott, « Sex, lies et les Franco-Manitobains », p. 88.

¹⁰⁷ D. Delabastita, *There's a Double Tongue*, p. 182.

¹⁰⁸ A. Berman, *La Traduction et la lettre*, p. 111. Voir aussi G. Steiner, *After Babel : Aspects of Language and Translation*, p. 334.

¹⁰⁹ D. Delabastita, *There's a Double Tongue*, p. 183-186.

aussi donné leur appui à l'intraduisibilité, dès lors érigée en principe absolu; elle propose donc que la question de la traduisibilité s'appuie davantage sur la lecture du texte et du contexte, sur une lecture du jeu de mots comme signature derridienne du texte¹¹⁰ – ou, comme le dit Delabastita ailleurs, « puns have a history and that history depends on reading strategies¹¹¹ ». Enfin, Delabastita affirme que le discours sur l'intraduisibilité du jeu de mots confirme et maintient l'équivalence stricte au cœur de la définition de la traduction¹¹². En témoignent les étiquettes qui entourent les exemples de « non traduction » et de « perversions de la traduction » cités plus tôt. En témoigne également le besoin de conceptualiser le jeu de la traduction en deux mots (traduction ludique), reléguant à l'adjectif qualificatif (ludique) le rôle de la déconstruction du substantif (traduction).

2.2 Le jeu de mots bilingue et la bivalence stratégique

Si les jeux de mots et le plurilinguisme trouvent un lieu de rencontre dans les discours sur l'intraduisibilité, ils peuvent aussi s'associer par condensation. Delabastita décrit ainsi ce point de convergence :

there exists a special type of wordplay which actually exists by virtue of cross-lingual contact. The fact that there are different languages, showing both similarities and dissimilarities on the levels of form and meaning, is prerequisite for its very existence, and it comes into being precisely as a special kind of attempt to bridge the interlingual gap : one could say that it is in this sense a kind of translation. The type of pun I have in mind here is usually called *bilingual or interlingual wordplay*¹¹³.

Le jeu de mots précédent sur *râpe* et *rape* en est déjà un premier exemple. Delabastita ajoute que si le jeu de mots « normal » [sic], c'est-à-dire celui qui se produit dans des instances monolingues, mise sur les écarts possibles de sens et de forme dans la même langue, le jeu de mots bilingue fait le contraire : le signalement de la différence à l'intérieur d'une seule langue y est remplacé par le balisage des similarités formelles que le côtoiement de deux langues différentes occasionne. Les similarités formelles permettent de jouer sur les sens divergents que provoque l'aller-retour dans le territoire ségrégué de l'autre langue. Inversement, le fait que certains recoupements phonétiques

¹¹⁰ K. Davis, « Signature in Translation », p. 30.

¹¹¹ D. Delabastita, « Introduction », p. 7.

¹¹² *Id.*, *There's a Double Tongue*, p. 186-190

¹¹³ D. Delabastita, *There's a Double Tongue*, p. 154. Je souligne.

ne soient que partiels pourrait aussi ajouter au plaisir que procurent les jeux de mots bilingues¹¹⁴. Delabastita nomme des exemples classiques allant de l'Antiquité romaine à James Joyce, en passant par Chaucer et Shakespeare, dont il est spécialiste¹¹⁵. Partant de l'analyse d'un corpus de poésie chicano hétérolingue des années 1970 à 2000, Tace Hedrick confirme que le jeu de(s) mots bilingue (« bilingual wordplay ») « points up the ways in which the borders of languages can become fluid when they come in contact with each other¹¹⁶ ».

Elle nuance cependant immédiatement son affirmation en notant que plus l'asymétrie des langues aux frontières desquelles il est question est grande, plus il y aura d'entraves à cette fluidité. Ainsi, le jeu de mots bilingue tend aussi à renforcer les idéologies de l'incompatibilité des langues et de leur intraduisibilité réciproque. La similarité formelle par laquelle s'effectue le jeu de mots laisse souvent, à tort, sous-entendre une similarité sémantique correspondante, comme dans le cas des faux-amis. Autant la pratique de la traduction que la traductologie ont fait des mises en garde contre ce genre de jeu de mots, qui serait de l'ordre de la pathologie et qu'il faudrait immédiatement corriger : « [t]ranslation errors due to *faux amis* relate to bilingual word play in much the same way as Freudian slips do to monolingual wordplay¹¹⁷ ». D'une part le signe d'une maladie linguistique, le jeu de mots bilingue est d'autre part, paradoxalement, critiqué comme manifestation d'élitisme cosmopolite, d'une « cute pedantry¹¹⁸ » de la part d'un locuteur polyglotte. Sont ainsi reconduits par la critique du jeu de mots bilingue les discours idéologiques sur le bilinguisme soustractif (la pathologie linguistique) et additif (l'élitisme pédant du plurilinguisme).

Le ludisme que Delabastita et Hedrick ont trouvé dans la littérature plurilingue, Kathryn A. Woolard l'a aussi repéré par le biais de la sociolinguistique. Dans les zones de contact contemporaines dont elle fait l'étude, l'expertise d'individus bilingues fait en sorte qu'ils arrivent à mobiliser la frontière des langues par leur usage délibéré du chevauchement des langues. Woolard qualifie de « strategic bivalency » (ci-après, bivalence stratégique) cet usage stratégique de segments linguistiques dont on trouve des occurrences simultanées dans plus d'une langue et dont les

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 154.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 156. Ailleurs, il parle également du jeu de mots bilingue dans la comédie télévisuelle britannique 'Allo 'Allo (« Language, Comedy and Translation in the BBC Sitcom 'Allo 'Allo »).

¹¹⁶ T. Hedrick, « Spik In Glyph? Translation, Wordplay, and Resistance in Chicano Bilingual Poetry », p. 146.

¹¹⁷ D. Delabastita, *There's a Double Tongue*, p. 155. Il souligne.

¹¹⁸ W. Nash, *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*, p. 145, cité dans D. Delabastita, *There's a Double Tongue*, p. 154.

fonctions peuvent être rhétoriques, sociales ou politiques¹¹⁹. Selon elle, cette stratégie s'apparente au jeu de mots :

The linguistic form of these texts is an extended, specialized form of punning. The play is not between the two meanings of a single word, since each word allegedly has only one, but rather between its two linguistic affiliations. Just as duality is essential to a pun, so it is also essential to these compositions¹²⁰.

Dans la plupart des cas, les similarités formelles des unités linguistiques ont aussi, et en cela Woolard diffère de Delabastida, des *similarités sémantiques* fondamentales. Le mot *no*, qu'elle donne à titre d'exemple, est bivalent en anglais et en espagnol. Il en va de même dans ce slogan d'un groupe anti-militaire catalan contemporain, « *la mili no nola* », dont la forme et le sens correspondent à « le service militaire ne plaît pas » en catalan comme en castillan¹²¹. La perspective de Woolard ne fait pas l'unanimité dans le domaine de la sociolinguistique : pour d'autres linguistes, y inclus la spécialiste de l'alternance codique Penelope Gardner-Chloros, la bivalence est signe de neutralisation des contrastes entre les langues¹²². Pour sa part, Woolard insiste pour qu'on ne pense pas aux zones de convergence linguistique comme des zones neutres ou neutralisées, mais plutôt comme des espaces *doublement chargés*¹²³ de la conscience de la frontière. Bien que, dans ces espaces, l'accent soit mis sur la ressemblance des langues en question, reste que les différences sont aussi, du coup, soulignées : « [t]he opposition between linguistic codes is almost always socially and ideologically activated in these situations, even as it is challenged¹²⁴ ».

Une telle affirmation peut s'appliquer au contexte canadien, où l'enchevêtrement des langues, même quand il a pour fonction de faire se rencontrer le français et l'anglais, résulte d'une « surconscience linguistique¹²⁵ ». Par la bivalence stratégique, la traduction ludique s'amuse à compléter cette surconscience linguistique (et à y suppléer). Elle la fait apparaître de manière

¹¹⁹ Il s'agit d'une définition révisée, datant de 2007 (K. A. Woolard et E. N. Genovese, « Strategic Bivalency in Latin and Spanish in Early Modern Spain », p. 488). Sa définition originale (1999) était la suivante : « the use by a bilingual of words or segments that could "belong" equally, descriptively or even prescriptively, to both codes » (K. A. Woolard, « Simultaneity and Bivalency as Strategies in Bilingualism », p. 7).

¹²⁰ K. A. Woolard et E. N. Genovese, « Strategic Bivalency », p. 488.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² P. Gardner-Chloros, « Code-switching in Community, Regional and National Repertoires : The Myth of the Discreteness of Linguistic Systems », p. 51; P. Gardner-Chloros, *Code-switching*, p. 108; A. Giacalone Ramat, « Code-switching in the Context of Dialect/Standard Language Relations », p. 59.

¹²³ K. A. Woolard, « Simultaneity and Bivalency », p. 3-29.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁵ Voir L. Gauvin, *Langagement : L'écrivain et la langue au Québec*, p. 9.

aléatoire, fait virevolter les langues et les met face à face. En résulte pour le public soit une division ou une mise en commun de l'expérience du jeu, mais aussi, tout à la fois, le partage d'un espace théâtral doublement chargé de la conscience des langues. En Acadie, par exemple, Paul Bossé impose dans *Empreintes* la fluidité de la bivalence (holocène/holocene/hollow-scene) en y apposant un commentaire métalinguistique sur l'insuffisance de la langue unique :

VOIX #3

Veux-tu que j'te le 'révèle', le nom de notre ère géologique présente?

VOIX #4

J'*care* pas moi...

VOIX #3

C'est la *Hollow-Scene*, man!

VOIX #4

Get out! A s'appelle pas de même!

VOIX #3

En français, c'est holo-cène.... mais ça ça sonne *wimpy*!¹²⁶

En Ontario, par contre, Robert Dickson observe à la dérobée que « [f]ace aux inégalités » et « aux rapports de domination sociale », les jeux de mots bilingues et bivalences stratégiques de *L'Homme invisible/The Invisible Man* constituent une forme d'ironie qui permet à Patrice Desbiens de « passer à la contre-attaque¹²⁷ ». En ce sens, en plus d'engendrer des lieux de rencontre fluides, les jeux de mots bilingues dans la dramaturgie franco-canadienne pourraient aussi servir, comme ceux que Tace Hedrick déniche dans la poésie chicana¹²⁸, à mobiliser un contre-discours politique et à ériger de nouveaux poteaux-frontière.

2.3 Retraduire la traduction ludique

Au sujet de la traduction des pratiques hétérolingues ludiques, Hedrick fait part du double effet, formel et polémique, de ces jeux de mots bilingues, mais aussi d'un certain refus d'une traduction subséquente. Selon elle, le mélange des codes,

always contentious, cannot be re-translated, sorted back out, without again effecting a re-territorialization, a taking back of those linguistic, historical, and cultural spaces and their

¹²⁶ P. Bossé, *Empreintes*, p. 46-47.

¹²⁷ R. Dickson, « Autre, ailleurs et dépossédé : L'œuvre poétique de Patrice Desbiens », p. 21.

¹²⁸ T. Hedrick, « Spik in Glyph? », p. 141-160.

boundaries which the interlingual text deliberately (mis)appropriates in punning, playful and ironic ways¹²⁹.

On pourrait dire qu'elle donne ainsi réponse à une interrogation qu'articulait Derrida en des termes étonnamment limpides : « Comment traduire un texte écrit en plusieurs langues à la fois? Comment “rendre” l'effet de pluralité? Et si l'on traduit par plusieurs langues à la fois, appellera-t-on cela traduire?¹³⁰ ». La réponse de Hedrick renvoie Derrida à lui-même, réfléchissant dans le péritexte *Border Lines* au sujet de l'essai « Living On » qui apparaît juste au-dessus :

It is not untranslatable, but, without being opaque, it presents at every turn, I know, something to stop [*arrêter*] the translation : it forces the translator to transform the language into which he is translating or the “receiver medium”, to deform the initial contract, itself in constant deformation, in the language of the other¹³¹.

La traduction du jeu de(s) mots bilingue ne se tiendra pas à une nouvelle donne de l'intraduisibilité. Dès qu'elle se dérobe à l'intraduisible, la traduction ludique se fait gage de « nouveaux pactes de traduction¹³² » par la retraduction. Cette retraduction ludique, ou traduction ludique retraduite pour des spectateurs des métropoles qui ne comprendraient qu'une seule des langues de la scène, est *re*-territorialisation sur la frontière *des mêmes langues*, dans ce cas-ci le français et l'anglais. Ainsi, elle tient astucieusement compte de nouveaux modes d'inclusion et d'exclusion comme de nouveaux modes de réception.

La traduction ludique fait preuve d'accommodement stratégique dans les terrains partagés par les langues : dans de nombreux cas de retraduction ludique, le supplément des spectateurs bilingues s'amointrit pour accommoder les spectateurs des métropoles habitués à un fonctionnement unilingue. La retraduction ludique, comme la traduction ludique interne, place toutefois des haies de résistance délibérées, dans la « dérive des différences » sémantiques, contre certains membres parmi ses nouveaux destinataires. Pour Roland Barthes, le jeu de mots donnait déjà lieu à une

interférence de deux lignes de destination. Autrement dit, la double entente (bien nommée), fondement du jeu de mots, ne peut s'analyser en simples termes de signification (deux signifiés pour un signifiant); il y faut la distinction de deux destinataires; et si, contrairement à ce qui se passe ici, les deux destinataires ne sont pas donnés par l'histoire, si le jeu de mots semble adressé à une seule personne (le lecteur, par exemple), il faut

¹²⁹ *Ibid.*, p. 154. Elle souligne.

¹³⁰ J. Derrida, « Des tours de Babel », p. 215

¹³¹ J. Derrida, « Living On : *Border Lines* », p. 88-89. Trad. J. Hulbert. Paru en anglais seulement.

¹³² S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 184.

concevoir cette personne divisée en deux sujets, en deux cultures, en deux langages, en deux espaces d'écoute¹³³.

Si l'intervention littéraire de la traduction dans les textes diglossiques tire son ludisme de non redondances, la traduction de cet hétérolinguisme, par la reterritorialisation qu'elle instaure, en réinvente une multiplicité de lectures possibles. L'exploration de ces retraductions hétérolingues ludiques mettra en évidence des lieux où se brouillent les distinctions apportées par Grutman entre texte diglossique et texte « véritablement » bilingue, entre réception bilingue et réception unilingue.

Dans *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*, Myriam Suchet propose une typologie des pratiques de traduction pour les littératures hétérolingues¹³⁴. Certains dispositifs de la traduction relèvent davantage de décisions éditoriales : le titre, les pré- et post-faces, les notes de bas de page ou de fin de volume, les éditions dites « bilingues » et le péri-texte¹³⁵. D'autres pratiques du sujet traduisant ont pour résultat d'atténuer la présence visible de l'hétérolinguisme, soit par effet mécanique (quand la différence lisible de la langue d'arrivée déjà enchâssée dans le texte de départ disparaît dans le texte d'arrivée), soit par intention volontaire (à des fins de clarification, par exemple). Antoine Berman inclut par ailleurs l'« effacement des superpositions de langues¹³⁶ » parmi ses treize tendances déformantes de la traduction. Encore d'autres pratiques arriveront à conserver une certaine part d'hétérolinguisme : les ajouts implicites et explicites (la glose ou le rembourrage¹³⁷), la modification visuelle comme le balisage par l'italique, ainsi que le maintien de l'hétérolinguisme et de sa forme. Enfin, le sujet traduisant pourra pratiquer la transposition linguistique et culturelle et augmenter l'hétérogénéité du texte de départ par des calques, la non-traduction de termes, la mise en évidence de la variabilité au sein de la langue

¹³³ R. Barthes, *S/Z*, p. 151.

¹³⁴ M. Suchet, *Outils pour une traduction postcoloniale : littératures hétérolingues*, p. 180-207.

¹³⁵ Kathy Mezei avait déjà, en 1995, proposé l'intervention du sujet traduisant par l'utilisation de « textual devices such as italics, parentheses, translator's notes, additions, conscious alterations, and explanatory phrases » pour dénoter la présence de la langue d'arrivée dans le texte original (K. Mezei, « Speaking White : Literary Translation as a Vehicle of Assimilation in Quebec », p. 145).

¹³⁶ A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 66.

¹³⁷ M. Suchet emprunte la notion du rembourrage (« cushioning ») à Chantal Zabus, qui la définit comme « the fact of tagging a European-language explanation onto an African word » (*The African Palimpsest. Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, p. 7). Selon Suchet, le terme est de Peter Young et de Howard Stone (P. Young, « Tradition, Language and the Reintegration of Identity in West African Literature in English » et H. Stone, « Cushioned Loan Words ») et « est l'équivalent de la glose » (M. Suchet, *Textes hétérolingues et textes traduits : de « la langue » aux figures de l'énonciation. Pour une littérature comparée différentielle*, p. 66).

d'arrivée et, cas extrême, l'insertion d'une tierce langue¹³⁸. Souvent textuels et visuels, les dispositifs de traduction mis de l'avant par Suchet s'avèrent néanmoins utiles pour la description du texte dramatique : ils permettent de discerner les articulations spécifiques de la traduction où, ludique, elle consent à la « dérive des différences ». Il est difficile, cependant, de s'imaginer que la différence textuelle décortiquée minutieusement par Suchet se traduise aussi bien en performance sur le plateau, dans la bouche des interprètes¹³⁹. Inversement, le texte peut resurgir dans la performance hétérolingue théâtrale et dans sa mise en corps, ramenant curieusement, par les surtitres et autres paratextes théâtraux, la question de la traduction au signalement de ses formes écrites et visuelles.

3. Jeux déréglés : quand la traduction se donne en spectacle

Du côté du théâtre et du spectacle, la traduction contient aussi de nombreux jeux. D'une part, la traduction au théâtre est toujours porteuse de ludisme entre texte et mise en scène, entre littérarité et jouabilité. D'autre part, la traduction ludique intervient dans différentes composantes du spectacle de départ pour retraduire l'hétérolinguisme pour les spectateurs plus monolingues des métropoles de théâtre au Canada.

3.1 Le jeu du supplément entre texte et spectacle

L'agencement entre théâtre et jeu fait partie depuis longtemps des discours consacrés. Louise Vigeant constate que « [d]ire que le jeu théâtral remplit une fonction ludique tient presque du pléonasme. Par définition, le théâtre est un jeu, donc il comporte les caractéristiques propres à l'activité ludique : gratuité et plaisir¹⁴⁰ ». Foyer de l'activité théâtrale où il a droit de régie sur le plateau, le jeu agit aussi comme contrepoids au rituel anthropologique lors de l'évolution récente

¹³⁸ Voir aussi R. Grutman, « Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles ».

¹³⁹ Voir S. Bassnett-McGuire, « Ways Through the Labyrinth, Strategies and Methods for Translating Theatre Texts », p. 87.

¹⁴⁰ L. Vigeant, *La Lecture du spectacle théâtral*, p. 121. Mariel O'Neill-Karch se sert de ce raisonnement pour intituler son ouvrage *Le Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques* (p. 14-15).

des *performance studies* à l'extérieur des murs (au sens architectural) du théâtre conventionnel¹⁴¹. Henry Bial l'indique dans un passage qui illustre bien les différentes fonctions rhétoriques du jeu dans la discipline :

In performance studies, play is understood as the force of uncertainty which counterbalances the structure provided by ritual. Where ritual depends on repetition, play stresses innovation and creativity. Where ritual is predictable, play is contingent. But all performances, even rituals, contain some element of play, some space for variation. And most forms of play involve pre-established patterns of behavior. Hence, as [Richard] Schechner writes, "one definition of performance might be : ritualized behavior conditioned/permeated by play"¹⁴².

Pierre angulaire de la performance et des *performance studies*, le jeu devient tour à tour espace de manœuvre et de créativité, et élasticité dans la répétition (ou l'itération) du rituel. En fait, s'il s'inscrit à la fois dans les *performance studies* et les études théâtrales, c'est que le jeu semble dépasser la rupture épistémologique entre les études du théâtre (et du texte de théâtre) et celles de la performance (sociale et spectaculaire, mais le plus souvent sans texte). Écartée par les *performance studies* depuis leur affirmation autonomiste par rapport aux études théâtrales, la place du texte demeure pourtant d'actualité. Quelle est cette place dans la performance, maintenant démultipliée et protéiforme, formelle ou sociale¹⁴³? Cette question se pose avec d'autant plus d'acuité si on pense que certains textes dramatiques ne sont jamais montés (« *closet drama* » et théâtre dans un fauteuil), que certains spectacles de théâtre n'ont pas recours à un texte (improvisations et *commedia dell'arte*) et que certains textes dramatiques découlent de spectacles évolutifs (chez Brecht, par exemple¹⁴⁴, mais aussi chez des artistes comme Robert Lepage et Ex Machina)? Comment, demande le shakespearien W. B. Worthen, arriver à dépasser le rapport illustratif, ou « the incapacitating notion of performance as a version of the text, a version emptied of multiplicity and ambiguity through the process of (authorized) embodiment¹⁴⁵ »? Comment, pour ainsi dire, dépasser un rapport entre texte et performance vidé des possibilités du jeu?

¹⁴¹ Dans de nombreuses universités anglo-américaines, les travaux combinant l'approche ethnographique, la théorie des actes de langage et le théâtre sur la base de la performance ont réussi à faire de ces *performance studies* une discipline dont la popularité surpasse celle des études théâtrales.

¹⁴² H. Bial, *The Performance Studies Reader*, p. 115. Il cite R. Schechner, *Performance Studies : An Introduction*, p. 79.

¹⁴³ « [T]here is a conceptual crisis in drama studies, a crisis reflected in the ways different disciplinary styles approach questions about dramatic texts, theatrical productions, and performance in general » (W. B. Worthen, « Drama, Performativity, and Performance », p. 86).

¹⁴⁴ S. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage : Drama Translation in Theatre and Society*, p. 33-34.

¹⁴⁵ W. B. Worthen, « Drama, Performativity, and Performance », p. 88.

L'absence de réponses sur le lien entre le texte et le spectacle dans le milieu théâtral a mené par ricochet à un questionnement généralisé chez les traducteurs de théâtre. D'une part, ces traducteurs doivent tenir compte des deux aspects dans leur travail, d'autant plus que plusieurs productions peuvent exister pour un seul texte, et que les spectacles eux-mêmes ont tendance à varier d'un soir à l'autre. D'autre part, certaines perspectives conventionnelles sur la relation du texte à sa mise en scène, dont la sémiotique, ont souvent pris à leur compte la métaphore de la traduction¹⁴⁶. Le metteur en scène et traducteur Antoine Vitez, par exemple, fait valoir que « [l]a traduction, comme la mise en scène, exprime une sorte de ludisme sémiologique, le désir de convertir des signes en d'autres signes, la nécessité et la joie d'inventer sans trêve des équivalents possibles¹⁴⁷ ». En 1998, Brigitte Schultze indiquait qu'afin d'éclaircir leur propre rôle, les traducteurs devront produire une réflexion sur les rapports entre le texte et le spectacle qu'avaient jusqu'alors négligée les chercheurs en théâtre¹⁴⁸.

La traduction ludique, telle qu'elle mise sur le supplément, pourra s'inspirer de l'appel lancé par Marvin Carlson au sujet du rapport texte-spectacle comme relevant du supplément : le spectacle *s'ajoute* à un texte que l'on croyait déjà entier mais parallèlement, il en comble des « trous » (au sens du texte troué d'Anne Ubersfeld) peut-être demeurés jusque là invisibles¹⁴⁹. Prenant lui aussi appui sur la philosophie derridienne, W.B. Worthen soutient que la performance agit dans la reconstitution du texte : « it does not echo, give voice to, or translate the text¹⁵⁰ ». Selon Worthen, la performance est à chaque fois production active d'un texte « within a system of manifestly citational behavior, such that when a performance "works," it does so "to the extent

¹⁴⁶ M. Carlson, « Theatrical Performance : Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement? », p. 8.

¹⁴⁷ Cité dans J.-M. Déprats, « Présentation », p. 7.

¹⁴⁸ « If we accept the idea that drama translation is an operation analogous to the transposition of written drama into performance, we have to point out the fact that theatrological research dealing with the transposition of written drama into performance is still far from a breakthrough. Therefore, philologists and translators in search of a sound theoretical framework for drama translation have to do the job of teatrologists before they can move on to the specific questions of translation studies » (B. Schultze, « Highways, Byways, and Blind Alleys in Translating Drama : Historical and Systematic Aspects of a Cultural Technique », p. 177-178). Les travaux du chercheur en *performance studies* W. B. Worthen permettront, dès 2003, de lancer la réflexion théorique sur le rapport texte/spectacle dans son domaine d'études.

¹⁴⁹ M. Carlson, « Theatrical Performance », p. 9. Voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*.

¹⁵⁰ W. B. Worthen, « Drama, Performativity, and Performance », p. 93.

that it draws on and covers over the constitutive conventions by which it is mobilized”¹⁵¹ ». Ainsi, la pratique citationnelle de la performance théâtrale ne cite pas le texte dramatique :

As a citational practice, dramatic performance – like all other performance, is engaged not so much in citing texts as in reiterating its own regimes; these regimes can be understood to cite – or perhaps subversively to resignify – social and behavioral practices that operate outside the theatre and that constitute contemporary social life¹⁵².

Si la performance ne cite pas d’abord le texte, c’est qu’elle ne peut s’empêcher de puiser à une multiplicité de sources, dont nulle n’est en mesure d’affirmer son autorité sur le sens, mais qui y contribuent toutes, d’une façon ou d’une autre. Une production de *Hamlet*, par exemple, n’est ainsi pas seulement une version du texte de *Hamlet*, mais se sert de contributions contextuelles illimitées dont aucune n’a la préséance¹⁵³. C’est ainsi que dans le film *Romeo + Juliet*, du réalisateur Baz Luhrmann, on a écrit « sword » sur un fusil qui était censé moderniser le texte de Shakespeare, afin d’y faire un clin d’œil tout en lui offrant une certaine résistance contemporaine¹⁵⁴. Une telle déconstruction de l’opposition binaire entre le texte et la performance permet d’entrevoir l’une des multitudes de reconstitutions stratégiques possibles entre l’un et l’autre. Enfin, comme l’affirme Barbara Godard, la traduction peut participer à ces reconstitutions stratégiques, de sorte que le spectacle et le texte dépassent le rapport de substitution métaphorique qui a prédominé par le passé par des enchainements de combinaisons métonymiques¹⁵⁵.

Dans mon corpus, l’inscription interne de la traduction ludique se déploie dans des rapports texte-spectacle multiples et divergents. Le texte d’*Empreintes* de Paul Bossé, par exemple, est mis à partie comme une seule des composantes du travail d’improvisation et d’écriture scénique du Collectif Moncton-Sable. Le texte des *Trois exils* de Christian E., lui, succède au spectacle, dont il agit plutôt comme trace ou comme objet-souvenir. Le spectacle de *L’Homme invisible/The Invisible Man* effectue une adaptation trans-générique en mettant en scène un texte d’abord composé dans

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 93. La conception de la performativité qu’il convoque est celle de J. Butler, *Excitable Speech : A Politics of the Performative*, p. 51. Issue des travaux de J. L. Austin sur les énoncés performatifs (*How To Do Things with Words*), la performativité renvoie au pouvoir d’action par la parole. Pour Butler, qui poursuit dans la veine itérative proposée par Derrida, la performativité se réfère à la production d’identités par la répétition et la performance des discours sociaux (voir J. Butler, *Excitable Speech*, p. 43-69).

¹⁵² W. B. Worthen, « Drama, Performativity, and Performance », p. 93.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ L’exemple est de W. B. Worthen, « Drama, Performativity, and Performance », p. 94.

¹⁵⁵ B. Godard, « Between Performative and Performance : Translation and Theatre in the Canadian Quebec Context », p. 331.

la forme d'un récit. Dans une logique aussi subtilement iconoclaste, l'adaptation des *Fourberies de Scapin* de Molière donne lieu à des interpolations et à une mise en scène de la traduction dans *Scapin!* Avec le texte du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, c'est l'auteur, en l'occurrence Patrick Leroux, qui met à défi le spectacle en écrivant un « anti-opéra cybernétique » injouable selon les règles habituelles du jeu psychologique. Finalement, *Sex, lies et les Franco-Manitobains* est l'objet qui correspond le mieux à un rapport au spectacle comme *version mise en scène* du texte. Dans tous ces cas, on le verra, la retraduction ludique redistribue les rapports entre texte et théâtre dans une logique de combinaison métonymique.

3.2 La traduction théâtrale et la traduction ludique

Qu'en est-il, justement, de la retraduction ludique au théâtre? Peut-elle déjà être appréhendée, dans une perspective qui reprend celle de Worthen, comme pouvant puiser à même le texte ainsi qu'à d'autres sources, tout en recouvrant, tel un palimpseste ou tel un jeu de la dérive des différences, ses parcelles originelles? À quelle dimension « textuelle » le traducteur doit-il être fidèle : serait-ce au *performance text* ou au *dramatic text*¹⁵⁶? Le traducteur du théâtre interprète-t-il le texte en anticipant la production de la pièce traduite?

Dans un aperçu du débat théorique sur la traduction théâtrale, Fabio Regattin fait état de quatre types de théorie basés sur ces distinctions : les théories littéraires, les théories qui s'appuient sur le texte dramatique, les théories basées sur le texte spectaculaire et les théories « néolittéraires ». La première approche privilégie un rapport à la traduction théâtrale qui ne la différencie pas énormément de celle d'autres textes littéraires. En vogue avant l'explosion de la recherche en sémiotique et le renversement de la dialectique texte/performance, cette approche est toujours présente dans certains travaux, qu'elle soit implicite ou explicite. Les approches qui prennent pour base le texte dramatique affirment cependant qu'il faut penser à sa spécificité générique. En 1985, Susan Bassnett indiquait que « a theatre text exists in a dialectical relationship with the

¹⁵⁶ Ces dimensions sont celles qu'identifie K. Elam dans *The Semiotics of Theatre and Drama*. Je reprends la traduction de F. Regattin : « Le *dramatic text* (par la suite, *texte dramatique*) est le texte écrit. Il n'existe, toutefois, qu'en tant que point de départ du *performance text* (par la suite, *texte spectaculaire*), réalisation sur scène du texte dramatique. Le texte théâtral est la somme du *texte dramatique* et du *texte spectaculaire*. » (« Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », p. 157). Je reconnais que la catégorisation sur la base du *texte* tend à privilégier ce dernier, mais cette catégorisation est tout de même nécessaire pour nommer des objets distincts.

performance of that text. The two texts – written and performed – are coexistent and inseparable, and it is in this relationship that the paradox for the translator lies¹⁵⁷ ». Ce rapport dialectique met en place de nouveaux enjeux : ceux de l'immédiateté du théâtre, de sa « jouabilité » et de sa fonction¹⁵⁸. La revendication de l'immédiateté a souvent servi de justification pour de nombreuses traductions qui se qualifient d'« adaptations » ou de « transpositions » et dont les allégeances se rattachent au public cible et à ses valeurs. Un autre concept récurrent dans les théories basées sur le texte dramatique, la « jouabilité », varie énormément selon l'usage qu'on en fait. Le concept de la jouabilité présupposerait, selon Susan Bassnett, que le texte de théâtre contienne une structure qui mènerait à sa performance, un « coded gestural patterning¹⁵⁹ » que le traducteur se devrait de recréer dans la langue d'arrivée. La jouabilité, selon elle, devrait être mise en rapport avec le public de la traduction (le style de jeu, l'espace de jeu, le contexte spatial et temporel) afin d'être toujours contemporaine¹⁶⁰. Ailleurs, ce sont les déictiques (pronoms personnels et références spatio-temporelles) qu'elle souhaite faire interagir avec leurs fonctions textuelles et dramatiques¹⁶¹.

Ces théories basées sur le texte dramatique ont alloué une spécificité à la traduction théâtrale tout en restant très près du texte écrit. Un autre type de théories, dérivées de la recherche en sémiotique des années 1970, se détache de cette préoccupation, faisant du texte écrit un code parmi d'autres (on parle même de multiples langues de la scène¹⁶²) dans des spectacles qui exigent maintenant leur place comme objets d'analyse. Patrice Pavis, Anne Ubersfeld et Keir Elam ont tous contribué au courant de la sémiologie qui a marqué une nouvelle ère pour les études théâtrales, ainsi que pour la traductologie. Les travaux de la traductologue Ortrun Zuber, datant du début des années 1980, témoignent du repositionnement du spectacle théâtral dans la

¹⁵⁷ S. Bassnett-McGuire, « Ways Through the Labyrinth : Strategies and Methods for Translating Theatre Texts », p. 87.

¹⁵⁸ Voir aussi S. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage : Drama Translation in Theatre and Society*, p. 41 : « In the theatre, orality, immediacy and communality unavoidably introduce a new dimension to the translation of texts, and while in literary translation contemporary Anglo-American discourse emphasises the translator's invisibility and the faithfulness of the translation, theatre translation actively rewrites, or adapts, many aspects of the source text, justifying this strategy with references to the "requirements of the stage" and criteria such as "playability" and "speakability". » Elle se réfère à L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, p. 1.

¹⁵⁹ Voir S. Bassnett, « Translating Dramatic Texts », p. 132.

¹⁶⁰ Voir aussi E. Nikolarea, « Performability versus Readability : A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation », s. p.

¹⁶¹ S. Bassnett suit la discussion de K. Elam sur les unités déictiques et sur la deixis dans *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 138-148 (S. Bassnett, « Ways through the Labyrinth »).

¹⁶² Voir la traduction anglaise de l'œuvre de P. Pavis, *Voix et images de la scène : essais de sémiologie théâtrale*, soit *Languages of the Stage : Essays in the Semiology of the Theatre*.

hiérarchie texte-spectacle¹⁶³. Pour Pavis, c'est la mise en scène plutôt que la ré-énonciation qui donne « langage-corps » à une traduction : le comédien pourra ajouter des suppléments extralingues et paralingues à une traduction dramatique drastiquement réduite¹⁶⁴. Sirkku Aaltonen distingue deux catégories de traducteur de théâtre, dont la deuxième octroie un rôle important et collaboratif au traducteur :

The first category of translators are those whose only connection with the stage is the translation work. They are fairly powerless and their relationship to the dramatic text is comparable to that of an actor. The text sets the parameters of the work, and both the translator and the actor must bow to the text. Their role is seen as that of mediators rather than of creators. The second category are translators who work within the theatre, such as dramaturges or directors. They exercise more power and retain this power when they work as translators. As translators they are closer to being creators than mediators. They can, if they wish, make adjustments or interpret the text according to need¹⁶⁵.

Or, à titre de créateurs ou co-créateurs de sens, les traducteurs sont aussi responsables de limitations imposées dans l'interprétation subséquente du texte¹⁶⁶.

Si ces théories de la traduction qui prennent pour base le texte spectaculaire ont attiré de nombreux adhérents, Susan Bassnett ira dans le sens contraire, allant jusqu'à dénoncer la spécificité de la jouabilité attribuée au théâtre pour inciter les traducteurs à traiter de leur objet de la même manière que leurs collègues en littérature. En invoquant un certain besoin de se détacher d'une interprétation trop limitée de la part des traducteurs, elle souligne que « the time has come for translators to stop hunting for deep structures and coded subtexts¹⁶⁷ ». Ainsi, Bassnett suggère que le traducteur de pièces de théâtre se serve de stratégies propres à la traduction littéraire et laisse les flous d'interprétation et les incohérences afin d'ouvrir la possibilité de multiples

¹⁶³ Voir O. Zuber, *The Language of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*.

¹⁶⁴ Voir P. Pavis, « Problems of Translation for Stage : Intercultural and Post-Modern Theatre », p. 31.

¹⁶⁵ S. Aaltonen, « Translating Plays or Baking Apple Pies : A Functional Approach to the Study of Drama Translation », p. 92.

¹⁶⁶ Voir S. Bigliuzzi, P. Ambrisi et P. Kofler, « Introduction » et C. Marinetti et M. Rose, « Process, Practice and Landscapes of Reception : An Ethnographic Study of Theatre Translation ».

¹⁶⁷ S. Bassnett, « Still Trapped in the Labyrinth. Further Reflections on Translation and Theatre », p. 107. Aussi: « It seems to me that the time has come to set aside "performability" as a criterion for translating too, and to focus more closely on the linguistic structures of the text itself. For, after all, it is only within the written that the performable can be encoded and there are infinite [sic] performance decodings possible in any playtext. The written text, troué though it may be, is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin. » *Ibid.*, p. 102. Son usage de « troué » est attribué à A. Übersfeld, *Lire le théâtre I*.

interprétations et productions du texte traduit¹⁶⁸. Bien qu'elle ne s'oppose pas à la collaboration entre le traducteur et les autres joueurs de la production, elle préfère laisser la reconstitution théâtrale au metteur en scène. Les réactions à cette perspective néolittéraire n'ont pas tardé. Dans leur introduction magistrale à *Translation in Theatre and Performance*, Silvia Bigliazzi, Peter Kofler et Paola Ambrosi stipulent que les *performance studies* se sont assez stabilisées pour que la traductologie puisse véritablement interagir avec ses concepts¹⁶⁹. Et réintégrant le concept central des *performance studies*, la performativité, à la traduction du théâtre, Cristina Marinetti fait valoir que dans cette perspective, « translation in the theatre is not just a site for representing otherness, but for transforming awareness and developing commonalities of understanding¹⁷⁰ ».

Sur quelles dimensions textuelles la traduction ludique se penche-t-elle? Quelle place fera-t-elle pour la collaboration entre traduction et mise en scène? Dans le billet de blogue mentionné en introduction, Philippe Couture stipule que le théâtre bilingue n'est peut-être intéressant que dans la mesure où il se base sur l'improvisation (et donc qu'il ne s'ancre pas dans le texte). Pourtant, la courte histoire théâtrale de la francophonie canadienne donne toujours une place prépondérante au texte et à la dramaturgie. Ce théâtre hétérolingue concilie texte(s) et spectacle(s) en les combinant dans des jeux de traduction toujours changeants. Loin de répondre à la question textuelle par la prescription, la gamme des pratiques qui servent à la traduction de pièces de théâtre hétérolingues est suffisamment diversifiée pour alimenter le débat sur les stratégies théoriques sondées et catégorisées par Regattin. Dans les spectacles de *L'Homme invisible/The Invisible Man* et de *Scapin!*, la traduction *prend corps*, ou « langage-corps », dans les comédiens comme sujets parlants dans une perspective résolument performative. Le traducteur de *Scapin!*, David Edney, contribue au travail d'adaptation et de mise en scène d'Ian Nelson pour La Troupe du Jour. *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, *Sex, lies et les Franco-Manitobains* et *Les Trois exils de Christian E.* font de l'interaction simultanée entre texte théâtral et texte de théâtre traduit (dans les surtitres) un jeu de citation et de recouvrement partiel. Dans les deux premiers cas, l'auteur (Patrick Leroux et Marc Prescott) est aussi traducteur et co-metteur en scène (Leroux) ou carrément metteur en scène (Prescott). Dans le troisième cas, la traduction du texte dramatique des *Trois exils*

¹⁶⁸ S. Bassnett, « Still Trapped in the Labyrinth », p. 105.

¹⁶⁹ S. Bigliazzi, P. Kofler et P. Ambrosi, « Introduction », p. 3.

¹⁷⁰ C. Marinetti, « Translation and Theatre : Performance and Performativity », p. 312.

de Christian E. est effectuée à Toronto par Gunta Dreifelds, traductrice de surtitres depuis leur invention à la Canadian Opera Company en 1983, et révisée par le directeur artistique du Théâtre français de Toronto, Guy Migneault. Enfin, *Empreintes* correspond au modèle conventionnel de la traduction comme substitution, Glen Nichols ayant traduit le texte dramatique vers l'anglais avant d'en assurer la mise en scène.

Si la traduction du théâtre hétérolingue franco-canadien dépend de l'intervention théâtrale du traducteur ou de sa collaboration dans la mise en scène, la traduction ludique, elle, installe le jeu dans le corps des spectateurs par des effets différentiels. Le grand-père du théâtre canadien-français comme de la traduction du théâtre au Canada, Gratien Gélinas, insistait pour que la traduction du théâtre passe par le corps ainsi que par une équivalence du rire. Linda Gaboriau, traductrice de théâtre québécois, raconte ses conseils :

Gratien would say things like « *Mais vous savez, Linda, j'avais neuf* » – because he used to do those political reviews where they had « laugh meters, » and if he got a nine on the laugh meter in French, he wanted the same in English. So I really had to look at why that line was worth a nine, and how I could get to nine on it, you know, what was it that made it a nine laugh instead of a five laugh or something¹⁷¹.

La traduction ludique n'obéit pas aux conseils de Gélinas : elle n'incite pas à un rire semblable ou égalitaire, mais à un décalage du rire selon le profil linguistique du spectateur. En ce sens, les spectacles auxquels elle donne lieu sont partout porteurs de suppléments... et de retraductions.

En outre, la performativité s'inscrit aussi dans la retraduction ludique. Pour reprendre les termes de W. B. Worthen sur la performance dramatique : dans un système de citation textuelle et contextuelle, la retraduction ludique « draws on and covers over » la traduction ludique telle qu'elle apparaît dans le corpus théâtral franco-canadien pour imaginer de nouveaux publics, de nouveaux espaces. La retraduction ludique puise à la traduction ludique et à son contexte, mais recouvre cette itération en la transformant et en se constituant comme itération suffisante en elle-même. Ainsi, pour les nouveaux spectateurs pour lesquels la retraduction ludique se configure, celle-ci est une réénonciation qui sert d'énonciation. Il se peut aussi – et il s'agit d'un de ses aspects intéressants – que la retraduction ludique cligne de l'œil vers le processus itératif qui la constitue.

3.3 Le jeu de l'hétérolinguisme au théâtre (et sa traduction)

¹⁷¹ H. Beauchamp et R. Knowles, « A Servant with Two Masters : An Interview with Linda Gaboriau », p. 46.

L'hétérolinguisme des pièces de théâtre de la francophonie canadienne met en place une surconscience linguistique dans la matière du texte; sa traduction impose des modulations. Pour Phyllis Zatlin, praticienne et théoricienne de la traduction théâtrale, la gamme diverse des méthodes d'écriture dramatique plurilingue exige des formes de traduction tout aussi créatives et diverses :

At one end of the spectrum are scripts with characters who ostensibly speak different languages although the texts are written entirely in the language of the spectators. At the other end are works written in two languages without any expectation that spectators will understand both. Between these two extremes, which may require relatively little modification on the translator's part, there are numerous levels of linguistic games that the potential translator needs to address with imagination¹⁷².

Dès lors, il devient possible (et peut-être nécessaire) pour le sujet traduisant de collaborer à la mise en scène et à la représentation théâtrale. Le traducteur aura alors recours, avec ludisme, à des outils comme le surtitrage, l'insertion de nouveaux personnages interprètes et la redistribution des répliques.

Les surtitres connaissent, depuis les années 1980, une montée fulgurante en popularité. D'abord exclusifs à l'opéra, ils ont servi lors de tournées internationales de productions théâtrales de grande renommée, dont les spectacles plurilingues de Robert Lepage. Leur utilité communicative en a aussi fait, depuis quelques années, un dispositif permettant d'élargir les publics des théâtres franco-canadiens. En 2009, l'Association des théâtres franco-canadiens rapportait qu'au moins quatre de ses théâtres offraient des représentations avec des surtitres en anglais, justifiant cette pratique par la forte présence de couples exogames, de francophones partiellement assimilés et de francophiles timides¹⁷³. Pour Guy Mignault, directeur artistique du Théâtre français de Toronto, il s'agit d'augmenter sa clientèle parmi les anglophones, un mandat dont le résultat a été « une hausse de 20 % à 50 % de la fréquentation ». Cité en entretien avec Jean-Benoît Nadeau, Mignault se réjouit de ce succès : « On est sorti du ghetto [...]. Les francophones emmènent leur conjoint ou leurs amis anglophones. Nous recevons des journalistes anglophones. Et même des sourds-muets!¹⁷⁴ ». Les surtitres ne font néanmoins pas l'unanimité. À

¹⁷² P. Zatlin, *Theatrical Translation and Film Adaptation : A Practitioner's View*, p. 103.

¹⁷³ P. Gagnon, « Un milieu sur la corde raide de la viabilité », p. 14.

¹⁷⁴ J.-B. Nadeau, « La belle effronterie », s.p.

Ottawa, lors de l'inauguration des surtitres au Théâtre la Catapulte, le directeur artistique Joël Beddows affirme que « It's to open doors » alors que le comédien Pierre-Antoine Lafon-Simard exprime des réticences qui portent justement sur le décalage de la traduction ludique : « Comedy is the most difficult [. ...] Because all of a sudden you say a joke and you have this two- or three-second delay, because people have to take the time to read the joke you just said¹⁷⁵ ».

L'intérêt porté aux surtitres par les chercheurs ne date que d'une décennie et se concentre surtout en Europe¹⁷⁶, bien que Linda Dewolf et Louise Ladouceur aient documenté la montée de ce dispositif au Canada¹⁷⁷. On commence d'ailleurs à mettre l'accent sur la fonction esthétique que peuvent jouer les surtitres au-delà de leur fonction communicative. Pour décrire ces textes supplémentaires, le théâtrologue Marvin Carlson récupère le terme de Roman Ingarden, « side text », pour en faire un nouvel usage¹⁷⁸. Chez Ingarden, ce péritexte théâtral se compose de trois éléments : les didascalies, l'attribution des répliques aux personnages et les répliques telles qu'elles sont jouées par les comédiens¹⁷⁹. Dans sa version élargie par Carlson, le péritexte prend en compte les manifestations de nouvelles textualités sur scène, « produced alongside and simultaneously with the performance itself¹⁸⁰ », en suppléant au texte principal. Le péritexte se déploie parallèlement au spectacle et interagit avec lui. Lors des spectacles hétérolingues, le péritexte se fait espace de la traduction tout en permettant le déroulement continu de l'échange hétérolingue sur le plateau. Traduction « diagonale », les surtitres font passer l'oral à l'écrit tout en laissant jouer les deux trames simultanément¹⁸¹. Par exemple, dans le spectacle *Krum*, présenté en février 2009 au Théâtre français du Centre national des arts, à Ottawa, des surtitres en français s'ajoutaient à la production

¹⁷⁵ Cités dans K. Porter, « Ottawa French Theatre Adds English Surtitles », s.p.

¹⁷⁶ Voir Y. Griesel, « Surtitles and Translation : Towards an Integrative View of Theatre Translation », p. 1-14; Y. Griesel, « Surtitling : Surtitles as an Other Hybrid on a Hybrid Stage », p. 119-127.

¹⁷⁷ Voir L. Dewolf, « La place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène », p. 92-108; L. Ladouceur, « Unilinguisme, bilinguisme et esthétique interculturelle dans les dramaturgies francophones du Canada », p. 183-200.

¹⁷⁸ Alors que la traduction française d'Ingarden parle de « texte secondaire » (R. Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, p. 178), je préfère traduire « side text » par « péritexte » en empruntant aux travaux de G. Genette. Chez ce dernier, le paratexte, « ce par quoi un texte se fait livre et se propose plus généralement comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public » (G. Genette, *Seuils*, p. 7), comporte deux catégories spatiales : le « péritexte », « autour du texte, dans l'espace du même volume », et l'« épitéxte », « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre » (*Ibid.*, p.10). Le « péritexte » théâtral évoqué ici fait partie intégrante du spectacle dans le même sens que le péritexte fait partie de l'« espace du même volume » chez Genette.

¹⁷⁹ R. Ingarden, *The Literary Work of Art*, p. 208, cité par M. Carlson, *Speaking in Tongues : Languages at Play in the Theatre*, p. 186.

¹⁸⁰ M. Carlson, *Speaking in Tongues*, p. 190.

¹⁸¹ H. Gottlieb, « Subtitling », p. 247.

en polonais d'une pièce de théâtre rédigée, à l'origine, en hébreu. Johanne Bénard, dans son commentaire sur le spectacle babélien, affirme que

les surtitres ne s'y présentent pas comme un appendice, une béquille pour l'interprétation. Les surtitres, qui apparaissent sur un écran – par ailleurs utilisé pour projeter le contexte original de la pièce de Levin –, tout en suppléant le défaut de la langue que parlent les comédiens (les personnages), constituent dans la représentation un langage en lui-même, des signes à part entière qui interagissent avec les autres signes de la représentation¹⁸².

Non seulement les surtitres agissent-ils comme langage supplémentaire sur scène, ils sont aussi « un troisième terme dans la communication pouvant la brouiller ou la parasiter¹⁸³ ». Aussi le surtitre offre-t-il un espace expérimental et ludique où faire intervenir images et traductions qui subvertissent un mandat purement communicationnel. C'est ainsi que dans une production du *Roi Lear* à Berlin en 2001, par la compagnie de théâtre hétérolingue needcompany de Belgique, des surtitres en allemand apparaissaient alors que les personnages se taisaient, ou servaient d'aide-mémoire à des comédiens qui faisaient semblant d'avoir oublié leur réplique¹⁸⁴. Carlson décrit cet usage des surtitres comme relevant d'une « metatheatrical playfulness¹⁸⁵ ». Ce ludisme métathéâtral des surtitres se présente dans *Sex, lies et les Franco-Manitobains*, mais aussi dans la diffusion montréalaise du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, où le surtitre fera taire le personnage de La Commentatrice : « – Commentaire gratuit – », « – Deuxième commentaire pour rien dire – » et « – Et paf ! La gratuité absolue ! –¹⁸⁶ ».

Une telle mise en évidence ludique de la traduction se retrouve aussi dans d'autres péri-textes théâtraux. Le spectacle *Les Sept Branches de la rivière Ota*, de Robert Lepage, met en scène un traducteur dans une cabine d'interprète. Cet interprète n'est pas un personnage; plutôt, il sert de « neutral, if living, dramatic device¹⁸⁷ ». Mais s'il interprète ce que disent les personnages, il se sert aussi parfois de son rôle pour intervenir dans leur communication¹⁸⁸. L'incarnation de l'interprète sur scène s'est développée parallèlement avec le mouvement politique de la communauté du langage des signes. Dans le contexte anglo-saxon, la production d'un théâtre

¹⁸² J. Bénard, « Le théâtre en V.O. », p. 100. Voir aussi Y. Giesel, « Surtitling ».

¹⁸³ J. Bénard, « Le théâtre en V.O. », p. 100.

¹⁸⁴ L'épisode est raconté par M. Carlson, *Speaking in Tongues*, p. 202-205.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 203.

¹⁸⁶ P. Leroux, « Surtitres (titres de mouvements et sous-mouvements) et traduction des répliques de L'ombre du lecteur anglais », p. 4.

¹⁸⁷ M. Carlson, *Speaking in Tongues*, p. 184.

¹⁸⁸ Voir R. Lepage, *Les Sept Branches de la rivière Ota* et R. Lepage, *The Seven Streams of the River Ota*, p. 98-99.

accessible à la minorité sourde a fait en sorte que les interprètes se sont graduellement intégrés à l'esthétique de la mise en scène¹⁸⁹. La présence de l'interprète apporte alors, même pour les spectateurs dotés de l'ouïe, un texte visuel supplémentaire à la performance. Tel est le cas de La Commentatrice dans *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe* : située aux abords de la scène, elle commente abondamment (et en anglais) le spectacle en cours, s'ajoutant à celui-ci tout en mettant en évidence ses lacunes. Pour Marvin Carlson, la montée du théâtre hétérolingue ne peut que mener à une expérimentation de ses modes de traduction :

From the very beginning theatre has taken a strong interest in its own procedures and devices, giving rise to the long tradition of metatheatrical expression. It was thus inevitable, once heteroglossic theatre became sufficiently common to inspire various translation strategies and devices for its operation, that these strategies and devices would themselves be converted by practitioners into new material for metatheatrical experimentation¹⁹⁰.

La traduction du théâtre hétérolingue met en place des paramètres de jeu irrésistibles pour les intervenants théâtraux; en découle une visibilité accrue des processus de la traduction de même qu'une mise en évidence et en question de ses présupposés d'équivalence et de redondance.

4. Enjeux de la traduction ludique

La traduction ludique, on l'a vu, fait fi des règles habituelles de la pratique. Elle renverse la subordination de la traduction, qui en fait une activité de perte, de maigre compensation et de trahison abominable. Parallèlement, elle met en jeu pour mieux les détourner les stéréotypes dépréciatifs qui sont régulièrement associés aux littératures franco-canadiennes comme aux autres petites littératures: la « petitesse, la pauvreté, le "retard", la marginalité¹⁹¹ ». En conséquence des paramètres identitaires et soustractifs à partir desquels les littératures de l'exiguïté ont le plus souvent fait l'objet d'études, il faudra nuancer les jeux de la traduction qui y sont à l'œuvre par les enjeux spécifiques auxquels leurs contextes de production et de réception sont assujettis. En ce sens, et il s'agit d'une hypothèse de cette recherche, si les jeux de la traduction qui m'intéresseront

¹⁸⁹ Les travaux de S. Rocks font état de la même intégration ludique des interprètes du langage des signes dans les productions théâtrales. Voir S. Rocks, « The Theatre Sign Language Interpreter and the Competing Visual Narrative : The Translation and Interpretation of Theatrical Texts into British Sign Language », p. 72-86.

¹⁹⁰ M. Carlson, *Speaking in Tongues*, p. 213.

¹⁹¹ P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, p. 262.

sont passés inaperçus justement à cause de cadres épistémologiques liés au milieu diglossique qui les a vus naître, ils puisent de ce milieu une grande partie de leur sens – et de leur ludisme. Ainsi, les jeux de traduction de la dramaturgie franco-canadienne, s'ils sont jubilatoires, ne sont pas délirants. Ils ne sont pas désillusionnés pour autant : plutôt, leur ludisme est empreint de lucidité.

C'est, me semble-t-il, l'écueil de l'approche ludique à la traduction de J.T. Barbarese, qu'il présente sous le titre « Translation Is/As Play », que de ne prendre en compte que le plaisir et l'inventivité. Pour Barbarese, la métaphore/comparaison du jeu est celle de la mécanique – celle des moteurs et des freins¹⁹² –, espace de manœuvre qui laisse place à l'adaptation et à la créativité de la poésie moderniste d'un Ezra Pound ou d'un Hart Crane. Mais se jouent pour le théâtre franco-canadien bien plus que les allusions modernistes au jeu. Comme le rappellent Hélène Beauchamp et Joël Beddows, plusieurs des enjeux du théâtre en contexte franco-canadien tiennent de l'écart « entre la tradition et la modernité, entre la mémoire et l'innovation, entre le lieu d'appartenance et l'universel¹⁹³ ». En outre, selon Jane Moss, la dramaturgie franco-canadienne contemporaine se démarquerait actuellement par son passage entre théâtre identitaire et post-identitaire. Pour elle, un peu partout au pays, la tendance actuelle au théâtre post-identitaire témoigne d'une « intention de dépasser le particularisme et d'accéder à l'universalisme¹⁹⁴ » :

À Moncton, à Ottawa, à Sudbury, à Toronto, à Saint-Boniface et à Vancouver, de nombreux dramaturges ont réussi à transcender la dramaturgie identitaire et régionaliste qui a aidé les communautés minoritaires à préserver leur mémoire collective et leur culture traditionnelle. Sans oublier le rôle du théâtre dans la vie culturelle de leurs communautés, ces auteurs ont osé renouveler l'écriture et la production théâtrales pour leur public de plus en plus urbain et éduqué¹⁹⁵.

Pour Moss, les stratégies postmodernes et l'innovation ludique du théâtre franco-canadien actuel ne peuvent être qu'universalisantes et, si elles revendiquent un certain engagement politique, elles ne s'en dégagent pas moins d'un mandat communautaire. La catégorisation binaire de Moss – d'abord l'identitaire puis le post-identitaire – rappelle les travaux de Pascale Casanova sur les petites littératures, dont l'histoire littéraire est également répartie en deux phases : une première phase lors de laquelle se déploient des représentations réalistes à fonction sociale, la seconde lors

¹⁹² J. T. Barbarese, « Translation In/As Play », p. 61.

¹⁹³ H. Beauchamp et J. Beddows « Des théâtres entre mission communautaire et mandat artistique », p. 9.

¹⁹⁴ J. Moss, « Les théâtres francophones post-identitaires : État des lieux », p. 60.

¹⁹⁵ J. Moss, « Les théâtres francophones post-identitaires », p. 71. Pour un aperçu du paradigme identitaire précédent, voir, entre autres, J. Moss, « The Drama of Identity in Canada's Francophone West », p. 81-97.

de laquelle les artistes procèdent à défaire les conventions du réalisme antécédent et à veiller davantage aux innovations formelles¹⁹⁶. Or, malgré la dichotomie intéressante établie par Moss pour le contexte franco-canadien, le passage entre théâtre identitaire et post-identitaire, entre particularisme et universalisme, entre représentations réalistes et préoccupations formalistes dans ce milieu est loin d'être achevé¹⁹⁷. En outre, il n'est pas encore certain que la direction de ce passage soit elle-même universelle, ni qu'elle s'applique aux pratiques théâtrales de toutes les institutions franco-canadiennes.

La traduction ludique se situe précisément dans ce contexte d'inachèvement qui fonde ses enjeux et d'où sont tirés de part et d'autre ses jeux. De fait, ce sont ces enjeux des conditions théâtrales propres aux communautés à l'étude qui permettront de comprendre en quoi les jeux de la traduction forment des « clins d'œil de complicité¹⁹⁸ » avec leurs destinataires immédiats, clins d'œil auxquels les autres destinataires du théâtre franco-canadien, plus éloignés, n'auront pas accès. Plutôt que de faire du constat consternant de leur exigüité l'enjeu du texte, les œuvres de mon corpus s'en servent comme d'un tremplin pour les jeux vertigineux de la traduction, du plurilinguisme et de l'inachevé¹⁹⁹.

Jusqu'où ces jeux et enjeux de la traduction pourront-ils étendre la conception de la traduction? L'extension de cette conception par la mise en place d'un mode ludique ne peut que mettre en lumière les présupposés actuels autour de la traduction. Elle réussira peut-être à mener à la découverte de procédés de traduction jusqu'à maintenant innommés et innommables ailleurs que dans la perversion. « Le traducteur a tous les droits dès qu'il joue franc jeu²⁰⁰ », nous avise Antoine Berman dans une conception de la traduction qui favorise les effets d'étrangeté. Telle conception n'est pas sans rappeler le rôle du négateur du jeu dans la théorie de Roger Caillois : « la

¹⁹⁶ P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, p. 286.

¹⁹⁷ Pour l'inachèvement de l'institutionnalisation de la littérature acadienne, voir R. Boudreau, « L'institutionnalisation inachevée de la littérature acadienne », p. 153-167.

¹⁹⁸ J. Henry, *La Traduction des jeux de mots*, p. 38. Pour elle, ce « clin d'œil de complicité » devient vite *l'allusion*, qu'elle attribue à Gérard Genette à titre d'« énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions » (G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 8).

¹⁹⁹ Même chez les poètes modernistes, c'était la contrainte qui générait l'activité ludique : « The very limits and constraints of the activity of translating seem to help in making possible new verbal constructions, and thus the attraction of translation as a mode in itself for this generation of American poets » (E. Gentzler, *Contemporary Translation Theories*, p. 42). Mais ici, les contraintes au jeu seront à la fois formelles et conséquences d'enjeux sociaux et institutionnels.

²⁰⁰ A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 93. Il souligne.

malhonnêteté du tricheur ne détruit pas le jeu. Celui qui le ruine est le négateur qui dénonce l'absurdité des règles, leur nature purement conventionnelle, et qui refuse de jouer parce que le jeu n'a aucun sens²⁰¹. » Tout comme les joueurs pourront dénoncer les présupposés actuels autour de la traduction, ils pourraient également étendre, voire révolutionner, la définition de la littérature à la manière des écrivains « excentriques » (au plein sens du mot) de la seconde génération de Casanova :

Ils innovent et bouleversent les formes, les styles, les codes littéraires les mieux admis au méridien de Greenwich littéraire, contribuant ainsi à changer en profondeur, à renouveler et même à bouleverser les critères de la modernité et, partant, les pratiques de toute la littérature mondiale²⁰².

Quelles seront les contraintes visibles et invisibles imposées à titre de règles à la turbulence du jeu de la traduction inachevée chez les dramaturges et traducteurs de l'hétérolinguisme du théâtre franco-canadien? Quels plaisirs supplémentaires partageront-ils avec leurs lecteurs et spectateurs? Où ces agents de l'écriture-traduction permettront-ils le foisonnement débridé de l'inachèvement? Et comment joueront-ils de la permanente non constitution des langues que propose le spectacle hétérolingue et sa traduction²⁰³?

Et quels sont, dès lors, les enjeux recelés par ces jeux de visibilité? La problématique de la visibilité semble se poser de manière d'autant plus pressante pour l'expression hétérolingue et la traduction du théâtre franco-canadien. Pourquoi? Par compensation, sûrement (un autre de ces termes qui reviennent souvent en traductologie²⁰⁴) : pour compenser deux invisibilités particulières et récurrentes, celle du sujet traduisant et celle de l'écrivain de l'exiguïté. Lawrence Venuti, faisant état des stratégies répandues dans les traductions pour le monde anglo-américain, y trouve l'effacement du sujet traduisant en faveur de textes fluides et lisibles. Ce mode de traduction

²⁰¹ R. Caillois, *Les Jeux et les hommes*, p. 19. Caillois fait aussi la distinction suivante entre le tricheur et le négateur du jeu : « Le tricheur, lui, reste dans l'univers du jeu. S'il en tourne les règles, c'est du moins en feignant de les respecter. Il cherche à donner le change. Il est malhonnête mais hypocrite. De sorte qu'il sauvegarde par son attitude la validité des conventions qu'il viole, car il a besoin qu'au moins les autres lui obéissent. S'il est découvert, on le chasse. L'univers du jeu demeure intact. » (*Ibid.*, p. 76-77).

²⁰² P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, p. 453.

²⁰³ Ainsi, le « langage unique n'est pas "donné", mais, en somme, posé en principe et à tout moment de la vie du langage il s'oppose au plurilinguisme » (M. Bakhtine, « Du discours romanesque », p. 95). La traduction en anglais fait part, en le balisant par l'italique et la parenthèse, du jeu de mots de la version russe (дан/задан) : « a unitary language is not something that is given [dan], but is in its very essence something that must be posited [zadan] – and at every moment of its linguistic life it is opposed to the realities of heteroglossia. » (M. Bakhtin, « Discourse in the Novel », p. 270).

²⁰⁴ G. Steiner, *After Babel*, p. 316-319.

généralisé vers l'anglais, ajoute-t-il, « contributes to the cultural marginality and economic exploitation that English-language translators have long suffered²⁰⁵ ». Afin de contrer cette tendance, Venuti indique qu'il vaut mieux rendre visible le sujet traduisant (j'ajouterais ici : et son jeu), « so as to resist and change the conditions under which translation is theorized and practiced today²⁰⁶. » Seconde compensation : celle de l'invisibilité clignotante du sujet minoritaire, exemplifiée par l'homme invisible de Patrice Desbiens.

Apparaît.

Disparaît.

Apparaît.

Disparaît.

Le jeu de l'homme invisible²⁰⁷.

L'association entre personnage et écrivain est vite faite. Chez Paré, « c'est un merveilleux récit autobiographique que celui de l'invisibilité²⁰⁸ ». La traduction ludique repose sur un présupposé de visibilité pour ces sujets que l'écriture et la traduction rendaient invisibles²⁰⁹. Plus encore, par la multiplication des langues dans la bouche des comédiens, la traduction ludique rend *audible* une oralité mise à l'écrit avec ambivalence dans les petites littératures²¹⁰. Mais, poursuivant un courant amorcé par un numéro d'*Études françaises* de 2007 sur les langues dans la dramaturgie québécoise, la critique poursuivie ici autour de la traduction ludique « ne s'intéresse[ra] pas tant à la manière dont la langue investit la dramaturgie, qu'à celle dont la dramaturgie investit la langue²¹¹ ». Plus encore, elle ne s'intéressera pas tant à la manière dont la traduction investit la dramaturgie, qu'à celle dont la dramaturgie investit la traduction. Elle portera autant sur la mise en scène de la traduction ludique dans les spectacles hétérolingues franco-canadiens que sur celle de la retraduction de ces spectacles pour des spectateurs métropolitains qui ne maîtrisent que l'une des deux langues en cause. Les règles établies, le terrain de jeu délimité, les enjeux mis au jour; nous

²⁰⁵ L. Venuti, *The Translator's Invisibility*, p. 17.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ P. Desbiens, *L'Homme invisible/The Invisible Man*, p. 58 (25f).

²⁰⁸ F. Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 176. De même, « Les écrivains ont souvent dénoncé l'"invisibilité" dont souffre à leurs yeux la francophonie ontarienne. Chez Patrice Desbiens, cette invisibilité fonde le douloureux paradoxe de la conscience minoritaire » (F. Paré, *La Distance habitée*, p. 88).

²⁰⁹ Chez Venuti, pareille évocation : « I prefer to translate foreign texts that possess minority status in their cultures, a marginal position in their native canons – or that, in translation, can be useful in minoritizing the standard dialect and dominant cultural forms in American English » (L. Venuti, *The Scandals of Translation : Towards an Ethics of Difference*, p. 10).

²¹⁰ F. Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 40-45.

²¹¹ J. Bovet, « Présentation : Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », p. 6.

voilà prêts à suivre les jeux de la traduction sur les planches du Canada français comme sur celles des métropoles théâtrales francophone et anglophone du Canada.

CHAPITRE II

L'Ouest voltigeant entre accommodement et résistance

1. Jouer et traduire la distance

Le théâtre issu de l'Ouest canadien est celui qui, du trio Ouest-Ontario-Acadie, est séparé par la plus grande distance géographique des métropoles théâtrales francophone et anglophone du Canada. Les compagnies de théâtre professionnelles, du Cercle Molière de Saint-Boniface au Théâtre La Seizième de Vancouver, en passant par La Troupe du Jour de Saskatoon et l'UniThéâtre d'Edmonton, jouent avec cette distance, tout comme cette distance joue parfois contre elles. Dans ce chapitre, il s'agira de *mesurer* la distance institutionnelle entre Toronto, Montréal, et l'Ouest canadien comme une mise à distance, comme une manière d'« *habiter la distance*²¹² » par le jeu. À l'ouest des métropoles théâtrales anglophone et francophone du Canada se délimite effectivement un terrain de jeu théâtral pour le français et l'anglais, un terrain fertile pour les expérimentations hétérolingues. Il s'agit d'un terrain de jeu pour la voltige de la traduction entre l'accommodement au milieu anglophone et la résistance à celui-ci. Au cours des années 1990 et 2000, on le verra, Marc Prescott produit à Saint-Boniface la comédie hétérolingue

²¹² F. Paré, *La Distance habitée*, p. 9. Il souligne.

Sex, lies et les Franco-Manitobains, alors que plus à l'Ouest, en Saskatchewan, David Edney et Ian Nelson adaptent *Les Fourberies de Scapin* pour en faire une farce véritablement hétérolingue, *Scapin!* Dans la création théâtrale comme dans la traduction, cependant, ces expérimentations hétérolingues s'inscrivent dans une plus grande histoire régionale, dont il s'agit maintenant de retracer les pendants réaliste et parodique.

1.1 Quelques départs

Le théâtre francophone de l'Ouest canadien, qu'il soit hétérolingue ou non, connaît depuis longtemps des écueils importants à sa circulation vers les métropoles francophone et anglophone. C'est qu'il est à distance géographique et institutionnelle de ces métropoles. En témoigne Gabrielle Roy, qui effectue un retour sur ses années (1936-1938) au Cercle Molière. La comédienne du Cercle, aujourd'hui mieux connue pour ses talents de romancière, décrit les conditions qui ont permis à la troupe de se rendre à Ottawa pour représenter le Manitoba au Festival national d'art dramatique :

Dans la bigarrure ethnique du Manitoba presque tout acquise d'avance à l'anglais, qu'étaient-ce que notre poignée de gens parlant français, nos efforts insensés, cet espoir hardi dont aujourd'hui encore je me demande comment il a pu fleurir dans notre solitude? Une fleur au désert! Mais peut-être est-ce de ne nous être même pas posé la question qui fit naître dans notre frêle existence ce qu'elle eut de grandeur.

À force de faire « comme si... » il nous arriva en tout cas d'être deux fois bons premiers au festival dramatique du Manitoba, dépassant les troupes de langue anglaise là où nous n'étions environ qu'un entre quarante. Tous frais de voyage accordés, notre petite troupe prit allègrement le train pour aller défendre le Manitoba sous les couleurs du français aux épreuves finales à Ottawa. Le long train lancé à travers la nuit me chantait que je m'en allais vers la gloire. Il m'en a chanté de belles romances, cet ami de mon enfance et de ma jeunesse, le plus grand pourvoyeur de songes que j'eus jamais. [...]

Singulièrement, des concurrents que nous aurions à affronter, c'étaient des troupes du Québec dont nous avions le plus peur. En fait, et j'ai honte de l'avouer aujourd'hui, celles du Québec furent les seules, en cette occasion, à nous marquer quelque hauteur, comme si elles ne pouvaient admettre que des gens de même sang, si longtemps abandonnés à eux-mêmes, pussent seulement rêver de venir se mesurer à eux sur leur propre terrain. C'est sans doute parce que cela nous fit si mal que j'en parle en premier, car, pour être juste, il me faut avouer que plusieurs nous marquèrent une chaude sympathie²¹³.

²¹³ G. Roy, « Le Cercle Molière... porte ouverte... Souvenirs du Cercle Molière, 1936-1938 », p. 121-122.

Le Cercle Molière produisait pourtant à ce moment-là des pièces des répertoires français et européen, et non des créations locales; or, déjà, la troupe était tiraillée entre ses non-appartenances au milieu anglophone (manitobain et canadien) et au « terrain » québécois des « gens de même sang ».

Ces tiraillements s'accroissent suivant l'affirmation nationaliste du Québec et l'éclatement du Canada français qui en a résulté. En 1975, pour le 50^e anniversaire du Cercle Molière, la troupe prend un virage vers la création. Elle présente ce que son directeur artistique, Roland Mahé, qui faisait alors ses premières armes, qualifie de « première véritable pièce franco-manitobaine²¹⁴ », *Je m'en vais à Régina*, de Roger Auger :

Pour la première fois, les francophones du Manitoba voyaient leur réalité incarnée sur la scène du Cercle Molière; ils entendaient leur langue, ou plutôt leurs langues, car *Je m'en vais à Régina* était vraisemblablement l'une des premières pièces bilingues présentées au pays par une troupe professionnelle. Une pièce réaliste, pessimiste aussi qui disait qu'il n'y avait pas d'avenir pour les francophones au Manitoba²¹⁵.

Mahé établit ainsi les enjeux linguistiques comme caractéristique du théâtre franco-manitobain subséquent. Parmi les premiers spectateurs de cette pièce se trouve le romancier québécois Jacques Godbout, alors au Manitoba avec une équipe de tournage. J. R. Léveillé raconte l'anecdote de cette rencontre : Godbout « a fait parvenir le manuscrit à Jean-Louis Roux au Théâtre du Nouveau Monde, mais ce dernier aurait jugé qu'il y avait trop d'anglais dans les dialogues pour produire la pièce²¹⁶ ». Il ajoute que même l'auteur croit que sa pièce est « intraduisible²¹⁷ ». Le refus de Jean-Louis Roux au TNM n'empêche pas Godbout de persévérer. Finalement, il fait publier *Je m'en vais à Régina* aux Éditions Leméac en 1976 et en signe la préface en soulignant que la pièce « devrait être jouée avec passion au Québec même, par des Québécois qui veulent comprendre l'avenir que

²¹⁴ R. Mahé, « Préface », p. 6.

²¹⁵ *Ibid.* En fait, ce n'était pas le premier Franco-Manitobain à écrire une pièce, Jacques Ouvrard et Guy Gauthier ayant précédé Auger au cours des années 1960. Mahé insiste cependant sur la place première de *Je m'en vais à Régina* dans la dramaturgie franco-manitobaine. En entrevue avec J. R. Léveillé en 2004, Mahé explicite ses propos : la pièce est « une tranche tellement importante de notre théâtralité ici, de notre aventure théâtrale moderne au Manitoba et au Cercle Molière, où l'on voyait pour la première fois une famille de Franco-Manitobains qui avait ses problèmes, ses problèmes d'anglicisation, ses problèmes de classe sociale, qui luttait entre son désir d'aller ailleurs ou de rester ici et mener une vie un peu en marge de la majorité. On voyait ce que c'était que de vivre dans un milieu minoritaire et ce qui était important face à ça, c'était notre philosophie du théâtre ». J. R. Léveillé ajoute que le Club dramatique de Minneapolis présentait, à la même époque, une pièce aux enjeux similaires, *Le Départ pour la Californie*. (J. R. Léveillé, « Le beau risque (Interview avec Roland Mahé, 2003) », p. 332).

²¹⁶ J. R. Léveillé, « Roger Auger : le père de la dramaturgie franco-manitobaine », p. 22.

²¹⁷ *Ibid.* « Mr. Auger emphatically stated that such a thing was impossible. The essence of the play is its bilingual nature. » (J. Grenon, « Bilingual Play Exposes Western Francophone Drama », s.p.)

nous préparent les tenants du bilinguisme, au pouvoir libéral²¹⁸ ». Malgré sa publication au Québec, *Je m'en vais à Régina* ne sera jamais jouée dans cette province²¹⁹.

Roland Mahé comme Jacques Godbout valorisent l'enjeu thématique majeur de *Je m'en vais à Régina*, celui de l'assimilation²²⁰. Pour le premier, la pièce est simplement « pessimiste ». Pour le second, l'assimilation des Canadiens français de l'ouest est inévitable et annonce celle des Québécois : « ils mourront là-bas, parce qu'ils y ont pris racine, et renaîtront Canadiens anglais. C'est triste mais c'est comme ça, à Régina. Roger Auger ne dit pas autre chose. Mais il le dit bien et de façon juste : c'est le mélodrame québécois transposé²²¹ ». Or, la textualisation de cette thématique n'est pas aussi linéaire ou téléologique qu'on pourrait s'y attendre. La pièce explore plutôt les nombreuses voies linguistiques, et les nombreux allers-retours, adoptés par les francophones et les anglophones qui la peuplent. Dans le traitement que fait Roger Auger de l'inquiétude face à l'assimilation, ni les stratégies de résistance, ni celles de la capitulation ne sont préférées; ce sont plutôt les écueils de ces deux stratégies qui sont mises à l'avant-plan. L'assimilation de la famille de Raoul et Thérèse Ducharme se vit au jour le jour, et leurs trois enfants incarnent chacun une stratégie différente à son égard. Martha, l'aînée, est la figure de l'assimilation : elle a épousé l'anglophone Jack Thiessen. Faisant écho à la chanson « Mommy, Daddy » popularisée par Pauline Julien en 1971, leurs deux enfants Sandra et Kevin ne parlent pas français. Sandra s'exclame « Mommy speak English we don't understand²²²! ». Kevin, lui, répète les stéréotypes culturels entendus dans la cour d'école : « Everybody's always yelling. That's how these frogs are » (JVR, p. 56). Le frère de Martha, Bernard, traite la famille au complet de « traîtres » et d'« assimilés » (JVR, p. 55).

Martha ne manquera pas de lui rétorquer que lui et ses amis, figures de résistance, ne sont qu'une « bande de séparatistes dans leur Petit Québec au Centre culturel » (JVR, p. 56). À vrai dire, la lutte pour le français de Bernard, son « raidissement artificiel », fait de lui un pharisien antipathique. « Depuis qu'il se tient avec ce Français [son ami Claude], soupire sa mère, on

²¹⁸ J. Godbout, « Préface », p. xiv.

²¹⁹ Quelques années plus tard, c'est sous d'autres prétextes, et par la création plutôt que par la diffusion, que le Centaur, théâtre montréalais de langue anglaise, présentera les pièces bilingues *Les Canadiens* (1977), de Rick Salutin, et *Balconville* (1979 et 1992), de David Fennario.

²²⁰ I. Joubert, « Tendances actuelles du théâtre franco-manitobain », p. 137.

²²¹ J. Godbout, « Préface », p. xi.

²²² R. Auger, « Je m'en vais à Régina », p. 55. Désormais, les renvois à cette pièce de théâtre seront indiqués par le sigle JVR.

comprend plus ce qu'il dit » (JVR, p. 53). En plus de ses accusations à l'égard de Martha, il ennue sa sœur Julie lorsqu'elle visite ses parents en lui adressant un « tu pourrais m'adresser la parole en français » (JVR, p. 41). Il se fait Cassandre, prophète de malheur : « On est en train de se faire assimiler à tous les jours. Si on se bat pas pour nos droits, il y en a plus un de nous autres qui va parler français dans dix ans » (JVR, p. 47). Cette prémonition ne peut être contrée que par l'usage courant du français et par la circulation de livres rédigés en cette langue. Ainsi, à l'ami français qu'il vénère, Bernard emprunte des livres (de Boris Vian : JVR, p. 30). Il en remet d'autres en circulation, donnant *Notre Dame de Paris*, *Les Fleurs du mal* et *Kamouraska* (JVR, p. 103) à Julie à la veille de son départ pour Régina.

C'est justement sur cette sœur cadette que *Je m'en vais à Régina* centre son regard en ce qui concerne le processus continu de l'assimilation. Julie invite son copain Walter Letinski, un anglophone d'origine polonaise, chez ses parents, où il s'excuse avec « *fausse timidité* » : « I don't speak French » (JVR, p. 38). Par-delà son incapacité à parler français avec la famille Ducharme, Walter représente déjà un parcours d'assimilation. Il se souvient des tensions familiales causées par le passage du polonais à l'anglais :

Walter : My dad and mom used to get mad when my brothers-in-law used to come to my place to get my sisters. My dad was mad because they couldn't speak Polish.

Julie : Can you talk it?

Walter : I used to when I was a kid, but it's like anything, if you don't use it, you lose it, eh. When my dad died and my mom married this other guy, well, it was like, we just didn't hear it anymore. So now, I've forgotten most of it, you know. (JVR, p. 63)

Dans les limbes après le départ de Walter pour Régina, Julie fréquente pendant un certain temps le Français Claude, avant de choisir de partir elle aussi pour rejoindre Walter dans cette ville où, selon les dires de sa mère, « C'est tous des Anglais qui restent là. Ça puis des Ukrainiens » (JVR, p. 84). Pour son frère, il s'agit d'une trahison car « la petite sœur elle va marier ce Polonais puis elle va faire des petits Anglais » (JVR, p. 45). Pour Julie, il s'agit plutôt d'une libération : « j'aime bien mieux ça que les Canadiens français puis ce moose de Saint-Boniface. Tout ce qu'on fait, tout le monde le sait » (JVR, p. 84).

La pièce se solde également par un exil presque inévitable pour Bernard. Entre les positions irréconciliables tenues par Bernard et par Martha, le père Raoul tranche : « Voyons, là, on est dans un pays bilingue ici » (JVR, p. 41). La mère renvoie à Bernard l'image de ses

comportements odieux à l'égard de sa famille : « On peut rien faire sans t'avoir venir nous corriger. Tu te moques de la manière qu'on parle, de la manière qu'on s'habille. Tu lâches jamais. [...] C'est rendu qu'on peut plus respirer » (JVR, p. 90). Elle rejette avec son mari les critiques de son fils :

Raoul : C'est pas nous autres qu'on va faire quelque chose, c'est toi qui vas t'en aller. Tu vas aller vivre en quelque part d'autre.

Thérèse : Tu déménageras au Québec. Tu iras à Montréal si nous autres on est pas assez fin pour toi. Mais tu vas nous laisser la paix. (JVR, p. 90)

Paradoxalement, si le Petit Québec de Bernard opère en vase clos et ne réussit pas à transformer la communauté saint-bonifacienne en voie d'assimilation, et si le Québec lui-même représente pour Raoul et Thérèse la terre d'exil pour leur fils devenu trop intransigeant, les politiques linguistiques de cette province auront un effet positif sur Martha, que l'on croyait déjà assimilée. Elle prévoit envoyer ses enfants à l'école francophone l'année suivante car elle a « toujours voulu les envoyer, mais Jack il voulait pas. Il disait qu'il valait mieux qu'ils apprennent l'allemand » (JVR, p. 77-78). Cette opinion s'est transformée, cependant : « là qu'il voyage pas mal dans l'Est, je pense que les Québécois ils commencent à le convertir avec cette affaire de bilinguisme » (JVR, p. 78). C'est en passant par le bilinguisme que les enfants de Martha pourront retrouver la langue française.

Comme le souligne Bryan Rivers dans sa préface à la réédition de *Je m'en vais à Régina*, toutes ces questions linguistiques reposent sur des enjeux économiques, voire marxistes²²³. Ainsi, l'assimilation inversée des enfants de Martha repose sur les bénéfices (au sens d'avantages et de profit financier) du bilinguisme. De même, le départ de Julie repose sur un meilleur salaire de Walter à l'ouest de Saint-Boniface. Sa « trahison » linguistique s'incarne dans la ville de Régina où a été pendu Louis Riel et où, selon Rivers, le « pouvoir coercitif du dix-neuvième siècle qui s'imposait par des voies militaires et légales a maintenant été remplacé par le pouvoir déstabilisateur, et non moins efficace, des forces de l'économie du marché et de la mobilité de la main d'œuvre [sic]²²⁴ ». Pour les deux filles de la famille Ducharme, il n'y a pas de choix entre l'assimilation et la préservation linguistique; plutôt, il y a des décisions économiques de la part de leur partenaire masculin, puis les retombées linguistiques de ces décisions. Enfin, les idées d'unilinguisme de Bernard trouveront davantage d'acheteurs au Québec, où le théâtre bilingue

²²³ B. Rivers, « Roger Auger, fondateur du théâtre moderne franco-manitobain », p. 10.

²²⁴ *Ibid.*

d'Auger, comme en témoigne l'anecdote racontée par Léveillé au sujet du Théâtre du Nouveau Monde, n'était ni facile à placer, ni facilement vendable. Auger lui-même déménage subséquemment à Québec dans le but de tenter d'y produire une pièce et de la faire monter à Montréal²²⁵; cette stratégie n'obtiendra pas plus de succès que l'appui de Jacques Godbout au TNM.

1.2 Quelques retours manitobains

Si l'échec caractérise la circulation du théâtre hétérolingue proposé par Roger Auger, l'histoire de l'hétérolinguisme théâtral dans l'Ouest canadien ne fait que commencer au moment où cette pièce est publiée. En effet, l'hétérolinguisme du théâtre de l'Ouest s'impose pour « fai[re] appel à des niveaux de langues divers, à d'autres langues, pour incarner le personnage, ou pour colorer la scène²²⁶ ». La pièce *Je m'en vais à Régina* connaît un succès fulgurant à Saint-Boniface. L'auteur reconnaît, dès 1978, l'ironie de cette bonne fortune : « Here I am stating that French culture is dying and saying it in plays produced in French, seen by 10,000 people; people are coming by the thousands to see about their (cultural) deaths... I know it's contradictory – I won't even try to explain it²²⁷ ». Pour Ingrid Joubert, ces spectateurs venus par milliers réagissent au modèle de théâtre politique qu'instaure Auger, celui de

révéler au public, par une forte couleur locale, linguistique et culturelle, les stéréotypes déformants et le malaise à la fois grotesque et pathétique dans lequel il se débat [... pour] provoquer une prise de conscience de la crise d'identité que traverse le minoritaire francophone et de sonner l'alarme devant un diagnostic plus que sérieux²²⁸.

Autrement dit, cette pièce de théâtre d'Auger fonctionne sur le modèle de l'identification : elle tend un miroir à ses spectateurs, catalysant chez eux un éveil affectif et, peut-être, une réaction sociale.

En 1986, soit onze ans après la première mouture, une nouvelle mise en scène de la pièce, par Claude Dorje, vient transformer ce modèle. Ingrid Joubert juxtapose la gravité de la première

²²⁵ J. Keys, « Writer Foresees Fading French », p. 29.

²²⁶ J. R. Léveillé, « Rapport des écrivains franco-manitobains à la langue française », p. 89.

²²⁷ J. Keys, « Writer Foresees Fading French », p. 29.

²²⁸ I. Joubert, « Tendances actuelles du théâtre manitobain », p. 137-138.

production à la « distanciation critique introduite par un traitement comique de la matière²²⁹ » de la nouvelle version. Dorge, un dramaturge contemporain d'Auger, exprime par sa mise en scène une réfutation à la prophétie pessimiste de *Je m'en vais à Régina* : « Si Roger Auger écrivait cette pièce aujourd'hui, ça serait différent. La situation au Manitoba n'est vraiment plus la même. En quelque sorte, Roger Auger annonçait, à sa façon, la fin du fait français au Manitoba. Si on la monte onze ans plus tard, c'est la preuve qu'on est encore là !²³⁰ » Pour mettre en évidence cette survie du français au Manitoba, la mise en scène de Dorge insiste sur l'aspect historique (et désormais révolu) de la pièce. Les décors et les costumes (« Des verges et des verges de Fortrel²³¹ ! ») situent le temps dramatique de la production de 1986 en 1975 et, selon Ingrid Joubert, suscitent chez les spectateurs un « attendrissement à la fois nostalgique et amusé, qu'on éprouve devant le souvenir d'une crise en apparence dramatique, due à une perception erronée [sic] de la réalité²³² ». La grande lucidité qui semblait marquer la première production est remplacée par une lucidité rétrospective, par le constat indéniable que la fin projetée n'en était pas une. Joubert signale que par ce « décalage temporel » et par « l'exagération comique des traits de caractère, manies et stéréotypes des personnages », Dorge réussit à briser le processus d'identification affective qui faisait « coïncider l'objet esthétique et son référent²³³ » lors de la première production. Par ce léger déplacement des mécanismes du théâtre identitaire, les spectateurs sont appelés à poser un regard critique sur la perspective d'Auger plutôt qu'à s'identifier à ses personnages.

Comme l'indique J. R. Léveillé, la dramaturgie de Claude Dorge, comme ses mises en scène, verse tantôt dans le réalisme documentaire (avec la trilogie *Les Tremblay*, 1986, 1987 et 1989), tantôt dans la mise à nu parodique des conventions de la représentation mimétique (avec *Le Roitelet*, 1980)²³⁴. Dans le versant réalisme comme dans celui de la parodie, tant la matière théâtrale que les référents demeurent régionaux. Certains des projets théâtraux de Dorge appartenant au deuxième versant se démarquent pour leur contribution ludique aux enjeux du bilinguisme et de

²²⁹ *Ibid.*, p. 138.

²³⁰ D. Tougas, « Des verges et des verges de Fortrel ! », p. 10.

²³¹ *Ibid.*

²³² I. Joubert, « Tendances actuelles du théâtre manitobain », p. 139.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ J. R. Léveillé, « Petite histoire de la modernité du théâtre franco-manitobain », p. 354. Voir aussi I. Joubert, « Tendances actuelles du théâtre manitobain », p. 136 et 143.

la traduction : l'adaptation de la farce *Le Médecin malgré lui*, de Molière, *Cré Sganarelle* (1982), et *L'Article 23* (1985), un cabaret qui joue sur la crise linguistique des années 1980 au Manitoba.

Les littératures émergentes, périphériques ou faibles traduisent et adaptent énormément afin **de paver la voie vers l'avènement de l'écriture locale** domestique : Itamar Even-Zohar en a fait l'hypothèse avec sa théorie polysystémique, et Annie Brisset l'a montré avec brio au sujet de la dramaturgie québécoise des années 1970²³⁵. Ainsi, en 1968, la critique acclame l'usage de la langue vernaculaire québécoise simultanément dans l'écriture dramaturgique de Michel Tremblay (avec *Les Belles-Sœurs*) et dans la traduction théâtrale (de *Pygmalion* de George Bernard Shaw par Éloi de Grandmont). En ce sens, « l'écriture dramatique se soutient de la traduction. Plus encore, la traduction devient *matière d'écriture*²³⁶ ». Brisset montre bien que, dans le contexte de la dramaturgie québécoise de 1968 à 1988, les rapprochements aigus entre l'écriture et la traduction débouchent sur une « visée comique », des « effets humoristiques », l'imitation et la parodie :

Soutenue par la traduction, et souvent par l'imitation qui en est une forme exacerbée, l'écriture dramatique est à double fond. D'une part, elle s'affirme en réaction contre une textualité où elle ne se reconnaît plus. Et paradoxalement, si elle emprunte la voie de l'imitation, c'est pour éloigner le modèle dont elle vient prendre la place. D'autre part, elle s'affirme contre la sujétion institutionnelle qui serait la cause indirecte du sentiment d'aliénation et dont elle voudrait précipiter la rupture. La parodisation débouche, autrement dit, sur une satire de la condition québécoise. Cette satire est profondément liée au nouvel essor du nationalisme²³⁷.

Or, si des actes successifs d'écriture et de traduction marquent la naissance d'une dramaturgie en train de devenir québécoise, dans l'Ouest canadien, l'imitation du *Médecin malgré lui* (*Cré Sganarelle*) va succéder de sept ans la création de *Je m'en vais à Régina*. Il faut dire que cette pièce qu'on a qualifiée de première franco-manitobaine rompaît avec le répertoire moliéresque de la compagnie de théâtre. En retournant au répertoire par l'imitation avec *Cré Sganarelle*, Dorge allait plutôt enclencher le penchant parodique et ludique – annoncé par sa pièce *Le Roitelet* – de la dramaturgie franco-manitobaine, dont le texte de *L'Article 23* en 1985 et la mise en scène de *Je m'en vais à Régina* datant de 1986 sont des dérivés parlants.

²³⁵ I. Even-Zohar, « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », 46- 49; A. Brisset, *Sociocritique de la traduction*, p. 115.

²³⁶ A. Brisset, *Sociocritique de la traduction*, p. 117.

²³⁷ *Ibid.*

Parmi les pièces mettant à l'œuvre l'imitation au Québec, Brisset répertorie *Le Gars de Québec* de Michel Tremblay (*Le Revizor* de Gogol), *La Mandragore* de Jean-Pierre Ronfard (Machiavel) et *Le Bourgeois gentleman* d'Antonine Maillet²³⁸ (*Le Bourgeois gentilhomme* de Molière). Toujours, dans ces imitations, il y a à la fois actualisation de l'espace-temps et réduction du texte original²³⁹. Se conformant à ces aspects de l'imitation au Québec, *Cré Sganarelle!* actualise le temps, l'espace et la langue du *Médecin malgré lui*. L'action se situe au Manitoba au XX^e siècle et, plus précisément, sur les planches du théâtre du Cercle Molière! Sganarelle, transformé en vendeur de produits « Anyway » (*Amway*), bat son épouse Martine. Pour se venger, celle-ci convainc Lucas et Valère, deux « bras-forts », que son mari est médecin mais qu'il ne l'admettra qu'à coups de bâton. Lucas et Valère cherchent en effet le médecin qui saura guérir la perte de la parole de Lucinde, la fille de leur maître (ou « boss de la mafia ») Géronte. Bien que les personnages gardent leurs noms moliéresques, leurs occupations sont actualisées et localisées. Les références greco-latines de Molière, elles, sont victimes des pratiques « iconoclastes » que Brisset identifie chez les imitateurs du Québec. Ainsi, le philosophe Aristote devient « le propriétaire du “Aristote's Café and Pizza” au coin d'la rue²⁴⁰ » alors que les classiques signés Molière sont traités avec dédain:

MARTINE: Moi là, de toutes façons... les classiques...

SGANARELLE: Y'a rien qui t'oblige à lire les classiques... Lis *La Liberté*, c'est ben assez. (CS, p. 19)

Au dramaturge hexagonal qui a d'abord créé ce personnage, le Sganarelle de Dorge indique une nette préférence pour le régional, tel que l'hebdomadaire franco-manitobain *La Liberté*, mais aussi les régimes de santé « Médi-Care » et « Blue Cross » (CS, p. 27).

Or, contrairement à l'imitation moliéresque qu'analyse Brisset, celle du *Bourgeois gentleman* d'Antonine Maillet, dont elle dit que le « réaménagement » du modèle « signifie sa destruction au profit de la nouvelle œuvre qui vise à occuper tout le champ²⁴¹ », Dorge joue à laisser transparaître et réapparaître le modèle tel un palimpseste. La liste des personnages, par exemple, décrit M.

²³⁸ L'analyse de Brisset sera nuancée abondamment, notamment par rapport à Antonine Maillet, dont j'analyserai le travail d'écriture et de traduction au chapitre 4. Bien que les analyses de Brisset ne concordent pas toujours avec la mienne, sa perspective sur le rapprochement entre la traduction, l'imitation, la parodie et les littératures en émergence, qui m'intéresse également, vaut toujours.

²³⁹ *Ibid.*, p. 134- 148.

²⁴⁰ C. Dorge, *Cré Sganarelle!*, p. 1. Désormais, les renvois à cette pièce de théâtre seront indiqués par le sigle CS.

²⁴¹ A. Brisset, *Sociocritique de la traduction*, p. 148.

Robert comme « un voisin, comédien qui se retrouve dans la bonne pièce mais dans la mauvaise production » (CS, s.p.). À sa première apparition sur scène, qu'il fait en costume du XVII^e siècle en livrant une réplique de Molière (« Holà. Holà. Holà! Fi! Qu'est-ce ci? Quelle infamie! La peste soit du coquin, de battre ainsi sa femme » [CS, p. 6]), Martine et Sganarelle s'étonnent de sa manière de parler, l'attribuant non pas à Molière mais à Radio-Canada:

Martine: T'es not' voisin?

Sganarelle: There goes the neighbourhood!

Martine: Tu y'as vu la bouche quand y parle?

Sganarelle: Un vrai trou d'poule...

Martine: Y'a dû apprendre à parler à l'Ecole Biaritz, lui!

Sganarelle: L'Ecole Berlitz, niaiseuse. Sois pas plus épaisse qu'y faut, devant les voisins!

Martine: Y sont toutes pareilles ces écoles allemandes!

Sganarelle: Y doit s'chercher une job à Radio-Canada, lui. Y'a l'style! (CS, p. 8)

Pendant ces commentaires régionaux de Martine et de Sganarelle, M. Robert n'a qu'un impératif, celui de retourner au théâtre de Molière : « Quand vous aurez fini vos apartés, nous pourrions peut-être continuer le spectacle. (Bas.) Nous ne sommes pas en répétition. Il y a du public, au cas où vous ne l'auriez pas remarqué » (CS, p. 9). Oscillant entre régionalisme et métathéâtralité, entre l'impératif de création et le répertoire classique, les personnages en viennent à se déjouer eux-mêmes, Sganarelle prenant un accent moliéresque et M. Robert perdant le sien:

Sganarelle: (Imitant M. Robert.) Et vous êtes un impertinent, de vous ingérer dans'é z'affaires d'autrui.

Martine: (Impressionnée.) Aye! Tu parles ben quand tu veux! Où t'as pris ça?

Sganarelle: J'ai peut-être pas fais [sic] mon cours classic [sic] chez les jésuites, j'ai peut-être pas mon doctorat en « pholosophie » de l'Université Laval, mais quand on veut... A force de r'garder les films français à ti-vi...

Martine: Pis moi qui pensais qu'tu les r'gardais rien qu'parce qu'y sont cochons...

Sganarelle: Y'a ça aussi... Écoute moi ben, là. J'ai un autre boutte à y glisser. Écoute ben ça. (À M. Robert.) Apprenez que Cicéron dit qu'entre l'arbre et le doigt il ne faut point mettre l'écorce. (À Martine.) J'y ai en câllé ça, hein? Qu'est-ce qu't'en penses?

Martine: T'es allé la chercher un peu loin celle-là. J'vois pas trop c'que ça vient faire dans' conversation, des arbres, ôs des doigts pis de l'écorce...

M. Robert: (Oubliant son beau parlé): Franchement, moi non plus. Qui c'est qu't'as dit qu'y avait dit ça, encore?

(...)

Martine: Qu'est-ce que ça veut dire?

Sganarelle: Je l'sais pas vraiment. C'est juste que j'ai lu ça quequ'part pis j'ai pensé que c'est l'genre d'affaires qui fait bien dans la conversation. Ça fait édu-quâté.

Martine: Où t'as lu ça?

Sganarelle: Dans une des pièces de (à l'anglaise) J.B.

Martine: J.B.?
M. Robert: Jean-Baptiste.
Martine: Jean-Baptiste...
Sganarelle: Poquelin.
M. Robert: Dit Molière. (CS, p. 11-12)

Comme le fait valoir Nicole Mallet, l'« adaptateur en fait se livre à un chassé-croisé ludique entre le texte de Molière et ses propres créations », chassé-croisé dont l'« effet de comique burlesque [cadre] tout à fait dans l'esprit du comique moliéresque²⁴² ».

Outre le texte de Molière, le nom de la troupe de théâtre (le Cercle Molière) sert aussi de matériel au jeu interdiscursif de Dorge. Appelé à se déguiser en médecin pour guérir Lucinde de la perte de la parole, Sganarelle est convaincu par les ressources du théâtre où il se situe:

Sganarelle: j'passerai jamais pour un médecin moi, Hé, les gars, regardez-moi comme il faut. J'ai t'y l'air d'un médecin? C'monde là, ça s'habille pas comme moi.
Lucas: Ça, ça s'ra pas compliqué à résoudre. Y a une fille en coulisses qui est allée fouiller dans le garde-robe du théâtre, puis j'suis sûr qu'elle a trouvé c'qui faut.
Sganarelle: Ah oui?
Lucas: Y en a du stock accumulé icitte, pis pour toutes les goûts, pis pour tous les besoins, surtout « classiques ». C'est pas pour rien qu'on s'appelle « L'Cercle Molière »! (CS, p. 36-37)

Même la pratique d'adaptation de Dorge fait l'objet d'auto-dérision de la part d'une voix désincarnée (« la voix de la décence, de la moralité, de la pudeur, de l'anti-cochonnerie et du bon parler! » [CS, p. 48]) qui représenterait « le citoyen moyen, l'inconnu, l'anonyme, la main qui écrit à la *Liberté*, la voix qui crie dans le désert... » (CS, p. 48) :

Il y en a de belles pièces! Le Cercle Molière... Le Cercle Molière... C'est bien beau ça! Mais, jouez-en donc du Molière! Jouez-en des chef-d'œuvres que trois siècles ont révévés! Mais non! On s'amuse à « adapter », on met du vice et de la cochonnerie où il n'y en avait pas. Et « Le médecin malgré lui » devient « Cré Sganarelle »! Tout d'même... Un peu de pudeur! Un peu de respect, de grâce! « Les Belles-sœurs », « Marie-Lou », « Je m'en vais à Régina » ce n'était pas assez! Voilà maintenant que l'on déforme, que l'on démantelle [sic] les « Grands Classiques »! Et la langue française dans tout cela, que devient-elle? Pauvre mutilée méconnaissable! Déchirée! Piétinée! Désarticulée! (CS, p. 50)

Telle la porte-parole d'une faction conservatrice du public du Cercle Molière, la Voix commente avec émotion la perte des repères classiques de Molière et de la langue de Molière. Incidemment, on retrouvera le conservatisme théâtral de la Voix de *Cré Sganarelle* dans La commentatrice du *Rêve*

²⁴² N. Mallet, « Quand les vieux classiques font peau neuve sur les scènes franco-canadiennes : trois cas de figure », p. 184-185.

totalitaire de dieu l'amibe de Patrick Leroux une quinzaine d'années plus tard, en Ontario. Dans *Cré Sganarelle*, le discours trop grotesque de la « voix de la décence » est tourné en dérision par le ludisme généralisé, par une habile métathéâtralité et par le partage d'un filon comique avec l'œuvre de Molière. Comme l'atteste Nicole Mallet, contrairement aux formes iconoclastes d'imitation des dramaturges québécois, chez Dorge, « il semble que dans ce spectacle de farce pétillante et débridée où priment le rire et la bonne santé, la pratique dramaturgique de la parodie inhérente à cette forme de comique soit plus orientée vers la pantalonnade que la contestation²⁴³ ». La pantalonnade : voilà qui décrit admirablement bien le versant parodique de l'écriture dramaturgique et de la pratique de la mise en scène de Claude Dorge.

Dans cette optique, il n'est peut-être pas surprenant que la crise aigüe qui secouait le Manitoba de l'époque, crise autour de l'article 23 et de la réhabilitation des droits linguistiques par la Cour Suprême du Canada, soit tournée par Dorge en objet de cabaret musical propre au partage d'un rire irrévérencieux entre anglophones et francophones. *L'Article 23*, écrite en collaboration avec l'auteur et poète anglophone David Arnasson, est coproduite par le Cercle Molière (où elle est jouée en français) et le Prairie Theatre Exchange (où elle est jouée en anglais). J. R. Léveillé commente que dans les conditions incendiaires de l'époque (et rappelant qu'elles étaient à ce point « incendiaires » que les bureaux de la Société franco-manitobaine avaient effectivement été incendiés), la « double écriture théâtrale (on aurait envie de dire “doublure”) vise à présenter un front commun des deux cultures devant les excès d'une droite aux relents orangistes²⁴⁴ ». Son modèle d'hétérolinguisme théâtral diffère donc déjà de celui de *Je m'en vais à Régina*, où le français, l'alternance codique entre le français et l'anglais, ainsi que des scènes en anglais se côtoient dans la même pièce. Il en diffère aussi par sa composition théâtrale : au théâtre documentaire d'Auger se substitue une fragmentation scénique en sketches hyperboliques entrecoupés de chansons.

L'un de ces sketches donne lieu à la satire virulente de la logique de la pente raide du président d'un comité anti-français.

Le président : Ladies and gentlemen! Can I have your attention please! Mesdames et messieurs... Merci. Nous sommes ici pour former un comité. Un comité qui représentera les gens bien ordinaires, des gens comme vous et moi, des gens qui ont un ennemi en

²⁴³ N. Mallet, « Quand les vieux classiques font peau neuve », p. 188.

²⁴⁴ J. R. Léveillé, « Petite histoire de la modernité du théâtre franco-manitobain », p. 359.

commun. Cet ennemi, évidemment, est ce gouvernement qui essaie de nous rendre bilingue pour mieux nous rendre français par la suite²⁴⁵.

Confrontant ce discours normatif visant l'unilinguisme anglais, un autre sketch tourne en dérision la valorisation tout acabit du bilinguisme:

Howard : (Lisant le texte) Chers concitoyens manitobains. Resentez-vous [sic] un vide dans votre existence? Vous sentez-vous toujours fatigué, amorphe, même? Avez-vous remarquez [sic] que les gens s'éloignent de vous, vous regardent de travers? Un sondage récent a démontré que 90% des gens qui sont obèse, qui souffre [sic] de la pyorrhée, qui ont une mauvaise peau et qui souffrent de maladie de foie sont unilingue [sic]. Saviez-vous qu'une personne bilingue a 30% plus chance à devenir propriétaire [sic] d'un chalet à la plage de gagner à Loto 649, apprendre à jouer le piano ou à passer l'hiver en Floride? Votre gouvernement, toujours soucieux de vos intérêts, a décidé de remédier [sic] la situation. Votre gouvernement vous offre la possibilité de vivre une meilleure vie, de vivre la belle vie en vous aidant à devenir bilingue. Le Manitoba ensemble, le Manitoba bilingue, le Manitoba heureux²⁴⁶.

L'univers de ces discours discordants devient dans un autre sketch une dystopie futuriste où une guerre civile manitobaine fait ses ravages : les francophones « viennent de prendre contrôle du Pont Provencher. Ils y ont monté des barricades²⁴⁷ », les Ukrainiens s'emparent d'un autre pont, toutes les minorités possibles s'en mêlent et le « gouvernement vient de tomber, la ville est sous le contrôle du comité de Folklorama²⁴⁸ ». Pourtant, les conditions de la guerre civile ne sont pas particulièrement ravageuses. Elles donnent plutôt lieu à la fête... et au festin:

Messenger 3 : C'est le retour à l'époque de la Tour de Babel. On parle toutes les langues imaginables...

Messenger 2 : On se gave de perogies, de chow mein...

Messenger 3 : De lasagne, de choucroute...

Messenger 2 : On chante, on danse, on rit²⁴⁹...

Paradoxalement, à Winnipeg et à Saint-Boniface, la guerre civile déclenchée par le bilinguisme donne naissance au banquet gargantuesque du multilinguisme et du multiculturalisme. C'est par la fête et par le retranchement identitaire selon des lignes établies par le folklore que le « comité du Folklorama » régit l'intranquillité et la violence des discours concurrents, ceux de l'unilinguisme anglais et du bilinguisme.

²⁴⁵ C. Dorje, D. Arnasson et G. Jean, *L'Article 23*, p. 12.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 49.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁴⁹ *Ibid.*

À la dystopie renversée en utopie, à la guerre véritablement carnavalisée du cabaret musical de *L'Article 23* se greffe un sketch final, un plaidoyer musical pour la plaine en tant que lieu d'un imaginaire commun entre tous ses habitants, peu importent les divisions linguistiques et ethniques qui opèrent pour les séparer. Le critique du *Winnipeg Free Press*, Reg Skene, témoigne de l'expérience solidarisante de ce dernier sketch : « When the laughter has subsided, the final number in the show takes a somewhat emotional look at how the issue has alienated from each other sections of the community whose common interests far exceed their differences²⁵⁰ ». Aux tensions intercommunautaires exacerbées, Dorge et Arnasson auraient réussi à substituer, le temps d'un spectacle, un rire de complicité partagée et une remise en perspective régionale. Ainsi, face aux écueils de la circulation du théâtre franco-manitobain vers les métropoles, la traversée de la ville et de ses frontières géographiques (la rivière) et linguistiques s'avère une stratégie de rayonnement ludique, solidarisante, gagnante. L'expérience de co-production du Cercle Molière et du Prairie Theatre Exchange n'aura pourtant de suite qu'une trentaine d'années plus tard, lorsque le dramaturge Marc Prescott fondera sa propre compagnie bilingue, le Théâtre Vice Versa Theatre, pour reproduire le modèle des soirées alternant entre le français et l'anglais, le centre-ville de Winnipeg et Saint-Boniface. Héritier du théâtre de Roger Auger comme de celui de Claude Dorge, de la représentation réaliste des drames franco-manitobains comme de la distanciation parodique, Marc Prescott sera l'un des plus grands joueurs de l'hétérolinguisme théâtral franco-canadien à partir des années 1990. Les écueils à la circulation de la dramaturgie de ses prédécesseurs lui seront aussi légués en héritage.

2. Sex, lies et les Franco-Manitobains : des langues en otage et en départage

Première pièce pour le jeune auteur franco-manitobain, présentée pour la première fois au printemps de 1993, *Sex, lies et les Franco-Manitobains* fait immédiatement fureur... et scandale! Sandrine Hallion Bres compte de plus 2000 spectateurs aux huit représentations de 1993, « un chiffre considérable compte tenu du fait qu'il s'agit de théâtre étudiant conçu en situation

²⁵⁰ R. Skene, « Gutsy language play funny, deadly accurate », p. 29.

minoritaire²⁵¹ ». Plusieurs critiques s'accordent pour dire que la dramaturgie de Prescott signale le début d'une nouvelle ère du théâtre franco-manitobain : l'auteur se sert du français et de l'anglais comme Roger Auger l'avait fait précédemment dans *Je m'en vais à Regina*, mais il ajoute une couche de vulgarité et une critique sociale acerbe²⁵². Le jeu sur les langues de Prescott, déjà présent dans la comédie des idéologies linguistiques et la mise en scène de la traduction de la production de 1993, s'étend à une nouvelle traduction anglaise par Shavaun Liss lors de la reprise de la pièce avec surtitres, dans une mise en scène de Marc Prescott, en 2009. La traduction ludique y figure tantôt comme forme d'accommodement, tantôt comme mode de résistance, mais toujours comme mécanisme d'inclusion des spectateurs bilingues et d'exclusion partielle des spectateurs unilingues.

2.1 Une comédie des idéologies linguistiques

Lorsqu'elle est montée par la troupe universitaire Les Chiens de Soleil à la Salle Martial-Caron du Collège universitaire de Saint-Boniface en 1993, la pièce *Sex, lies et les F.-M.* comprend une scénographie réaliste avec un décor de Noël. Trois personnages se partagent cet espace de jeu. Mentionnés dans la liste des personnages et les didascalies par les pronoms « Elle », « Lui » et « Him », le trio formé par Nicole, Jacques et un cambrioleur anglophone sera tout aussi rapidement esquissé que le laissent entendre les pronoms qui le qualifient²⁵³. La lucidité est associée d'entrée de jeu au personnage de Jacques (Lui), dont on dit dans la liste des personnages qu'il est « beau, rusé, sociable. Ennuyé sans jamais être ennuyant, tout en le sachant trop bien » (SLFM, p. 24). Son personnage s'oppose aux deux autres : d'abord, à celui de Nicole (Elle), « belle, gauche et timide. Intelligente. Elle est ennuyeuse et ennuyée, sans en être consciente pour autant » (SLFM, p. 24). Si ce manque de lucidité distingue le personnage féminin, on saura très peu de choses, de prime abord, du troisième personnage, qui ne serait qu'« Anglophone. Cambrioleur » (SLFM, p. 24). On en prendra note dès le départ : ces trois personnages incarnent assez nettement des idéologies linguistiques divergentes : chez Elle, les monolinguismes parallèles et

²⁵¹ S. Hallion Bres, « Sex, lies et les Franco-Manitobains (1993) de Marc Prescott : la minorité franco-manitobaine sous les feux de la rampe », p. 20.

²⁵² J. R. Léveillé, « Le bad boy du théâtre franco-manitobain », p. 28.

²⁵³ M. Prescott, « Sex, lies et les F.-M. », p. 24. Désormais, les renvois à cette pièce de théâtre seront indiqués par le sigle SLFM.

l'hypercorrection du français; chez Lui, la fluidité, l'alternance codique et l'hybridité langagière; chez Him, le recours à un anglais lingua franca mais simpliste et approximatif. La rencontre des deux premiers personnages dans le premier acte permet de mettre en scène des confrontations entre des perspectives divergentes de la francophonie manitobaine.

Jacques alterne entre le français et l'anglais avec une désinvolture déroutante. On retrouve dans l'écriture de ses répliques un usage prononcé de l'italique, signalant une prononciation à l'anglaise. Cette variété du français de Jacques est caractérisée par Laurence Véron de « français canadien²⁵⁴ », par J. R. Léveillé de « français populaire²⁵⁵ » et par Sandrine Hallion Bres de « parler urbain²⁵⁶ » alliant oralité et registre familier²⁵⁷. En outre, Jacques se distingue par son usage abondant de sacres anglais comme français. Dans son analyse de la langue du personnage, Hallion Bres constate quelques écarts entre son code et celui des jeunes Franco-Manitobains qu'ont décrit les linguistes; ces écarts, déduit-elle, témoignent d'une fonction provocatrice particulière pour la langue du personnage masculin. Il s'agirait de concevoir pour Jacques « un code à vocation expressive qui prétend donner l'image réaliste d'une variété de langue sans y coller de manière stricte²⁵⁸ ». Lorsque Nicole lance une invective à Jacques dans un français perçu comme trop soutenu (« Vous m'écœurez » [SLFM, p. 35]), il répond de la manière suivante :

Come on! I'm a good shit. O.K. C'est vrai que je vole des cadeaux de Noël, mais c'est parce que j'ai pas une cenne. C'est la première fois que je fais ça. I mean it. Crosse my heart and hope to die. I swear it on my mother's grave. (SLFM, p. 35)

Jacques se sert alors de l'anglais avec expressivité et révolte afin de rétablir quelques vérités à son propre sujet. L'usage du terme bivalent « O.K. », propice à l'anglais comme au français, lui permet alors de continuer avec une phrase en français (« C'est vrai que je vole des cadeaux de Noël »). Le retour à l'anglais se fera par des formes figées associées à la parole performative de la promesse (« Crosse my heart and hope to die. I swear it on my mother's grave »). Les lecteurs et les spectateurs attentifs n'auront cependant pas manqué la légère subversion de la forme figée. L'inscription d'une bivalence inattendue du mot anglais « cross » par une conjugaison francisée et par l'absence des

²⁵⁴ L. Véron, « La production théâtrale universitaire au Manitoba français : la voix d'une minorité francophone ou des voix francophones minoritaires? », p. 278

²⁵⁵ Caractérisation de J. R. Léveillé, « Petite histoire de la modernité du théâtre franco-manitobain », p. 384 et 386.

²⁵⁶ S. Hallion Bres, « Sex, lies et les Franco-Manitobains (1993) de Marc Prescott », p. 23.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

italiques met en valeur les traversées possibles entre les langues. Si cette traversée peut sembler facile et vulgaire dans la mise en bouche ludique de Jacques, elle n'en est pas moins un site instable, et à peine perceptible, de polysémie plurilingue. Non satisfait de déployer les possibilités de la francisation de l'anglais (lisible dans le texte grâce à l'absence de l'italique), Jacques jouera à imiter un accent anglophone en français :

([a]vec un accent anglais exagéré et grotesque) Mez chairs citizens second class, yes, yes, you francophones. Malboohoosement, le government conservative dyou Manitoba se crisse des besoinz of you moody francophones. So, nous havonz decided au cabinet that la priority was to fourre you in the P.Q. (SLFM, p. 51).

De la bivalence ludique de « chers » à « chairs », de l'inclusion d'une interjection de plainte (« boohoo ») à l'intérieur d'un mot dont le texte remplacé est l'homophone, de l'invention d'une structure improbable où le juron et le vocable vulgaire (« fourre ») font irruption par le français au jeu de mots interlinguistique reposant sur des enjeux linguistico-politiques (le P.Q. (« cul ») : tout à la fois *Province of Quebec* et Parti québécois) donné en conclusion, le matériel des langues semble tout aussi poreux que fourmillant d'espaces ludiques pour le personnage dont le ton moqueur lui permet des acrobaties au-delà du mimétisme²⁵⁹.

Si Prescott semble créer un terrain de jeu linguistique illimité pour Jacques, le personnage de Nicole s'empresse de rappeler les règles préétablies de la langue française. Ses répliques se structurent dans la plus grande inquiétude de la forme correcte. « Je ne vous crois pas », répond-elle à l'affirmation de Jacques au sujet de la nouveauté de son occupation de cambrioleur (SLFM, p. 35). Signe de politesse, mais aussi d'insécurité face à la plasticité possible du français aux frontières de l'anglais, le maintien de la particule de négation et du vouvoiement par Nicole s'oppose foncièrement au discours de Jacques. La normativité de la langue chez Elle sera d'ailleurs abondamment commentée par ce dernier lorsqu'elle la rompra pour laisser place, sous l'effet de l'émotion, au tutoiement.

Elle
Je ne veux pas vous parler!

²⁵⁹ Cette assurance acrobatique n'est pas toujours lisible dans le travail d'écriture de Prescott : quelques déviations linguistiques pousseront l'auteur à se servir de guillemets pour les baliser, comme dans la phrase « Cossé que tu veux qu'un gars "faise?" » (SLFM, p. 36). On comprendra à la lecture que pour Prescott, le terme « faise » dévie beaucoup plus de la norme que les autres mots compris dans un énoncé qui n'était pourtant pas rédigé en français standard, ou alors que même la marge de manœuvre accordée aux langues se définit selon les lignes de démarcations d'une nouvelle norme. Voir S. Hallion Bres, « Sex, lies et les Franco-Manitobains (1993) de Marc Prescott », p. 24.

Lui

Je voulais juste te faire un compliment.

Elle

Ta gueule! Ta gueule! TA GUEULE!

Lui

Ah! Vous me tutoyez maintenant. C'est bien, ça.

Elle

VOTRE GUEULE! FERMEZ VOTRE GUEULE! (SLFM, p. 33)

Et pourtant, la correction du tutoiement par le vouvoiement mène, avec le « gueule » familier subséquent, à un étrange mélange de registres. Entre « ferme ta gueule » et le « fermez la bouche » qui ferait correspondre le niveau de langue au vouvoiement mais non à la force expressive de l'énoncé, Nicole s'avère coincée, à la fois dans le sens familier de « complexée, inhibée » et dans le sens d'« immobilisée » entre deux contraintes²⁶⁰. Si Nicole s'oppose autant à Jacques, c'est qu'elle reconduit les discours sur le bilinguisme soustractif, sur la perte graduelle de la langue première. Selon elle, la vulgarité et les alternances codiques de Jacques sont tributaires d'un semilinguisme : « C'est de valeur que t'aies pas un vocabulaire assez développé pour pouvoir t'exprimer adéquatement » (SLFM, p. 44).

La différence initiale entre les niveaux de langues et les choix linguistiques des deux personnages met clairement en évidence des emplois stratégiques qui rappellent les distinctions faites par la sociolinguiste Monica Heller dans une étude à grande échelle sur l'utilisation du français et de l'anglais en Ontario et au Québec. Dans cette étude, Heller soutient que le choix de l'usage ou du non-usage de l'alternance codique participe à une stratégie de mobilisation ethnique²⁶¹. Selon elle, l'absence d'alternance codique au Québec et en Ontario résulte soit d'une distance par rapport à la frontière linguistique (chez les unilingues, par exemple), soit d'un désir de *créer* cette distance en maintenant la frontière entre le français et l'anglais. Chez ceux qui désirent maintenir la frontière, et ce malgré leur bilinguisme découlant d'un environnement linguistique frontalier, l'utilisation unique du français sert de mobilisation politique pour contrer la domination de l'anglais. Heller relate que cette stratégie s'avère valable notamment parce que son emploi a mené à la valorisation du français et à la création de ressources contrôlées exclusivement par des francophones. Ceux qui maintiennent les frontières linguistiques en s'abstenant d'alterner

²⁶⁰ P. Robert, « coincé, ée, adjectif » 1 et 2.

²⁶¹ M. Heller, « The politics of codeswitching and language choice ».

entre les langues ont donc intérêt à continuer à le faire. Ils protègent ainsi les ressources acquises par le discours modernisant des minorités franco-canadiennes, celui qui leur a permis de concentrer le pouvoir autour de structures politiques légitimes²⁶². En se servant de son français normé, Nicole accède à un emploi comme enseignante de français et arrive à faire partie, comme le souligne Jacques, de « l'élite non élue de la francofolie franco-manitobaine » (SLFM, p. 46). Cette élite s'est justement définie par un processus de mobilisation ethnique auquel contribue Nicole lorsqu'elle affirme « Oui. Je suis fière. Fière de ma langue. Je suis fière d'être francophone pis je suis fière de ma culture. » (SLFM, p. 45). Et pourtant ce discours ne se fait pas sans exclusion, ni sans opposants, comme en témoigne Jacques en décrivant les seuls individus à qui les ressources découlant de l'usage du français sont accordées :

Tu veux une vraie définition de « vrais de vrais Franco-Manitobains »? Les « vrais de vrais », c'est le monde qui travaille au Collège, à Radio-Tralala, au Centre culturel ou dans une des associations de la francofolie. Eux autres, c'est la crème de la crème – l'élite culturelle. Y parlent français pis y poussent fort pour la culture. Y siègent ou ont déjà siégé sur le conseil d'administration du Festival du Voyageur. Pis si y l'ont pas été, y connaissent quelqu'un qui est ou qui l'a déjà été. Ou, encore pire, de la S.F.M. Ça fait vingt-huit générations que tout le monde dans leu famille est né au Manitoba. Y sont tous des descendants de Riel mais parsonne est Métis. L'élite vient généralement de la ville – le monde de la campagne, y parlent moins ben – pis y demandent pour leu services en français. Comme au téléphone... (SLFM, p. 47-48)

Les critiques de Jacques à l'égard de l'élite incarnée par Nicole rappellent celles de la famille de Bernard par rapport au raidissement linguistique et ethno-culturel de ce dernier. Si l'agenda politique promu par le discours modernisant permet la mobilisation ethnique, cette mobilisation devient, en vue du contrôle de ressources limitées, exclusiviste. C'est cet aspect que dénonce Jacques, à la fois par son discours et par son usage stratégique de l'alternance codique.

Dans le passage le plus cité de la pièce, où Jacques met la communauté « sous les feux de la rampe²⁶³ », il fait la liste d'une hiérarchie d'exclusions sociales : en bas de l'échelle, les « anglophones » unilingues, « surtout les *rednecks* »; ensuite, « les immersés pis les francophones assimilés », ceux qui menacent les ressources limitées de l'élite; ensuite, les immigrants de la francophonie qui n'ont pas de racines au Manitoba; finalement, les Québécois qui profitent des ressources linguistiques mises en place par les Manitobains alors même qu'ils les critiquent et

²⁶² M. Heller et N. Labrie, « Langue, pouvoir et identité : une étude de cas, une approche théorique, une méthodologie », p. 18-19.

²⁶³ S. Hallion-Bres, « Sex, lies et les Franco-Manitobains (1993) de Marc Prescott », p. 17.

qu'ils partent peu après (SLFM, p. 46). L'élite exclusiviste se mobilisant par un usage tout aussi exclusif du français, le recours à l'alternance codique servira par ailleurs à se distinguer de cette élite. Heller indique que la mobilisation ethnique n'a pas seulement causé la réévaluation du français comme ressource linguistique, mais a aussi contribué à bâtir « a particular variety of highly-valued French²⁶⁴ », une variété qui met à distance le français standard européen ainsi que les vernaculaires canadiens. En contrepoids à ce discours, l'alternance codique de Jacques emprunte aux vernaculaires stigmatisés par le français des élites tout en maniant les outils de l'anglais qui lui sont disponibles : « Je trouve que j'exprime bien comment je me sens, [explique Jacques en toute conscience de ses stratégies linguistiques]. Par exemple, dans le cas du dernier “fuck” là, je me sers du fuck comme superlatif. Je suis plusse que tanné. Je suis “fucking” tanné » (SLFM, p. 44). La présence stratégique de l'alternance codique permet aussi à Jacques, comme le prédit Heller, de traverser les frontières linguistiques et de les niveler²⁶⁵. Elle lui permet aussi de participer aux réseaux de deux sphères linguistiques, celles du français et de l'anglais, deux sphères qui ne sont pourtant pas équitables pour ce qui est des ressources auxquelles elles donnent accès. D'une part, la prédominance du monde anglophone accélère l'assimilation vers celui-ci; d'autre part, le français est aussi devenu utile pour monter dans la hiérarchie économique :

Code-switching used to be about participation in anglophone-controlled networks where crucial economic goods circulated and participation in francophone-controlled networks where members of a subordinate group provided each other with the means to live with their subordination. Now it is about participation in circles where *the same kinds of goods circulate, but are differentially controlled*²⁶⁶.

La valeur attribuée au bilinguisme s'apparente donc à celle d'une plus-value rentable sur le plan social, digne du discours mondialisant qui en fait la promotion²⁶⁷. La connaissance de deux langues offre davantage de façons de communiquer dans les marchés linguistiques et permet même une performance supérieure à celle des individus qui ne peuvent se servir que d'une seule langue, surtout si son registre est limité. Mais pour Prescott, le bilinguisme ne semble avoir cette valeur que dans la mesure où les locuteurs y ont recours avec lucidité. Pour Jacques, l'aboutissement de cette pratique sera une affirmation de soi et un certain désengagement communautaire : « C'est

²⁶⁴ M. Heller, « The politics of codeswitching and language choice », p. 139.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 133.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 139. Je souligne.

²⁶⁷ M. Heller et N. Labrie, « Langue, pouvoir et identité », p. 20-21.

pas pour rien que je *fit* pas. Je veux pas “*fitter*”. Prenez-moé donc comme je suis. *That’s it, that’s all* » (SLFM, p. 93). C’est par lucidité que Jacques s’oppose avec ludisme aux discours modernisants qui, par le biais des monolinguisms parallèles, font la promotion du bilinguisme additif²⁶⁸. Au lieu de gagner sa valeur supplémentaire par le haut niveau de chaque langue, le bilinguisme de Jacques l’obtient par sa perméabilité à la créativité individuelle et au jeu collectif. Il se décrit alors pour devenir malléable et propice à la diversité linguistique et sociale. Cette nouvelle donne de l’alternance codique laisse entrevoir les sites privilégiés auxquels différentes ressources linguistiques donneraient accès²⁶⁹. Elle met aussi en valeur le genre d’individu qui, par sa circulation trop agile, aurait le potentiel de faire basculer l’ordre établi dans ces réseaux. Pour Jacques, l’alternance codique a une valeur de liberté individuelle pour le locuteur comme pour le récepteur du discours : « Je suis Jacques! Ou *Jake*. Comme tu veux. Moi, je m’en sacre comme l’an quarante » (SLFM, p. 29).

Pour réussir à donner un aspect positif à un phénomène linguistique qui a longtemps été stigmatisé, le personnage masculin de Prescott devra miser sur les jeux éventuels du bilinguisme. Dans le passage cité précédemment, Jacques se sert de la bivalence stratégique de « *cross* » et « *crosse* » pour mettre en valeur son mode de discours. Dans une autre situation, Jacques contre-attaque au « Je ne m’abaisserai pas à votre niveau » de Nicole par un « Si tu veux me baiser, envoies fort. Moé, je suis pas contre » (SLFM, p. 34). Or, ce ludisme ne se situe pas seulement au niveau des bivalences, mais instaure au cœur de *Sex, lies et les F.M.* « une véritable comédie des langues²⁷⁰ ». Le spécialiste du théâtre plurilingue italien Gianfranco Folena explique au sujet de cette comédie que « les divers langages [y] revêtent un caractère emblématique de protagonistes » et que « le jeu des personnages [devient] celui de leur langue ». La distanciation des caractéristiques linguistiques rendues emblématiques par Jacques et Nicole (chez Elle, le haut du français; chez Lui, le bas) met en place des paramètres pour une telle « comédie des langues ». Autrement dit, et pour reprendre l’analyse de Heller, si l’humour forme « an excellent resource for neutralizing tension and creating role distancing, it also points to the benefits of bilingualism shared among those on

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 133.

²⁷⁰ G. Folena, « Les langues de la comédie et la comédie des langues », p. 30.

the [sociological] border [... i]t can also, of course, become a pleasurable end in itself²⁷¹ ». Le jeu sur les équivalences et les non-équivalences alimente le dialogue entre Nicole et Jacques tout en faisant rire les spectateurs. Il fait ressortir la distance entre les perspectives mais en même temps réduit peu à peu le froid entre les personnages pour assurer un dénouement heureux à la comédie.

En outre, le jeu servira de catalyseur au développement personnel de Nicole lorsqu'elle adoptera au deuxième acte des pratiques interlinguales similaires à celles de Jacques : s'imaginant ce que peut faire Him pendant une absence scénique, elle s'exclame : « Il doit être en train de "loader" mes affaires dans son camion *or jerking off or whatever* » (SLFM, p. 78). Malgré la prise de position stratégique initiale de Nicole, elle se trouve, comme Jacques, à même la frontière des langues et en comprend suffisamment les règles du jeu pour y adopter d'autres postures. Pour certains, une telle dégradation linguistique pourrait avoir pour sens l'assimilation prochaine du personnage féminin. Dans les milieux fortement minoritaires comme celui que Prescott met en scène, le parcours linguistique de la femme peut rarement être le même que celui de l'homme, la femme étant d'après le discours traditionaliste à la fois dépositaire et agente de passage de la langue et de la culture. Dans *Sex, lies et les F.M.*, la conjonction entre la langue et le genre est accentuée par le discours modernisant revendiqué par Nicole comme professeure de français.

Or, cette double association de la langue du personnage à son genre et à sa profession se reconfigure lentement face au jeu de la séduction mené par Jacques. Aussi la transformation linguistique de Nicole ne semble pas si alarmante dans la mesure où elle suit le parcours exemplifié par le personnage masculin et où elle est aussi une transformation *amoureuse*. L'alternance codique devient alors porteuse d'une libération non seulement personnelle, mais aussi socio-sexuelle. Nicole passera d'un état de « coincée » à l'endroit de la langue et de la sexualité à celui d'un éveil sexuel et linguistique :

C'est fini le temps de la bonne petite fille parce que là, la bonne petite fille est tannée en tabarnac! Je vais faire ce qu'y me tente de faire. *Fuckin' rights!* Pis si vous êtes pas content, ben *fuck you!* Pis si ça me tente de sacrer, ben *FUCK!* Je vais le faire! *Fuck!* Vous m'entendez! *Fuck you!* Pis si ça me tente de fourrer tout ce qu'y [sic] bouge, ben *fuck*, c'est de mes esties d'affaires! (SLFM, p. 93)

²⁷¹ M. Heller, « The politics of codeswitching and language choice », p. 138. Rappelons que la neutralisation s'applique à la tension dramatique entre les personnages et non à l'espace frontalier, qui demeure, selon Woolard et Heller chargé de sens : « The juxtaposition of codes is neither arbitrary nor neutral, but concerns relations of power – different ways of seeing the world in struggle (or perhaps in cahoots) with each other » (M. Heller, « Language Choice, Social Institutions, and Symbolic Domination », p. 347).

Il n'est donc pas étonnant que lorsque Nicole alterne entre le français et l'anglais dans un exemple cité plus haut, elle se réfère aux activités sexuelles solitaires de Him (« "loader" mes affaires dans son camion *or jerking off or whatever* ») pour s'attirer les faveurs de Jacques, qui, sous le charme, lui répond « Un petit lutin qui se crosse. *Cute!* » (SLFM, p. 78). L'éveil sexuel de Nicole est toutefois aussitôt régi par les règles du couple hétéronormatif qu'elle pourrait former avec Jacques :

Elle

You know, you're not such a bad guy, after all.

Lui

You're not such a bad guy, yourself.

Elle

Merci.

Lui

Eille, y a du jeu. Je l'ai presque, je pense que je l'ai! (SLFM, p. 93-94)

À la suite de cet échange, c'est *Lui* qui détache Nicole et lui rend la liberté. Le jeu de la séduction mutuelle, le jeu de l'alternance codique et le jeu comme espace nécessaire au mouvement des lumières de Noël avec lesquelles les personnages sont ligotés convergent alors pour *dénouer* l'intrigue de la pièce. Jane Moss affirme à ce sujet que « [c]oncerns about cultural survival take a back seat to romance; identity politics give way to sexual banter²⁷² ». On pourrait également considérer, dans des termes aussi suggestifs, que les enjeux identitaires *enlacent* les jeux de la séduction, que le discours modernisant de la langue de Nicole *cède* au discours mondialisant – et ludique – de Jacques. Au terme de la comédie des idéologies linguistiques, *Sex, lies et les F.M.* reprend par l'union de ses deux personnages francophones l'idéologie récurrente des romans nationalistes des années 1920, dont Estelle Cambe documente la postérité intertextuelle dans les romans francophones de l'Ouest canadien : « le choix de l'endogamie permet de résoudre des crises morales, sociale ou affectives²⁷³ ». Bien que cette endogamie soit élargie par son accès ludique au bilinguisme, reste qu'elle résout la crise sociale franco-manitobaine par son exclusion de l'exogamie et de l'Anglais.

²⁷² J. Moss, « The Drama of Identity in Canada's Francophone West », p. 89.

²⁷³ E. Cambe, *Postérité de Louis Riel : l'émergence d'une littérature de l'Ouest canadien dans la francophonie nord-américaine*, p. 59.

2.2 La mise en scène de la traduction : entre accommodement et résistance

Si le premier acte de la pièce mise sur la différence entre les monolinguisms parallèles de Nicole et le code-switching de Jacques, le deuxième acte établit graduellement, par la traduction, la complicité entre les deux personnages francophones en ajoutant un ennemi commun et traditionnel, c'est-à-dire l'unilinguisme anglais. Cette complicité culturelle englobera aussi les spectateurs francophones des premières productions de la pièce. Le programme du spectacle en fait après tout « une critique cinglante de ce qu'on a voulu voler à la langue et à [la] culture des Franco-Manitobains²⁷⁴ ». Nicole et Jacques se retrouvent tous deux ligotés au début de l'acte par un cambrioleur anglophone qui attaque à son tour la maison de Nicole. Puisque ce nouveau personnage ne parle que l'anglais et ne comprend pas le français écrit ou parlé par les autres personnages, c'est tout le plateau qui se transforme, par la traduction, pour l'accueillir et lui résister. Comme l'énonçait François Paré dans *La Distance habitée*, « l'accueil est une stratégie, pas seulement un geste quotidien de capitulation²⁷⁵ ». De même, la résistance des cultures minoritaires « prend moins souvent la forme du refus que de l'acquiescement stratégique à une hégémonie jugée incontournable²⁷⁶ ». Dans *Sex, lies et les F.M.*, la résistance sera souvent plus grande qu'un acquiescement stratégique. Les stratégies multiples, ludiques, mettront en doute l'hégémonie des deux sphères linguistiques contigües aux frontières desquelles habitent les personnages.

Le personnage anglophone, qui aura pour seule appellation « Him » alors que les autres personnages ont à la fois un nom et un pronom, n'a qu'un registre : une variété d'anglais très populaire marquée par l'oralité. L'extrait suivant, où le cambrioleur décrit son intrusion dans la maison, montre à quel point le discours du personnage s'écarte de la norme : « *So, like, I climbs in the window and as I walks into the kitchen this crazy bitch spots me, picks up a frying pan and charges at me* » (SLFM, p. 61). Au lieu de conjuguer ses verbes à la première personne du singulier, c'est à la troisième que Him les conjuguera, mais tout en conservant le pronom de la première. D'après Sandrine Hallion Bres, ces caractéristiques « laissent supposer qu'il ne s'agit pas de sa langue

²⁷⁴ Théâtre au Pluriel, *Sex, Lies et les F.M.*'S [sic], troisième de couverture.

²⁷⁵ F. Paré, *La Distance habitée*, p. 79.

²⁷⁶ *Ibid.*

maternelle²⁷⁷ ». Une telle affirmation est discutable : qu'il s'agisse d'un sociolecte urbain ou d'un idiolecte est tout aussi plausible²⁷⁸. À la surface, Him ressemble à Jacques. Tous deux sont cambrioleurs et tous deux sacrent énormément. La dynamique imposée par le ligotage de Jacques et de Nicole rapproche cependant ces derniers, surtout quand la différence linguistique impose l'anglais comme langue de communication. Dans le passage suivant, le cambrioleur confronte Jacques pour son intrusion dans un territoire et une hiérarchie préétablis de crime organisé. Son intervention exigera alors que Jacques lui réponde en anglais :

Him, à Lui

You realize of course that you were working my section of the neighborhood?

Lui

What are you talking about?

Him

Man, you must be new. I guess you didn't know that there's kind of an unofficial association that determines who gets what area of the city and it warehouses the stuff until the shit cools down and until a decent fence is set up.

Lui

You've got to be kidding. (SLFM, p. 63)

La communication implique ici un accommodement de la part de Jacques à la langue unique du cambrioleur, comme ce dernier laisse entendre qu'il faudra aussi s'accommoder à un réseau (de cambriolage) qui a déjà ses propres règles de jeu. « [L]acquiescement stratégique à une hégémonie jugée incontournable » est cependant loin d'être la seule astuce des personnages bilingues de la pièce.

La résistance de Jacques et de Nicole passe aussi par des commentaires que le cambrioleur ne peut pas comprendre. Dans le passage suivant, le cambrioleur profite du fait que les deux personnages bilingues soient toujours ligotés pour boire une bière devant eux. En revanche, ces personnages se moqueront de lui en français pour tenter de rétablir l'équilibre du pouvoir :

Lui, en fixant Him

Ah ben, ça c'est cruel. Boire une bière devant quelqu'un sans en offrir. Ça, c'est vraiment trou de cul. Y a rien qu'un estie d'Anglais qui ferait ça. (Him prend une gorgée de sa bière.)

²⁷⁷ S. Hallion Bres, « Sex, lies et les Franco-Manitobains (1993) de Marc Prescott », p. 23. Elle ajoute en note de bas de page que « Marc Prescott avait dans l'idée de montrer que l'anglais, tout comme le français, pouvait être "métissé". C'est aussi le moyen de montrer le multiculturalisme de la communauté anglophone du Manitoba » (*Ibid.*).

²⁷⁸ Voir l'attribution de ces caractéristiques à l'anglais de Terre-Neuve par Sandra Clarke (*Newfoundland and Labrador English*, p. 70-76) et à l'anglais africain-américain par S. Poplack et S. Tagliamonte (« There's no tense like the present : Verbal -s inflection in Early Black English »), par exemple.

C'est ça. Bois-la ta bière, maudit insignifiant de trou de cul, d'arriéré, d'imbécile, de débile mental d'Anglais à marde!

Him

French is such a beautiful language.

Him se retourne, dépose sa bière sur la table, cruellement près de Lui qui la fixe.

Elle, bas

Il faut se défaire pis lui crisser une maudite volée.

Lui

T'as pas besoin de chuchoter. Y comprend pas ce qu'on se dit.

Elle

Il faut essayer de se défaire. Pense à quelque chose. (SLFM, p. 70-71)

Ce rôle du français comme code secret a été observé par Diane Gérin-Lajoie lors d'une étude des parcours identitaires d'élèves francophones en milieu minoritaire où, « lorsque ces derniers ne veulent pas se faire comprendre des personnes qui les entourent, ils se parlent [...] en français ». Le français devient ici une ressource dans l'élaboration d'un complot qui permettra aux personnages de se déprendre de la situation périlleuse dans laquelle ils se trouvent et où la connaissance d'un code supplémentaire s'avère bénéfique.

Le deuxième acte fait aussi place à une mise en scène de la traduction. C'est le cas dans l'extrait suivant, où le cambrioleur demande à Jacques de lui traduire le journal intime de Nicole, qu'il ne peut pas lire parce que celui-ci est en français.

Him

Cool. Here. (Il ouvre le journal devant Lui.) Translate.

Elle

No! It's personal. Please! I'm begging. It's not even any good.

Him

I'll be the judge of that. (À Lui.) Here. Can you translate?

Elle

No!

Lui

Fais-moi confiance. (Lui lit un passage.) Hang on here. (Lisant.) « J'ai rêvé de Paul hier soir et nous étions à l'Hôtel Fort Garry. » Euh... I dreamt of Paul last night. We were at the Fort Garry Hotel... in the dining room. He was very... uh, very... handsome.

Elle

T'as pas besoin de l'embellir.

Lui

Come on. T'as jamais entendu parler de la licence poétique?

Him

What's the problem?

Elle

He's doing a shitty translation job (SLFM, p. 72).

Si Nicole s'objecte à l'embellissement par la traduction dans ce passage (un certain « ennoblissement²⁷⁹ »), elle sera plus tard soulagée de la censure dont certaines parties plus intimes de son journal feront l'objet (un « appauvrissement quantitatif » et « qualitatif²⁸⁰ »). Elle se positionne ainsi pour et contre ce que le traductologue Antoine Berman nommait les tendances déformantes de la traduction, ces pratiques textuelles qui signifient pour lui « la destruction [...] de la lettre des originaux, au seul profit de la “sens” et de la “belle forme”²⁸¹ ». Dans *Sex, lies et les F.-M.*, la mise en scène des tendances déformantes de la traduction en tant que stratégies discursives parodie le rôle d'interprète souvent attribué aux individus bilingues. Si l'unilingue tient pour acquis qu'il recevra une version parfaitement fidèle du message original, c'est qu'il s'attend à ce que le traducteur demeure invisible et n'aie aucune motivation ou allégeance personnelle. Cette invisibilité du traducteur, mise en évidence par Lawrence Venuti, découlerait de la préférence généralisée pour des stratégies de traduction qui facilitent la lecture et la domestication de textes étrangers²⁸². Comme le monde anglophone auquel sont destinées ces stratégies, le cambrioleur de Prescott s'attend à ce que son traducteur lui produise instantanément une version fidèle et facile à comprendre.

Pourtant, pour Jacques devenu traducteur, la traduction est un espace de jeu; il choisira de traduire comme il le voudra, en embellissant et en camouflant, selon les stratégies qui lui plairont – et pour plaire à Nicole. Le spectacle de *Sex, lies et les F.-M.* fait ainsi de la traduction, comme il faisait de l'alternance codique, un jeu de séduction. Déjà, les termes d'« accommodement » et de « résistance » prendront un tout autre sens, rappelant le déploiement simultané des stratégies romantiques et des jeux polysémiques du bilinguisme. Or, malgré l'« acquiescement stratégique » qui sert souvent, selon Paré, d'outil de résistance, les personnages ont également souvent recours

²⁷⁹ A. Berman, *La Traduction et la lettre*, p. 57. L'une des treize tendances déformantes, l'ennoblissement « consiste à produire des phrases “élégantes” en utilisant pour ainsi dire l'original comme matière première » (*Ibid.*, p. 57). Plutôt qu'un travail sur le style, l'ennoblissement sert plutôt à embellir le contenu de la traduction. Une critique bermanienne pourrait aussi accuser Jacques d'allongement, « un relâchement portant atteinte à la rythmique de l'œuvre » (*Ibid.*, p. 56).

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 58-60.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 52. En plus des tendances déjà mentionnées, nommons la rationalisation, la clarification, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues.

²⁸² L. Venuti, « Translation, Community, Utopia », p. 482-502.

au refus (ici, de traduire). Comme le note Michael Cronin, au sujet d'une certaine nécessité de refuser de traduire propre aux communautés minoritaires :

It is resistance to translation, not acceptance, that generates translation. If a group of individuals or a people agree to translate themselves into another language, that is if they accept translation unreservedly, then the need for translation soon disappears. For the *translated*, there is no more *translation*²⁸³.

Jacques continue ainsi sa lecture insidieuse du journal de Nicole en traduction :

Lui

« Je me demande si un jour je pourrai me donner entièrement à un homme. Pour l'instant, je devrai me contenter de mes fantasmes en attendant mon prince charmant. » (À Elle.)
Comment ça, tu pourrais pas?

Elle

C'est pas de tes affaires

Him

What does it say ?

Lui

It says she couldn't.

Him

Couldn't what?

Lui

Couldn't... Euh... *Couldn't join him in his exploration of the continent down under because...*

Him

Because?

Lui

... because...(Rapidement.)... because she didn't have any experience, she had never been to Australia and she didn't like kangaroos.

Un temps. Him est confus. Il referme le journal.

Him

What? You mean that's it? Gee, that last part doesn't make any sense. I'm no literary critic or nothin' but I think we have problems with climax here.

Lui

You said it. (SLFM, p. 74-75)

Dans la traduction de Jacques vers l'anglais, la sexualité du récit de Nicole passe au deuxième niveau de la lecture; peu décelable en anglais, opaque en français pour ceux qui n'ont pas accès à cette langue, elle devient comique pour ceux qui comprennent, comme Jacques et Nicole, les deux langues. L'habile négociation des personnages entre accommodement et résistance laisse supposer que la traduction puisse être le lieu par excellence à partir duquel il est possible de générer de nouveaux rapports de forces et, par ricochet, de nouveaux rapports à la (re)traduction.

²⁸³ M. Cronin, *Across the Lines : Travel, Language, Translation*, p. 95. Il souligne.

Peu à peu, Him deviendra conscient des exclusions et des inclusions qui se jouent dans les processus de traduction qu'il met en branle. « *What does it say?* » répète-t-il à deux reprises (SLFM, p. 73, p. 74). « *Go on* » (SLFM, p. 73) ajoute-t-il, avide de traduction, Him n'ayant pas directement accès à l'autre langue, sinon comme opacité. Et pourtant, on n'assouvira pas sa soif par des traductions toutes faites; on l'exclura plutôt d'une partie du discours des personnages. Le départage des capacités linguistiques dans *Sex, lies et les F.M.* favorise ainsi les personnages francophones (bilingues), qui ont une excellente maîtrise de l'anglais soutenu, et laisse très peu de ressources au cambrioleur anglophone. Les personnages bilingues réussissent à déjouer l'unilingue par des jeux propres au bilinguisme et à la traduction alors que ce dernier ne peut jouer que sur un seul niveau de sa propre langue. Le jeu de complicité établi entre les personnages bilingues, et avec les spectateurs bilingues, devient ainsi rire de supériorité à l'égard du personnage unilingue. Les deux francophones insultent et excluent ce dernier, allant même jusqu'à le traiter de « maudit insignifiant de trou de cul, d'arriéré, d'imbécile, de débile mental d'Anglais à marde » (SLFM, p. 70). Paradoxalement, ces exclusions ressemblent à celles de l'élite franco-manitobaine que dénonçait Jacques au premier acte. Prescott et ses personnages bilingues peignent l'anglophone avec les mêmes traits que le faisaient les romanciers partipristes des années 1960, au sujet desquels Simon Harel explique que l'étranger anglophone « sert avant tout de repoussoir. Il incarne une menace, le danger d'une domination²⁸⁴ ». Selon Jules Tessier, la fonction littéraire de cette figure est claire : « En présentant l'anglophone comme un étranger dominateur et aliénant, il va de soi que son idiome n'a pas gagné en popularité auprès des littéraires²⁸⁵ ». De même, dans *Sex, lies et les F.M.*, l'unilinguisme anglophone de Him agit comme repoussoir à l'assimilation que pourraient induire les alternances codiques de Jacques, comme limite abjecte au terrain de jeu du bilinguisme. Him est surtout perçu comme une menace à l'espace *intime* des francophones bilingues : il orchestre des cambriolages répétés de la maison de Nicole, puis exige une traduction de son journal personnel. La résistance qu'offre Jacques à la traduction du journal est donc un refus de la traversée de cette menace anglophone sur l'espace intime de Nicole, espace consacré au français (puis à l'alternance codique) et aux avances sexuelles de Jacques lui-même. Him sort en partie

²⁸⁴ S. Harel, *Le Voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, p. 103.

²⁸⁵ J. Tessier, « Quant la déterritorialisation "déschizophrénise" ou De l'inclusion de l'anglais dans la littérature d'expression française hors Québec », p. 29.

gagnant des échanges de *Sex, lies et les F.-M.*, preuve qu'on l'a accommodé : il quitte la maison de Nicole avec la plupart de ses biens matériels. Mais Jacques arrive à négocier avec lui de manière à ce qu'il ne parte pas avec le journal, en lui présentant plutôt de l'argent comptant et une bague. Il modifie ainsi les conventions habituelles du cambrioleur, qui affirme : « I don't usually robs people. I robs houses. » (SLFM, p. 76). La traduction ludique effectuée par Jacques dérègle ici la domination traditionnelle de l'anglophone. Elle oblige Him à modifier son jeu habituel et à s'accommoder à son tour aux frontières de l'espace intime délimité par les personnages bilingues.

Pour Doris Sommer, le jeu bilingue est justement censé engendrer une réification de la frontière linguistique contre les lecteurs non-minoritaires trop désireux de traduction : « the appetite for enlarged and improved master codes misses the point of some double-dealing games. They are played at the center's expense. Self-authorized readers can be the targets of a minority text, not its coconspirators²⁸⁶ ». L'incompréhension du personnage anglophone devient vite mise en abyme de celle des spectateurs de *Sex, lies et les F.-M.* qui ne comprendraient pas le français. Face aux effets d'étrangeté et de familiarité de la performance, ces spectateurs saisiront que leur exclusion de l'espace de jeu fait partie de la façon dont le jeu les aura ciblés²⁸⁷. Les stratégies de traduction du spectacle, entre accommodement et résistance, les obligent à négocier l'accès refusé aux espaces intimes du bilinguisme et à dérégler leurs habitudes d'écoute et de lecture. La récompense de ce nouveau pacte de traduction pourrait leur permettre, comme pour Him, de repartir avec de nombreuses richesses. « Je suis prête à négocier », annonce Nicole dans la toute dernière réplique de la pièce (SLFM, p. 97). Dès lors, la traduction pourra devenir non pas une impasse mais un espace ludique pour la reterritorialisation effectuée par les multiples itérations hétérolingues de *Sex, lies et les F.-M.*

2.3 « All puns intended » : en traduction pour la scène (franco-?)albertaine

En novembre 2009, pour marquer son 20^e anniversaire, la troupe Les Chiens de soleil de l'Université de Saint-Boniface choisit de remettre sur scène son plus grand succès, soit *Sex, lies et les F.-M.* Montée d'abord à Saint-Boniface, puis présentée à Edmonton avec la collaboration du

²⁸⁶ D. Sommer, *Bilingual Aesthetics*, p. 190-191.

²⁸⁷ « A “target audience” can mean the target of exclusion or confusion » (*Ibid.*, p. xviii).

Théâtre au Pluriel, la nouvelle production compte pour metteur en scène son dramaturge. Pour les représentations montées à Edmonton, la professeure Louise Ladouceur et son étudiante diplômée Shavaun Liss décident d'incorporer des surtitres anglais au spectacle. Les répétitions subséquentes avec les surtitres donnent lieu, grâce au metteur en scène et dramaturge, à une modification de la performance. La mise en scène prévue était d'emblée « plus symbolique que réaliste²⁸⁸ », marquant une évolution depuis l'encombrement scénique de la première incarnation de la pièce. Les comédiens dessinent maintenant à la craie, dans une entrée en scène tout en danse, le contour des meubles qu'on peut s'imaginer à cet endroit. L'un des espaces scéniques ainsi délimités est l'emplacement de la surtitreuse, qui doit être présente lors de chaque représentation afin d'assurer le timing des surtitres. Elle devient donc partie intégrante du spectacle; le metteur en scène décide même de faire interagir les personnages avec elle et avec le surtitre projeté sur l'écran horizontal au-dessus d'eux.

D'emblée, l'utilisation des surtitres permet la mise en scène d'un spectacle dont le bilinguisme se fait parfois en alternance et parfois en mode simultané. Elle s'impose quand le français domine sur scène, ou alors pendant les alternances codiques. Lorsque les personnages dialoguent en anglais au deuxième acte, les surtitres disparaissent pour laisser place à des scènes unilingues. En outre, les termes anglais qui servent dans les discours bilingues sont repris presque automatiquement dans les surtitres, ce qui met en valeur la redondance entre l'oral et l'écrit. Déjà, les surtitres sont pensés, comme dans la plupart des théâtres franco-canadiens, pour les spectateurs idéaux qu'ils tentent d'attirer : ceux qui ne pourraient compter que sur l'anglais pour comprendre le spectacle. Pour ces spectateurs, le jeu interlingual s'estompe parfois par effet mécanique, comme dans l'exemple de « *Crosse my heart and hope to die* », qui devient tout simplement « *Cross my heart and hope to die*²⁸⁹ ». On tente cependant également de recréer la polysémie de certains jeux de mots, mais non plus selon une logique interlinguale. C'est le cas de la réplique « moi la seule chose que je râpe, c'est le fromage » (SLFM, p. 88), qu'on a vue au deuxième chapitre, et qui devient « *If I'm gonna molest cheese, I at least make it Swiss!* » (SLFMs, diapo. 840) dans le surtitre. Alors que la bivalence entre râpe et *rape* disparaît, les références sexuelles et fromagères sont maintenues dans

²⁸⁸ J. R. Léveillé, « Le bad boy du théâtre franco-manitobain », p. 29.

²⁸⁹ M. Prescott, *Sex, lies et les F.M.*, surtitres anglais de S. Liss sous la supervision de L. Ladouceur, diapo. 168. Désormais, les renvois aux surtitres de cette pièce de théâtre seront indiqués par le sigle SLFMs.

les deux textes dans une ingénieuse tentative d'équivalence dynamique. C'est aussi le cas de la chanson des Fêtes réinterprétée par Jacques, « C'est comme ça que ça se passe dans l'temps des Fêtes – Tape le voleur, les filles pis le poêlon de galette – C'est comme ça que ça se passe dans l'temps des Fêtes – C'est comme ça que ça se passe avec un maudit fatigant! », dont la mélodie se métamorphose alors que les références se maintiennent : « ♪ Deck the robber for his folly, Fa-la-la-la-la la-la la la / With a frying pan in lieu of holly, Fa-la-la-la-la la-la la la ♫ » (SLFM, diapo. 76). Mais davantage encore, offerts en simultané, les deux textes « diagonaux », l'un à l'écrit et l'autre à l'oral, ouvrent une riche intertextualité pour les spectateurs bilingues chez qui il y aura interaction polysémique, jeu de similarités linguistiques multipliées.

Dans d'autres cas, les clins d'œil de complicité envers certains spectateurs bilingues font plutôt usage de différences que de similarités. En témoigne l'interjection en code-switching de Jacques « [s]urtout pas un *knockout* comme toi. *No pun intended* » (SLFM, p. 54), rendu par « especially not if they're with a knockout like you. All puns intended » (SLFMs, diapo. 516). La simultanéité des messages « no puns intended » et « all puns intended » vaut à la fois pour les spectateurs anglophones et les spectateurs bilingues; s'y déplie la valeur supplémentaire du surtitre, espace de traduction auquel il est possible de prendre part dans un ludisme infini (« all ») au lieu de sa négation (« no »). Le parti pris contre l'intraduisibilité joue à même le spectacle : le jeu de la traduction devient même matière à métathéâtralité dès que les personnages se mettent à interagir avec les surtitres et la personne qui les manipule. Dans le passage où Jacques tente de simuler un lien familial avec Nicole en énumérant nombre de connaissances portant le nom Tremblay, « l'interprète arrive à compenser un trou de mémoire en jetant un coup d'œil aux surtitres anglais où apparaissent les noms recherchés²⁹⁰ ». Le jeu métathéâtral continue de prendre de l'ampleur quand, dans l'une des répliques ajoutées au spectacle de 2009, l'un des Tremblay nommés devient... le dramaturge québécois Michel Tremblay. « Michel Tremblay? It seems like I've heard that name somewhere » (SLFMs, diapo. 224), ironisera le personnage de Prescott. D'objet théâtral interactif pour les personnages, le surtitre se métamorphose alors en discours indépendant grâce aux manipulations de la traductrice. La traductrice, Shavaun Liss, et sa collaboratrice Louise Ladouceur font part des origines utilitaires de ce processus pour le spectacle de 2009 :

²⁹⁰ L. Ladouceur, « Unilinguisme, bilinguisme et esthétique interculturelle dans les dramaturgies francophones du Canada », p. 197.

après la première représentation, nous avons découvert qu'une partie de l'auditoire ne saisisait pas bien l'argot du cambrioleur anglophone. Il s'agit ici d'un écart générationnel surtout, car les jeunes anglophones ou bilingues semblaient à l'aise avec ce genre de langage, qui échappait toutefois aux plus âgés. Ayant pris conscience du problème, nous avons dû renoncer, par manque de temps, à produire des surtitres anglais qui auraient accompagné les répliques du cambrioleur anglophone et facilité ainsi leur compréhension. Toutefois, poursuivant la démarche ludique entreprise dans cette production, nous avons commenté la chose lors de la seconde représentation en adressant une mise en garde au public par l'entremise d'un surtitre²⁹¹

La problématique tout à fait pragmatique de l'incompréhension de la part des spectateurs, qu'elle soit générationnelle ou non, donnera ainsi lieu au surtitre suivant : « *(If you don't understand what this guy is saying, don't [sic] worry – Neither does 50% of the rest of the audience.) This message brought to you by your friendly neighbourhood surtitle)* » (SLFMs, diapo. 602). Une intervention subséquente laissera encore davantage comprendre que, pour la surtitreuse, les enjeux pragmatiques n'étaient qu'un tremplin pour les jeux métathéâtraux : « *(Still don't [sic] understand him? You're [sic] still not alone! / I don't get it and I'm just a lousy surtitle!)* » (SLFMs, diapo. 614). Les interventions de la surtitreuse demeurent balisées par les parenthèses et les italiques, signe de leur péritextualité, mais elles acquièrent la visibilité d'une censure digne des bandes dessinées pour une réplique jugée vulgaire. C'est ainsi que la réplique de Jacques, chantée sur la mélodie de *Star Wars*, « Fuckduhduhfuckfuck-fuckfuck » (SLFM, p. 42) sera transposée diagonalement dans le surtitre par « ♪#*%#&^@! \$!♪ » (SLFMs, diapo. 298). Censure du texte spectaculaire, le surtitre brouille avec ludisme les attentes des spectateurs à son égard. Il appelle à la fois une traduction intersémiotique mais intralinguale (de l'anglais vulgaire vers l'anglais-idéogramme) et interlinguale (du français populaire, où « fuck » est moins vulgaire qu'en anglais, à de l'anglais censuré) – mais même l'effet de censure de la traduction conventionnelle sera renversé puisque, évidemment, le « fuck » français aura aussi été entendu en anglais! Ou, pour reprendre le constat des traductrices de la production edmontonienne de *Sex, lies et les F.M.* :

On aura pu y voir un effet de censure, un jeu auquel se prête la traduction pour souligner l'aspect péjoratif du message ou une impossibilité d'en déchiffrer le sens réel. Quoi qu'il en soit, ce procédé de traduction avait une fonction essentiellement ludique, ce qu'ont

²⁹¹ L. Ladouceur et S. Liss, « Identité bilingue et surtitres ludiques dans les théâtres francophones de l'Ouest canadien », p. 184.

souligné les rires des spectateurs, puisqu'il exprimait sur un mode comique autre chose que le message livré sur scène par l'interprète²⁹².

C'est ainsi que, du procédé stylistique au déclenchement du rire, et pour reprendre Sherry Simon, « [l]a parodisation de la traduction [renverse] la pratique répressive de la traduction comme "technologie de la domination". La violence se transforme en jeu, l'altérité absolue en dérive de différences²⁹³ ».

En ce sens, les surtitres du spectacle de 2009 se rapprochent de la catégorie de sous-titres cinématographiques qu'Abé Mark Nornes qualifie affectueusement d'« abusifs ». Dans les travaux de ce chercheur sur les enjeux culturels et idéologiques du sous-titrage et du doublage, on retrouve deux catégories de sous-titres, « corrompus » (*corrupt*) et « abusifs » (*abusive*), qui rappellent les stratégies de domestication (*domesticating*) et de dépaysement (*foreignizing*) de Lawrence Venuti. La terminologie adoptée par Nornes se fait dans le sillage de Jacques Derrida et de Philip E. Lewis, dont les réflexions avaient déjà fortement influencé Venuti. La lecture de Derrida effectuée par le traductologue Lewis prône une approche percutante de la traduction « that values experimentation, tampers with usage, seeks to match the polyvalencies or plurivocities or expressive stresses of the original by producing its own²⁹⁴ ». Cette approche se veut l'envers de l'invisibilité et de la corruption qui seraient habituellement l'apanage de la traduction :

Even the subtitles for the most nondescript, realist film tamper with language usage and freely ignore or change much of the source text; however, corrupt subtitlers *suppress the fact of this violence necessitated by the apparatus*, while the abusive translator enjoys *foregrounding* it, heightening its impact and testing its limits and possibilities²⁹⁵.

Le sous-titre abusif place le dispositif de la traduction à l'avant-plan au lieu de le laisser à son statut de péritexte. Cette visibilité des processus de traduction en entraîne une seconde, celle de l'effacement habituel de ces processus, voire de la traduction tout court.

Le recours à la traduction « abusive » s'opère pour les différentes textualités de *Sex, lies et les F.M.* Déjà, la pièce de théâtre faisait de la traduction une matière dramatique et ludique aux limites élastiques. La mise en scène du spectacle « bilingue » subséquent, où le jeu des surtitres est abusif, semble se prêter à merveille aux enjeux de la traduction hétérolingue. Problématisant la

²⁹² *Ibid.*, p. 183.

²⁹³ S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 177. Elle cite T. Niranjana, *Siting Translation*, p. 21.

²⁹⁴ P. E. Lewis, « The Measure of Translating Effects », p. 41. Lewis lit (certains diront de manière corrompue) J. Derrida, « La mythologie blanche » p. 247-324, et « Le retrait de la métaphore », p. 81-82.

²⁹⁵ A. M. Nornes, « For an Abusive Subtitling », p. 464. Je souligne.

possibilité d'une traduction qui s'effectuerait selon des termes équitables entre les personnages et les membres du public, le spectacle proposé met de l'avant ses propres mécanismes et ses propres agents de traduction de manière ludique. Les spectateurs seront alors appelés à recevoir la traduction comme remise en question de leurs présupposés quant à la place habituelle de cette pratique. C'est donc par le *texte spectaculaire* (la place de la surtitreuse et des surtitres) que la traduction hétérolingue arrive ici à se faire abusive. Les surtitres de la production de 2009 de *Sex, lies et les F.M.* montrent bien les interactions théâtrales auxquelles la mise en scène ludique de la traduction de l'hétérolinguisme peut donner lieu. Le dispositif conventionnel de la traduction est supplémenté par la place accordée aux surtitres et à la surtitreuse (située par le décor de craie) dans la mise en scène, ainsi que par le jeu interactif entre les mécanismes et agents de la traduction et les personnages (là où, par exemple, Jacques fait déborder l'énumération familiale du surtitre pour se la mettre en bouche). Ces suppléments théâtraux, qui mettent en valeur les lacunes originaires des dispositifs de la traduction scénique, ouvrent un espace pour que la surtitreuse, « abusive », s'adresse directement aux membres du public. Que ses propos tiennent de leurs attentes envers la traduction – et jouent avec ces attentes – ne fait que souligner les compétences linguistiques divergentes qu'elle prendra tour à tour pour cibles.

Les clins d'œil de complicité introduits par les surtitres mettent de l'avant deux nouveaux enjeux : une visibilité accrue des processus de traduction pour le spectateur qui ne comprendrait que l'anglais ainsi qu'une valeur supplémentaire pour le public bilingue auquel la pièce s'adressait à l'origine. Alors que, par convention, les surtitres semblent a priori accommoder le public anglophone recherché par leur usage, ces spectateurs pourraient demeurer mystifiés, voire irrités, lorsque leurs voisins bilingues souriront ou riront face au jeu subtil entre les comédiens, les surtitres et la surtitreuse. Tel est, après tout, le rire de la supériorité qui se dégage de la traduction ludique de Jacques sur Him. La traduction de *Sex, lies et les F.M.* se fait donc, à l'image même de l'inscription dramatique des langues d'Elle, de Lui et de Him, entre les stratégies d'accommodement et résistance. Alors qu'on y accommode les spectateurs dont la présence est souhaitée afin d'assurer la circulation et la légitimation du spectacle, on fait aussi acte de résistance et de refus envers ces mêmes spectateurs. *Sex, lies et les F.M.* se fait ainsi, par des stratégies qui promettent de mettre de l'avant la non-redondance ludique d'une multiplicité de langues sur

scène, le carrefour de l'hétérolinguisme et de la traduction dans de multiples incarnations qui répondent aux exigences linguistiques des spectateurs recherchés.

2.4 Double circulation : amour et assimilation des Franco-Manitobains

Ces multiples incarnations du spectacle n'ont cependant assuré une grande circulation ni vers les publics plus anglophones, ni vers les publics plus francophones. La production surtitrée de *Sex, lies et les F.-M.* n'a été, à ce jour (2014), présentée qu'au Campus Saint-Jean à Edmonton et, malgré l'ajout des surtitres, devant un public majoritairement bilingue. Rien n'annonce la reprise du spectacle sous cette forme. Et pourtant, le texte dramatique de Prescott continue d'engendrer des réécritures et des adaptations qui en assurent la circulation. En 2010, l'auteure québécoise Janis Locas réintégrait, parfois avec dérision, parfois avec respect, le matériel de *Sex, lies et les F.-M.* dans un roman visant un lectorat québécois. Dans *La Maudite Québécoise*, Geneviève part de Montréal pour un emploi dans la région M, dont on comprendra vite qu'il s'agit du Manitoba. Inspirée par le dialecte local, qu'elle considère d'abord avec incompréhension et condescendance, Geneviève décide de se mettre à l'écriture avant de se faire dire par son ami Vincent qu'en l'absence de « bouts de phrase complets en anglais », ses « écrits ne représentent pas la réalité²⁹⁶ ». Elle rétorque :

- *Who cares!* C'est un... c'est des écrits. Les Franco-M ne parlent pas anglais dans mes écrits, c'est tout. Qu'ils parlent donc anglais dans leurs propres livres! Ils sont mieux placés que moi pour connaître toutes les expressions.
- Tu parles de l'écrivain Morin, là? dit-il en souriant. (MQ, p. 72)

Geneviève rencontre rapidement ce Roger Morin, dramaturge francophone de la région dont la pièce *Désespoir au centre-ville* rappelle, jusque dans la citation intégrale de l'extrait sur l'exclusivité de la communauté franco-manitobaine (MQ, p. 216), *Sex, lies et les F.-M.* : « Elle referme lentement le livre, en serrant les lèvres et en hochant la tête. Vincent avait raison : ça a été dit. Et d'une façon très juste. Et il y a déjà longtemps. Et par un Franco-M qui ne fait pas de fautes, du moins quand il écrit. » (MQ, p. 217) Non seulement ce « Franco-M » ne « fait pas de fautes », il a aussi « beaucoup de vocabulaire » (MQ, p. 192). « Mais il décoche toujours un petit mot anglais pour bien marquer

²⁹⁶ J. Locas, *La Maudite Québécoise : roman nationaliste*, p. 72. Désormais, les renvois à ce roman seront signalés par le sigle MQ.

sa différence. Et quand il fait des fautes, on imagine que c'est surtout par provocation, ou alors par tendresse non avouée pour les siens. Il connaît bien tous les registres de la langue. » (MQ, p. 192). Comme Nicole tombe sous le charme de Jacques, Geneviève tombe sous celui de Roger Morin, qui lui a fait valoir que l'alternance codique des Franco-Manitobains pouvait être autre chose que le signe de leur assimilation. S'offrant au regard enamouré du roman québécois, le bilinguisme de *Sex, lies et les F.-M.* reprend ainsi la valeur qu'il avait chez Jacques, celle d'un signe littéraire ludique et polyvalent, porteur de différence, de provocation et de tendresse inavouée.

Inversement, si les langues des Franco-M sont graduellement légitimées dans *La Maudite Québécoise*, c'est en grande partie grâce à la légitimité de Roger Morin et de *Désespoir au centre-ville*. L'auteur qui a fait l'École nationale de théâtre à Montréal et Jacques Lecoq à Paris est rentré dans la région M où il a ses « moments de gloriole » : « ici, je suis un gros poisson dans un petit bocal. J'écris des pièces et mes pièces sont jouées. Mes *chums* à Montréal en crèvent de jalousie. Personne ne vit de son art là-bas » (MQ, p. 198). Depuis la région M, la dramaturgie de Roger Morin circule même jusqu'à Paris. On apprend de la bouche d'une de ses amies françaises que ses pièces « sont parfois jouées au Théâtre de la Huchette, avant la représentation principale » (MQ, p. 153). Se méritant cette reconnaissance même légère de Paris, et jaloué pour ses conditions de production par des collègues montréalais, Roger Morin est même pris pour modèle d'écriture par Geneviève : « Pourquoi lui, éduqué par des professeurs de campagne au français approximatif, a-t-il autant de talent? Ses phrases ont du cran, les dialogues sont vifs, les scènes émouvantes. Pas chez elle » (MQ, p. 136). En relisant et en retraduisant *Sex, lies et les F.-M.* pour un lectorat québécois, *La Maudite Québécoise* atteste le pouvoir de réaménagement ludique des rapports linguistiques de cette pièce ainsi que sa subversion des règles de jeu qui régissent la circulation du théâtre produit en périphérie franco-canadienne vers la métropole montréalaise.

Si *La Maudite Québécoise* donne à voir un Roger Morin décomplexé par rapport à la parole théâtrale, tel n'est pas le cas des études qui ont porté sur l'inscription dramaturgique des langues chez Marc Prescott. Élise Lepage parle à ce sujet d'une « aigre douceur de l'abandon des problématiques minoritaires chez Marc Prescott²⁹⁷ ». Pour sa part, Sandrine Hallion Bres constate en entrevue avec l'auteur que « le métissage linguistique qui, hier, était un acte d'affirmation

²⁹⁷ E. Lepage, « Aigre douceur de l'abandon des problématiques minoritaires chez Marc Prescott ».

identitaire imposé par un “handicap” langagier, apparaît aujourd’hui comme un obstacle à la diffusion de ses œuvres²⁹⁸ ». En effet, depuis *Sex, lies et les F.M.*, Prescott se dégage graduellement d’une parole théâtrale jugée trop mixte avec *Surprise!* (1997), *Bob Burns/Robert Brûlé* (1998), *Et si Dieu jouait aux dés* (1998), *Big* (1998) et *Bullshit* (2001). En 2003, il publie *Encore*, sa pièce « qui a eu le plus de visibilité jusqu’à maintenant²⁹⁹ », mais aussi sa pièce la plus décontextualisée du point de vue de la représentation de la langue et de l’espace. « Écrire en franglais, c’est faire du théâtre identitaire³⁰⁰ » souligne Prescott, rangeant du coup ses expérimentations hétérolingues initiales, pourtant chargées d’un « potentiel de liberté créatrice », du côté d’un « problème de capacité langagière³⁰¹ ».

Malgré ces retours, détours et tergiversations dramaturgiques, le Prescott de 1993 continue de se faire sentir localement. La même année que la publication de *La Maudite Québécoise*, en 2010, Stéphane Oystryk filmait le court métrage-choc *FM Youth*, réécriture de *Sex, lies et les F.M.* dans la tradition ethnocritique de Roger Auger et de Marc Prescott. Les trois personnages, deux femmes et un homme au début de la vingtaine, errent sans but dans les rues de Winnipeg et reprennent les thèmes de la sexualité et de la langue : « So, combien d’monde vous pensez qui vont garder leur français de notre *high school class*³⁰² », demande l’une. « Peut-être, *like*, cinq », répond un autre. Leur verdict est nettement plus grinçant et sévère que celui de Prescott. Au bas de l’écran, l’alternance codique de leurs paroles s’efface et laisse place à des sous-titres en anglais : « So, how many people d’you think will keep speaking French from our high school class. / Maybe like... five. » Dans le court métrage, qui est en voie de se transformer en long métrage, le bilinguisme n’est ni ludique ni supplémentaire, mais soustractif et destructeur. Parallèlement, la traduction offre une fenêtre transparente sur la tragédie du constat d’une assimilation encore (et toujours) à venir. La postérité et la circulation de l’hétérolinguisme ludique de *Sex, lies et les F.M.* sont donc loin d’être assurées, que ce soit à Saint-Boniface ou ailleurs, en création ou en traduction. Réitérés, subvertis et déjoués par Prescott, les enjeux de l’assimilation soulevés par *Je m’en vais à Régina* n’en sont pas moins toujours *en jeu*.

²⁹⁸ S. Hallion, « Défis de l’écriture théâtrale en contexte franco-canadien : La parole composite de Marc Prescott », p. 225.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² S. Oystryk, *FM Youth*.

3. Déjouer Régina : théâtre fransaskois, traduction et hétérolinguisme

En déplaçant ses variations sur la traduction ludique vers Edmonton, Marc Prescott évite le dilemme hétérolingue de Régina, destination assimilatrice du théâtre franco-manitobain depuis la production de l'œuvre phare de Roger Auger *Je m'en vais à Régina*. On l'a vu, selon Jacques Godbout, la ville y fait figure de « bout du monde³⁰³ ». Les Canadiens français « mourront là-bas, parce qu'ils y ont pris racine, et renaîtront Canadiens anglais. C'est triste, mais c'est comme ça, à Regina³⁰⁴ ». Et Ingrid Joubert, comme Bryan Rivers, rappelle que la ville anglophone a été le lieu de la pendaison de Louis Riel pour trahison et qu'elle évoque maintenant la défaite de la résistance métisse, l'un des jalons de l'abandon graduel du rêve d'une nation canadienne-française allant d'un océan à l'autre. Pourtant, pour le personnage de Julie, Régina (et on notera qu'Auger ajoute un accent à la graphie), c'est aussi la promesse d'une libération des mœurs rigides de Saint-Boniface, celles-là mêmes que Jacques dénonce dans *Sex, lies et les F.M.* De même, dans ses extensions ambivalentes vers l'ouest et vers le nord – à Regina comme à Saskatoon, à Edmonton, à Calgary, à Vancouver –, l'institution et la dramaturgie francophones peuvent être autant porteuses d'accommodement (voire d'assimilation) que de libération. Il s'agit maintenant de prendre les mesures des accommodements hétérolingues tels que pratiqués par La Troupe du Jour de Saskatoon, où la traduction ludique en vient à inclure davantage les spectateurs qui ne comprennent pas le français qu'à les exclure et, surtout, à amoindrir le supplément des spectateurs bilingues.

3.1 Accommodements dramatiques en Saskatchewan

Pour Moira Day, ancienne éditrice de NeWest Press et professeure à l'Université de la Saskatchewan, l'hétérolinguisme et la traduction, pratiques récurrentes du théâtre fransaskois,

³⁰³ J. Godbout, « Préface », p. x.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. xi.

découlent des rapports de pouvoir et des collaborations du milieu théâtral régional³⁰⁵. À Saskatoon, compte tenu de « l'isolement relatif » de la ville, de l'absence de théâtres institutionnels plus anciens et d'un manque généralisé de ressources, la compagnie professionnelle fransaskoise La Troupe du Jour dispose du poids nécessaire pour coopérer avec d'autres compagnies théâtrales, tissant des liens « d'un côté à l'autre des frontières [linguistiques] qui, traditionnellement et dans un contexte davantage métropolitain, auraient occasionné une séparation entre les communautés ethnoculturelles et artistiques³⁰⁶ ». La description de cette approche collaborative et généralement réciproque s'applique non seulement aux troupes théâtrales, dont la Troupe du Jour (Saskatoon), la troupe universitaire Unithéâtre (University of Saskatchewan) et la troupe communautaire Théâtre Oskana (Régina), mais aussi aux intervenants théâtraux qui passent d'une troupe à une autre, d'une coopération à une autre, d'une langue à une autre. Il n'est peut-être donc pas surprenant de constater, comme le faisait Day en 2003, l'existence d'un « continuum des expérimentations linguistiques qui ont lieu à Saskatoon », et plus généralement en Saskatchewan, « depuis plus de dix ans, et dont la plupart sont lancées par la communauté théâtrale francophone³⁰⁷ ». Ces allers-retours dans les terrains partagés du théâtre et des langues font se succéder, depuis plus de vingt ans maintenant, traduction et création théâtrale.

Dans l'esquisse de ces expérimentations que dessine Day, et qui est corroborée par les « notes pour un historique³⁰⁸ » de Louise H. Forsyth, le titre d'objet théâtral hétérolingue le mieux connu revient à l'adaptation de *Romeo & Juliette* mise en scène par Robert Lepage et Gordon McCall, traduite partiellement par le dramaturge et traducteur franco-ontarien Jean Marc Dalpé et produite dans le cadre du festival Shakespeare on the Saskatchewan à Saskatoon en 1989. Montée pour célébrer le cinquième anniversaire du festival ainsi que la tenue des Jeux Canada Games à Saskatoon la même année, la production donne à voir et à entendre des Montagues (dont un Romeo) anglophones et des Capulets (dont une Juliette) francophones. Un énorme bout de route pavée, érigé comme plateau, divise les deux familles comme les spectateurs, qui écoutent à partir des fossés. Si les spectateurs semblent se diviser ainsi, de chaque côté, en deux parts égales, tel n'est

³⁰⁵ M. Day, « Passer les frontières. Traduire afin de bâtir des ponts communautaires ».

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 222-223.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 227.

³⁰⁸ L. Forsyth, « Les enjeux d'une pratique théâtrale et dramaturgique francophone à Saskatoon. Notes pour un historique d'Unithéâtre et de La Troupe du Jour », s.p.

pas le cas de la répartition des langues sur scène. En effet, les Capulets parlent en français dans l'espace privé et en anglais dans l'espace public; les Montagues s'expriment presque toujours en anglais, exception faite de quelques douces paroles de Romeo à l'égard de Juliette. Le co-metteur en scène Gordon McCall s'explique : « This language distribution seemed to reflect accurately the way French and English are spoken in Canada today. On the whole, it seems that francophones tend to be more bilingual while anglophones tend to be unilingual³⁰⁹ ». Répondant aux enjeux de cet unilinguisme chez les spectateurs anglophones, Jack Walton, agent de marketing de la compagnie de McCall, affirme : « The story of Romeo and Juliet is so well known, and the quality of the acting and directing is so high, that people shouldn't have any problem understanding. [...] But the play is enhanced if you know French³¹⁰ ». L'accommodement scénique pratiqué par les personnages francophones fait en sorte que le projet est généralement bien reçu : 95 pourcent des places étaient occupées pendant les sept semaines du spectacle et moins de 1 pourcent des spectateurs ont rejeté ce dernier à cause de la présence du français³¹¹. Et au cours de l'été 1990, la production tourne à Sudbury, à Ottawa et à Toronto, en plus d'être mise au programme du festival de Shakespeare de Stratford, où son bilinguisme dérange moins que l'adaptation hyperréaliste du texte shakespearien et son ancrage dans les Prairies. C'est du moins l'avis de Moira Day, qui analyse la réception de *Romeo & Juliette* à Stratford :

Part of the difficulty was that the Montague boys and the rural Saskatchewan setting that had such a compelling visceral, physical power in their natural environment literally had the ground cut from under them in a more urban environment, especially in Toronto, turning them into a quaint, incongruous production conceit with more low-culture connections to *West Side Story* (« the jeans and leather jackets ») and *Oklahoma* (« the Capulets are farmers and the Montagues are ranchers ») than Shakespeare³¹².

Circulant vers la métropole anglophone, le spectacle créé à Saskatoon se décontextualise, de sorte que les critiques associent sa désacralisation et son ancrage sociopolitique du texte de Shakespeare au pittoresque.

Outre cette production créée à Saskatoon par des intervenants anglophones de la région et francophones du Québec, le milieu théâtral fransaskois mène à la même époque d'autres

³⁰⁹ G. McCall, « Two Solitudes: a Bilingual Romeo & Juliette in Saskatoon », p. 38.

³¹⁰ J. Walton, cité dans A. Yungblut, « Shakespeare's bilingual in Romeo and Juliette », s.p.

³¹¹ G. McCall, « Two Solitudes », p. 41.

³¹² M. Day, « Shakespeare on the Saskatchewan 1985-1999: 'The Stratford of the West' (NOT) », p. 85. Voir aussi R. Crew, « Wherefore art thou Romeo, Juliet? ».

expérimentations hétérolingues, dont l'importation et l'adaptation de textes anglo-montréalais. À cet égard, Ian Nelson, comédien et metteur en scène à la Troupe du Jour, affirme qu'

une production bilingue ou partiellement anglaise tous les deux ans permet aux acteurs de jouer plus souvent devant des publics plus nombreux, d'atteindre des familles où la maîtrise du français langue maternelle peut varier d'une génération à l'autre, et de rejoindre ceux de la communauté de Saskatoon qui sont francophiles à défaut d'être francophones³¹³.

C'est ainsi qu'à tous les deux ans pendant six ans – en 1990, en 1992 et en 1994 –, la Troupe du Jour monte des spectacles hétérolingues dans lesquels la proportion d'anglais et de français est modifiée pour le public saskatchewanais. En 1990, Laurier Gareau, qui avait déjà créé sa pièce de théâtre phare *La Trahison* (en français et en métchif; aussi connue dans sa version en anglais et en métchif, *The Betrayal*³¹⁴), met en scène *Balconville*, le texte hétérolingue marquant de David Fennario, produit au Centaur Theatre de Montréal en 1979. Fort de ce succès sur les planches de la Troupe du Jour, Gareau récidive en 1992 en faisant une traduction partielle d'une autre pièce notoire du répertoire anglo-montréalais, *Les Canadiens* de Rick Salutin, présentée au Centaur en 1977. Cette fois-ci, le traducteur allait « augmenter de 10 % à 50 % le texte français de la pièce³¹⁵ », transformant ainsi, par la traduction partielle et en déplaçant légèrement les enjeux de l'hétérolinguisme, un icône anglo-montréalais en théâtre fransaskois.

Puis, en 1994, l'année suivant la première mouture de *Sex, lies et les F.-M.*, c'est au tour de David Edney, professeur de français à l'Université de la Saskatchewan, comédien, metteur en scène et traducteur théâtral, d'ajouter aux traductions partielles de La Troupe du Jour, non pas à partir de textes anglo-montréalais, mais à partir d'un texte classique du répertoire français dont il est spécialiste. Sa traduction partielle des *Fourberies de Scapin* de Molière, adaptée en collaboration avec le metteur en scène Ian C. Nelson, distribue le français et l'anglais dans deux contextes familiaux (Argante, Octave et Zerbinette ayant le français comme langue première, et Géronte, Léandre et Hyacinthe, l'anglais) tout comme on le voit dans l'adaptation bilingue de *Romeo & Juliette*. Or, sa traduction opère en sens inverse, traduisant vers l'anglais certaines parties du classique français. Et contrairement à la production de Shakespeare, celle du *Scapin!* de La Troupe du Jour n'adapte pas

³¹³ Paraphrasé dans M. Day, « Passer les frontières », p. 227.

³¹⁴ Le texte publié est disponible dans sa version de 1986 en anglais (L. Gareau, « The Betrayal ») et dans ses versions de 1998 en français et en anglais (L. Gareau, *La trahison : une pièce, deux versions: une française, une anglaise = The betrayal: one play, two versions: one French, one English*).

³¹⁵ Paraphrasé dans M. Day, « Passer les frontières », p. 227.

le texte classique au contexte canadien contemporain. De fait, à l'inverse de *Cré Sganarelle*, ou comme on le verra, du *Malade imaginaire* d'André Païement, les adaptateurs de *Scapin!* ne font ni d'iconoclasme, ni d'actualisation. Comme chez Molière, la farce s'articule autour du personnage typé de Scapin, valet d'Argante, qui est appelé à régler à l'aide de nombreuses ruses les dilemmes amoureux de deux jeunes hommes pour lesquels leurs pères ont déjà d'autres plans de mariage : Octave, fils d'Argante et nouveau mari de Hyacinthe, et Léandre, fils de Géronte et amant de Zerbinette. Scapin devra déjouer les deux pères, soutirant deux cent pistoles d'Argante pour venir en aide à Octave et à Hyacinthe, puis cinq cent écus de Géronte afin que Léandre puisse payer la rançon des Égyptiens, qui ont enlevé Zerbinette. Ces deux problèmes réglés, Scapin prépare une fourberie afin de se venger de Géronte : s'ensuivent jeux des accents et bastonnades de Scapin qui incarne une multitude de spadassins. Géronte découvre la supercherie de Scapin, mais aussi l'identité de sa fille perdue. Il s'agit d'Hyacinthe, épouse d'Octave, tout comme, on le découvre rapidement, l'amante controversée de Léandre, Zerbinette, est la fille de Géronte. Enfin, Argante et Géronte pardonneront à Scapin ses fourberies après une simulation du décès de ce dernier. Au fil de fourberies multiples, le français de Molière et l'anglais de David Edney s'entrecroisent dans un jeu de langues complexe où chaque personnage parle les deux langues. L'alternance codique y repose non pas sur la représentation sociale de groupes linguistiques particuliers, mais sur l'accommodement stratégique aux spectateurs, sur une poétique comique de la répétition et sur un refus de la monotonie. Ces éléments mis à contribution par Edney, Nelson et les comédiens de La Troupe du Jour font de *Scapin!* une farce aux langues, parallèle à la comédie des langues de *Sex, lies et les F.M.*

3.2 *Scapin!*, la farce et l'interpolation ludique

La production hétérolingue de *Scapin!* repose sur deux mécanismes scéniques hautement visuels de la comédie pour faire advenir la traduction : la reprise et la boucle d'action. Le metteur en scène Ian C. Nelson décrit ces mécanismes :

Certaines scènes ont été jouées dans une langue, puis reprises dans l'autre. [...] Après chaque reprise, on projetait une lumière stroboscopique sous laquelle les comédiens retraçaient à rebours leurs déplacements et leurs gestes avant de retourner au point de départ et de répéter la même scène dans l'autre langue. Pour d'autres scènes, nous avons

employé [...] une *boucle d'action* : au milieu d'une scène, les comédiens se retrouvent, inconsciemment ou comme par hasard, aux mêmes endroits qu'au commencement, et ils enchaînent en répétant la scène dans une langue différente³¹⁶.

Nelson a recours à la reprise instantanée quatre fois, à la boucle d'action, trois fois. Il établit la fonction traductive du premier mécanisme dès l'exposition de la pièce : le jeune Octave, qui a profité de l'absence de son père Argante pour épouser Hyacinthe, apprend qu'il doit bientôt être marié à la fille mystérieuse de Géronte, un ami de son père. Octave accède d'abord à ces informations en français. Après une lumière stroboscopique et des gestes à rebours des comédiens, la scène se répète en anglais, puis se poursuit dans la même langue pour permettre à Octave de demander conseil au valet de son ami Léandre, Scapin. Ensuite, c'est au tour de Léandre de supplier Scapin de l'aider à obtenir l'argent nécessaire pour reprendre Zerbinette aux Égyptiens, son intervention entrecoupée par la lumière stroboscopique qui signale la reprise instantanée. Le mécanisme sert aussi à la suite de la fameuse scène du sac, alors que Zerbinette raconte à Géronte (mais sans connaître son identité) l'intrigue de la ruse de Scapin à son égard. Puis, la lumière stroboscopique accentue le dévoilement de l'identité filiale de Hyacinthe. À chaque fois, le mécanisme de traduction met en lumière (c'est le cas de le dire) la composition comique de la farce. Ses deux premières utilisations signalent l'exposé du recours à Scapin et à ses fourberies, rappelant et signalant la place de la ruse comme « ressort, plus ou moins complexe, de la farce³¹⁷ ». La troisième annonce un quiproquo de personne autour de l'identité du trompé qu'est Géronte dans l'histoire de Zerbinette. Finalement, le quatrième usage de la lumière stroboscopique souligne le coup de théâtre du lien filial qui unit Hyacinthe à Géronte, et qui, modifiant radicalement la situation initiale, permettra aux jeunes mariés de recevoir l'approbation de leurs pères et à Scapin de ne pas être puni. Ainsi se construit la séquence comique de la farce, le mécanisme de la traduction agissant sur ses éléments fonctionnels : la fonction « farce », le quiproquo et le coup de théâtre³¹⁸. Inversement, la traduction rendue visible devient elle-même ludique. Le traducteur

³¹⁶ Cité dans L. Forsyth, « La Troupe du Jour de Saskatoon : une compagnie-laboratoire », p. 144.

³¹⁷ B. Rey-Flaud, *La Farce, ou, La machine à rire : théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, p. 189. Bernadette Rey-Flaud, spécialiste de la farce en France entre 1450 et 1550, fait valoir que dans *Les Fourberies de Scapin*, « Molière emprunte le terme neuf de *fourberie* [...] qui] conviendrait exactement à la *farcerie*. Ce mot, appliqué à la pièce, respecte à la fois son caractère dramatique et le mécanisme de la ruse qui meut l'action. » (B. Rey-Flaud, *La Farce, ou, La machine à rire*, p. 217).

³¹⁸ Voir B. Rey-Flaud, *La Farce, ou La machine à rire*, p. 237-244.

David Edney commente : « By calling attention to itself in an obvious and rather sensational way, this device became a kind of game³¹⁹ ».

Quant au second mécanisme, le metteur en scène met en place la boucle d'action pour faire répéter successivement, en français puis en anglais, la défense d'Octave qu'assure, en vain, Scapin auprès d'Argante, l'amorce de la farce du sac et la découverte chez Zerbinette de l'identité de son interlocuteur. Dans les deux premiers cas, le mécanisme se situe en amont de la farce elle-même, ré-annonçant pour ceux qui la capteront sa « machine³²⁰ », ou ses mécanismes. Les spectateurs des deux langues sont ainsi en surplomb par rapport aux personnages et à ce qui les attend. Le dernier cas se révèle plutôt en aval : Zerbinette constate le quiproquo dont elle a été l'instigatrice avec une lucidité postérieure à un rire qui s'est emparé d'elle à un tel point qu'elle dit « I can't think of it without splitting my sides » (S, III, 3, p. 58). Plus subtil et moins visible, ce mécanisme ne provoque pas le même genre de plaisir généralisé que la reprise avec lumière stroboscopique. Mais comme le note Edney, les quelques moments supplémentaires nécessaires à la prise en compte de l'opération de la boucle d'action sont « an additional form of enjoyment³²¹ », un clin d'œil aux spectateurs bilingues alertes qui auront remarqué la concordance de la gestuelle des comédiens, puis la répétition des répliques dans l'autre langue du spectacle.

Edney l'indique, les mécanismes de la reprise instantanée et la boucle d'action ne sont pas des dispositifs postiches. D'abord, ils s'apposent à l'intrigue pour la mettre en valeur selon les capacités linguistiques des spectateurs. Ensuite, ils participent à la poétique comique de Molière en reprenant deux de ses techniques opératoires : la répétition et le parallélisme³²². Pensons déjà aux *quatre* fourberies mises en scène dans la farce, ajoutées à celles qu'on évoque, lesquelles sont ainsi décrites par le moliériste Jean de Guardia : « Fourberie du “frère spadassin” qui veut bien rompre le mariage contre beaucoup d'argent (II, 5 et II, 6), fourberie de la galère (II, 7), fourberie du sac (III, 2), fourberie de la fausse mort (III, 13)³²³ ». Ou pensons à cette célèbre réplique de Géronte, répétée six fois pour son effet comique : « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » (S,

³¹⁹ D. Edney, « Translating (and Not Translating) in a Canadian Context », p. 237.

³²⁰ Molière, D. Edney et I. Nelson, *Scapin!*, I, 5. Désormais, les renvois à cette pièce de théâtre seront signalés par le sigle S.

³²¹ D. Edney, « Translating (and not translating) in a Canadian context », p. 237.

³²² *Ibid.* Pour une analyse de la poétique de Molière comme poétique comique de la répétition, voir J. Guardia, *Poétique de Molière*.

³²³ J. Guardia, *Poétique de Molière*, p. 173.

II, 7). La succession des scènes que provoquent, de manière ostentatoire, la reprise instantanée et de manière plus discrète, la boucle d'action, adhère ainsi aux règles de la poétique moliéresque fondée sur la répétition. Traduire, comme dirait Umberto Eco, c'est « dire presque la même chose³²⁴ ». Pourtant, comme c'est généralement le cas avec la répétition, les mécanismes de traduction de *Scapin!* risquent de causer l'« effet assez mystérieux qu'est la “monotonie”, cette lassitude spécifique que provoque la répétition³²⁵ ». Edney évoque cette raison pour justifier l'usage restreint des mécanismes visibles de traduction, ceux-ci ne servant à répéter qu'un dixième du texte³²⁶. La traduction des neuf dixièmes du spectacle se fera à même les répliques, les traductions intratextuelles s'intégrant au dialogue des personnages.

Edney fournit un exemple éclairant de l'usage traductionnel de ce qu'il appelle « l'interpolation » dans les dialogues des personnages, exemple tiré de la scène où un soliloque d'Argante est commenté en aparté par Scapin. Les passages soulignés sont ceux qui traduisent par interpolation:

ARGANTE (SE CROYANT SEUL) : Je voudrais savoir ce qu'ils pourront me dire sur ce beau mariage.
 SCAPIN (ASIDE) : We've thought of something to say about this fine mariage.
 ARGANTE : Tâcheront-ils de me nier la chose?
 SCAPIN : No. I don't think we'll deny it.
 ARGANTE : Ou s'ils entreprendront de l'excuser?
 SCAPIN : We might try to excuse it.
 ARGANTE : Prétendront-ils m'amuser par des contes en l'air?
 SCAPIN : Spin you a tall tale? Yes, we may very well.
 ARGANTE : Tous les discours seront inutiles.
 SCAPIN : We'll see if it's useless or not.
 ARGANTE : Ils ne m'en donneront point à garder.
 SCAPIN : Don't be too sure; I bet you will fall for it.
 ARGANTE : Je saurai mettre mon pendentif de fils en lieu de sûreté.
 SCAPIN : You won't be able to put your son in a safe place because we'll do it first³²⁷.

Edney soutient que sans les passages soulignés ici à des fins d'illustration, « the responses in English would make no sense to those who did not understand Argante's remarks in French; the interpolations allow these spectators to follow³²⁸ ». Dans le passage précédent, les interpolations

³²⁴ U. Eco, *Dire presque la même chose*.

³²⁵ J. Guardia, *Poétique de Molière*, p. 489.

³²⁶ D. Edney, « Translating (and not translating) in a Canadian context », p. 237.

³²⁷ *Ibid.*, p. 236. Edney cite sa traduction des *Fourberies de Scapin* (I, 4).

³²⁸ D. Edney, « Translating (and not translating) in a Canadian context », p. 236.

n'ajoutent rien au dialogue, étant donné qu'Argante est en mode soliloque, Scapin en conversation avec un Sylvestre muet. Elles n'ont donc pour but que d'accommoder un *autre* destinataire : les spectateurs anglophones qui ne maîtrisent pas le français. Grâce à la fonction conative de la répétition, cette dernière agissant comme traduction et comme reformulation directement sur le texte, ces spectateurs devraient réussir à suivre les répliques – et les manigances – des deux personnages et à éviter de plus amples quiproquos redevables de l'alternance des langues.

Tandis que l'adaptation de la grande majorité du texte se plie à ces accommodements multiples par la traduction pour les spectateurs qui ne comprennent pas le français, aucun accommodement semblable n'est mis en place pour le spectateur francophone qui ne comprendrait pas l'anglais. De fait, le spectateur qui ne comprend que le français est complètement ignoré par l'adaptation. Tout se passe comme si on n'avait pas pensé qu'il puisse exister, ou alors comme si on avait programmé une résistance féroce à son égard. Le texte de Molière, on l'a vu, n'est pas actualisé par les adaptateurs, de sorte que le français, « langue de Molière » est d'un niveau soutenu et archaïque alors que l'anglais des personnages est d'un niveau courant. Il n'y a pas donc pas d'*accommodement* pour remédier à l'écart possible entre le français d'un spectateur francophone et celui de la pièce de théâtre. Il s'agit là non pas d'une posture idéologique, mais probablement d'une posture réaliste compte tenu des spectateurs possibles à Saskatoon, où la posture idéologique aurait été de tenir compte du spectateur qui ne comprendrait pas l'anglais. Dans *Scapin!*, ce sont plutôt les francophones *bilingues* qui sont récompensés par certains jeux de la traduction supplémentaires, dont celui du décalage des niveaux de langue entre le français et l'anglais, où l'anglais plus prosaïque traduit *également* la langue de Molière pour ces spectateurs. Dans une proposition aussi redondante que celle de ce spectacle, on peut en effet se demander quelle est la part du supplément pour les spectateurs bilingues, pour qui l'effet de répétition des interpolations peut facilement mener à la monotonie. Les variations multiples contribuent partiellement à rompre cette monotonie, mais la répétition elle-même peut engendrer une part de ludisme. La réplique : « Que diable allait-il faire dans cette galère » sera répétée maintes fois, en français seulement, dans le *Scapin!* de La Troupe du Jour, pour le plus grand plaisir des francophones et francophiles qui la comprendront et la reconnaitront, mais aussi, dans une moindre mesure, des anglophones à qui la reprise de la sonorité n'échappera pas. Enfin, la

simulation d'un jeu de cache-cache par Géronte et Scapin, d  j présente dans le texte de Molière, est amplifiée dans *Scapin!* par un jeu où les langues servent à souligner la feinte d'incompréhension :

SCAPIN (FEIGNANT DE NE PAS VOIR GÉRONTE) : O Ciel!    disgrace imprévue!    misérable p   re! Pauvre Géronte, que feras-tu?

GÉRONTE (ASIDE) : What's he saying about me in that tragic tone?

SCAPIN (M   ME JEU) : N'y a-t-il personne qui puisse me dire où est le seigneur Géronte?

GÉRONTE : What is it, Scapin?

SCAPIN (COURANT SUR LE THÉÂTRE SANS VOULOIR ENTENDRE NI VOIR GÉRONTE) : O   pourrai-je le rencontrer, pour lui dire cette infortune?

GÉRONTE (RUNNING AFTER SCAPIN) : Well, what is it?

SCAPIN (M   ME JEU) : En vain je cours de tous c    t  s pour pouvoir le trouver.

GÉRONTE : Here I am.

SCAPIN (M   ME JEU) : Il faut qu'il se soit caché en quelque endroit qu'on ne puisse deviner.

GÉRONTE (ARRÊTANT SCAPIN) : Holà! Es-tu aveugle, que tu ne me vois pas?

SCAPIN : Ah! Monsieur, il n'y a pas moyen de vous rencontrer. (S, I, 7, p. 42)

La compréhension mutuelle entre ces deux personnages ne pourra advenir que si les deux personnages se parlent français. Encore une fois, pour les spectateurs bilingues, le supplément (et le comique!) découle de la répétition du jeu de Scapin, où le valet n'entend pas et ne comprend pas Géronte car celui-ci parle *anglais*. Pour les francophones bilingues, un plaisir supplémentaire s'ajoute à l'imposition du français comme *lingua franca*. Finalement, les spectateurs qui ne comprendraient que l'anglais ne seront pas non plus sans reconnaître le mécanisme artificiel du jeu de cache-cache, forme de méprise linguistique, et d'en dériver un certain plaisir affectif.

Gilles Deleuze, dans son ouvrage fondamental *Différence et répétition*, stipule que la réception de la répétition n'est pas une affaire intellectuelle : « La t    te est l'organe des échanges, mais le c    ur, l'organe amoureux de la répétition. Il est vrai que la répétition concerne aussi la t    te, mais précisément parce qu'elle en est la terreur ou le paradoxe³²⁹ ». Deleuze précise que dans le th     tre de la répétition, et on remarquera que le « th     tre de la répétition » deleuzien r  p    te d'autres pi    ces de th     tre plut    t que son propre contenu,

on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant

³²⁹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, p. 8.

les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages – tout l'appareil de la répétition comme « puissance terrible »³³⁰.

Au sujet de cette réception affective et rythmique de la répétition deleuzienne, le moliériste Jean de Guardia fait remarquer que la répétition est déjà « une construction de l'analyse » et que, si une telle réception est possible, c'est qu'on « oublie que la répétition est toujours une variation »³³¹. Une bonne partie du plaisir des spectateurs bilingues de *Scapin!* dérive justement des constats intellectuels sur la construction traductionnelle et théâtrale de la répétition. Une autre partie de ce plaisir provient de la variation entre les langues du spectacle, celle que contient le parallélisme ludique entre les répliques d'un personnage et l'interpolation qui fait en sorte que ce personnage puisse avoir un interlocuteur dans l'autre langue. Pour les spectateurs qui ne partagent pas les deux langues, ces répétitions, malgré leur opacité apparente, agissent sur le « cœur ». Guardia spécifie que pour le spectateur qui a « un rapport rythmique au théâtre de la répétition » comme celui qui « analyse et recherche » sa construction, « c'est bien un même phénomène qu'appréhende le spectateur : ce “presque identique” qui, selon le point de vue et l'horizon d'attente, peut être écrasé par sa part d'identité, ou monnayé en identique et en divers »³³². Dans l'esprit de la farce, tous les spectateurs de *Scapin!* pourront participer au partage traductionnel du plaisir, soit-il intellectuel, rythmique ou affectif. Traducteur de théâtre devenu spectateur pour l'occasion, Edney en témoigne :

The joyful nature of the play, which celebrates human ingenuity through its title character, made the coming together a kind of festive occasion and a celebration of human ingenuity in its own right. Anglophones took delight in hearing a language that some rarely encountered in any sustained way, in seeing a French play performed by a francophone company, and in being able to understand it. Many spectators of both languages felt that, far from being an awkward device, the use of two languages was a positive quality that enhanced their enjoyment³³³.

Si ce plaisir partagé entre des spectateurs de différentes capacités linguistiques se fait à l'image de la farce, le valet fourbe qui donne son titre bivalent à *Scapin!* mérite qu'on s'y attarde plus longuement pour la figure du théâtre et de la traduction qui se dessine à travers lui.

³³⁰ *Ibid.*, p. 19.

³³¹ J. Guardia, *Poétique de Molière*, p. 211.

³³² *Ibid.*

³³³ D. Edney, « Translating (and not translating) in a Canadian context », p. 238.

3.3 Scapin : valet et traducteur fourbe

Bien que tous les personnages de *Scapin!* soient bilingues, ils ont tous une langue préférentielle; tous, sauf Scapin, que la liste des personnages décrit comme « (bilingue) valet de Léandre, et fourbe » (S, p. 2). Deux de ces attributs proviennent de Molière et sont intrinsèquement liés : « *qui dit valet de comédie dit série de fourberies*³³⁴ ». Valet au sens désormais vieilli d'« Homme employé par une personne pour la servir³³⁵ » : employé par Géronte pour servir son fils Léandre. Et fourbe parce que ce terme qui peut être nominalisé ou adjectivé désigne une personne qui « trompe ou agit mal en se cachant, en feignant l'honnêteté³³⁶ », une personne qui emploie des ruses pour *tromper*. Scapin dit effectivement de lui-même, et avec fierté, qu'« on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier » (S, I, 2, p. 7). Les deux attributs du rôle codé du valet fourbe correspondent aussi bien à Scapin qu'aux deux stéréotypes les plus persistants liés à la traduction³³⁷, soit la servitude volontaire et la tromperie, voire la trahison. Ainsi n'est-il peut-être pas surprenant que parmi tous les personnages, Scapin soit le seul à qui on attribue le bilinguisme et, comme on l'aura remarqué dans les passages où il commente en aparté le soliloque d'Argante et où il joue un jeu de cache-cache linguistique avec Géronte, qu'il soit celui auquel Edney et Nelson ont le plus recours pour la traduction intratextuelle. On s'en souvient, même chez Molière, le nom de Scapin est déjà une traduction du Scappino de la *commedia dell'arte*³³⁸.

Les interpolations que lui attribuent Edney lui font passer, tour à tour, par toutes les tendances déformantes de la traduction identifiées par Antoine Berman, c'est-à-dire la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des

³³⁴ J. Guardia, *Poétique de Molière*, p. 257. Voir aussi J. Emelina, *Les Valets et les servantes dans le théâtre de Molière*.

³³⁵ P. Robert, « Valet ».

³³⁶ P. Robert, « Fourbe ».

³³⁷ Voir, entre autres, T. Hermans et U. Stecconi, « Translators as Hostages of History », p. 1, 13.

³³⁸ R. Laffont et V. Bompiani, « Scapin », p. 566.

locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues³³⁹. Le souligne cet exemple, tiré de l'acte I, scène 2:

OCTAVE : Tu sais, Scapin, qu'il y a deux mois que le Seigneur Géronte et mon père s'embarquèrent ensemble pour un voyage qui regarde certain commerce où leurs intérêts sont mêlés.

SCAPIN : Seigneur Géronte and your father went on a business trip; yes, I know.

OCTAVE : Et que Léandre et moi nous fûmes laissés par nos pères, moi sous la conduite de Sylvestre, et Léandre sous ta direction.

SCAPIN: Yes, I looked after Léandre while you were away, and I did a good job too.

OCTAVE : Quelque temps après, Léandre fit rencontre d'une jeune Égyptienne dont il devint amoureux.

SCAPIN : He fell in love with a Gypsy girl all right.

OCTAVE : Comme nous sommes grands amis, il me fit aussitôt confidence de son amour, et me mena voir cette fille, que je trouvai belle à la vérité, mais non tant qu'il voulait que je la trouvasse. Il ne m'entretenait que d'elle chaque jour; m'exagérait à tous moments sa beauté et sa grâce; me louait son esprit, et me parlait avec transport des charmes de son entretiens, dont il me rapportait jusqu'aux moindres paroles, qu'il s'efforçait toujours de me faire trouver les plus spirituelles du monde. Il me querellait quelquefois de n'être assez sensible aux choses qu'il me venait dire, et me blâmait sans cesse de l'indifférence où j'étais sous les feux de l'amour.

SCAPIN : Well, lovers are a bit silly sometimes, but I don't see where all this is getting us. (S, I, 2, p. 7-8)

Dans ce passage, Scapin rationalise, rapportant l'ordre du discours à une suite logique (« il y a deux mois que le Seigneur Géronte et mon père s'embarquèrent ensemble » devient ainsi « Seigneur Géronte and your father went on a business trip »). Il clarifie également, rendant clair ce qui ne l'était pas dans les répliques d'Octave (ainsi « He fell in love with a Gypsy girl » pour « Léandre fit rencontre d'une jeune Égyptienne dont il devint amoureux »). Le long passage d'explication d'Octave est réduit à une courte paraphrase, ce qui l'appauvrit qualitativement et quantitativement. Les rythmes en sont détruits, comme les réseaux signifiants sous-jacents. Inversement, Scapin fait fi des tendances d'allongement, d'ennoblissement : sa traduction impose le vernaculaire en anglais là où le français, avec le passé simple d'Octave, ne le signalait aucunement. Par l'agrégation du français soutenu d'Octave et de l'anglais vernaculaire de Scapin, Edney impose son propre réseau de diversité linguistique à même la superposition des langues. Au sujet de ces tendances destructrices des traductions ethnocentriques, mais aussi de tout projet de traduction, Berman remarque qu'« il se pourrait que la destruction soit l'un de nos rapports à une

³³⁹ A. Berman, *La Traduction et la lettre*, p. 53.

œuvre » et que « l'œuvre appelle aussi cette destruction³⁴⁰ ». Sa lecture de la traduction comme destruction nécessaire rapproche la traduction « d'autres façons de détruire une œuvre : la parodie, le pastiche, l'imitation et – surtout – la critique³⁴¹ ». Chez Scapin, il semble que de la destruction par la traduction découle un jeu de la traduction, un jeu théâtral où le traducteur puise aux tendances déformantes à sa disposition pour en magnifier certaines et en subvertir d'autres. Et ce jeu de la traduction fait du spectateur bilingue un critique de la traduction : « alert bilingual audience members can assess the merits and flaws of the translation by comparing the two versions³⁴² ». Il s'agirait là, dans le décalage de la traduction, du supplément des spectateurs bilingues de ce spectacle.

Le légendaire metteur en scène Jacques Copeau disait des *Fourberies de Scapin* qu'elles étaient « l'expression du pur théâtre³⁴³ ». Bernadette Rey-Flaud renchérit :

Le projet dramatique suivi par Molière dans *Les Fourberies* [...] traduit donc une volonté d'inventer un espace théâtral nouveau, dans lequel les mécanismes de la ruse, libérés des pesanteurs de l'intrigue et même des contraintes de l'écriture, se déploieraient pour la seule joie du jeu. Joie, et jouissance même, qui sont au cœur de la figure de Scapin³⁴⁴.

Cette joie du théâtre n'est nulle part plus évidente que lors de la toute dernière fourberie de Scapin, celle-ci n'étant pas nécessaire dans la mesure où il y a déjà eu dénouement de l'intrigue des amoureux. Face à la simulation de sa propre mort par Scapin, les seigneurs Géronte et Argante ne pourront que lui pardonner ses fourberies :

ARGANGE : Seigneur Géronte, en faveur de notre joie, il faut lui pardonner sans condition.

GÉRONTE : Soit.

ARGANTE : Allons souper ensemble pour mieux goûter notre plaisir. Let's all go and have supper together and enjoy our good fortune.

SCAPIN : And I'll be carried to the foot of the table while I wait to die. Moi, qu'on me porte au bout de la table, en attendant que je meure. (S, III, 13, p. 67)

Cette fourberie finale rallie les victimes du jeu et le fourbe autour d'une même table, nous rappelant que « Molière ne veut pas nous donner [...] le plaisir de rire de quelque chose. Il veut

³⁴⁰ *Ibid.* Il souligne.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² D. Edney, « Translating (and Not Translating) in a Canadian Context », p. 237.

³⁴³ Molière et J. Copeau, *Les Fourberies de Scapin*, p. 20.

³⁴⁴ B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, p. 215-216, je souligne.

nous donner le plaisir de rire, tout court³⁴⁵ ». De même pour les rapports aux spectateurs suggérés par les fourberies traductives d'Edney et de Scapin : « Its first production brought together two cultural groups, both in the troupe and in the audience, enabling them to speak to each other and to participate together in a project³⁴⁶ ». Le rire de *Scapin!* se situe moins au niveau de la supériorité, comme celui de *Sex, lies et les F.M.*, qu'à celui de la complicité entre des spectateurs de différentes capacités linguistiques réunis autour d'une même expérience théâtrale par la traduction. Il invente ainsi un espace théâtral nouveau, un espace où il est possible de jouer du français et de l'anglais sans traiter des enjeux de la diglossie propres au contexte fransaskois.

Si la servitude et la fourberie sont récupérées par le valet Scapin à ce point qu'ils font de ce dernier la vedette du spectacle, les stéréotypes analogues sur la traduction – la sujétion au texte de départ et à l'auteur et le fait de trahir ces derniers – sont déjoués et remis en jeu, chamboulant la donne de la traduction. Il est ainsi possible de voir la traduction ludique du *Scapin!* par La Troupe du Jour à la lumière de cette double postérité, celle du valet et celle du fourbe. Bien que le terme n'avait encore cette acception à l'époque de Molière, cette postérité est « domestique » dans un double sens. D'abord, elle « concerne la vie à la maison, en famille³⁴⁷ ». Mais aussi, si l'on accepte, dans l'esprit de la pièce, de se référer à un anglicisme, elle prend également le sens de l'adjectif anglais *domestic*, habituellement remplacé en français par « national » et « intérieur³⁴⁸ ». Ainsi, la traduction partielle d'Edney n'a pas connu d'autres représentations que celles de La Troupe du Jour, qui a tout de même réuni les communautés théâtrales de Saskatoon autour d'une même production. Dans cette optique, La Troupe du Jour n'a pas continué ses productions bilingues après *Scapin!*, mais elle a tout de même poursuivi d'autres méthodes d'accommodement d'un public anglophone à l'intérieur de ses frontières géographiques. En 1996, elle montait *Le Petit prince* d'Antoine de Saint-Exupéry et en 1997, *En attendant Godot* de Samuel Beckett, les soirées en français et celles en anglais se relayant. La même méthode d'alternance des soirées et des langues a été reprise pour la production du *Six* de David Baudemont, adaptée par Ian Nelson sous le titre *Five, Six, Pick Up Sticks* en 2000³⁴⁹. Et comme le prévoit le modèle des littératures en émergence,

³⁴⁵ J. Emelina, *Les Valets et les servantes dans le théâtre de Molière*, p. 159.

³⁴⁶ D. Edney, « Translating (and Not Translating) in a Canadian Context », p. 238.

³⁴⁷ P. Robert, « Domestique ».

³⁴⁸ Office québécois de la langue française, « Domestique ».

³⁴⁹ L. Forsyth, « La Troupe du Jour de Saskatoon », p. 144.

cette vague d'adaptation et de traduction est suivie d'une vague de création dramatique : on compte une vingtaine de nouvelles pièces de théâtre entre 1998 et 2013³⁵⁰. La traduction subsiste néanmoins comme mode d'accommodement à l'environnement immédiat de La Troupe du Jour. Depuis 2007, la compagnie de théâtre présente ses spectacles avec des surtitres anglais, ce qui, d'après le directeur artistique Denis Rouleau, « a augmenté son public de 20 %. Selon lui, les surtitres ont attiré les maris ou les femmes anglophones des couples mixtes de la région³⁵¹ ». Tout récemment, en 2011, La Troupe du Jour inaugurait le Centre de production 914, dont elle partage les locaux avec la Saskatchewan Native Theatre Company et Tant per tant, une petite compagnie de théâtre qui privilégie la traduction et la production de pièces catalanes. Entre autres échanges intercommunautaires avec ces partenaires, La Troupe du Jour organise depuis l'inauguration de son Centre de production le Festival découvertes, un festival de lecture de pièces de théâtre lors duquel résonnent les langues crie, française, anglaise et catalane, le tout surtitré en français et en anglais. Dans un même esprit d'ouverture, et sous la nouvelle direction artistique de Geneviève Pelletier, le Cercle Molière de Saint-Boniface offre depuis mars 2014 des surtitres sur des iPod disponibles à la porte de certaines de ses représentations³⁵².

En Alberta, en 2010, une autre production théâtrale prenait le parti d'un hétérolinguisme convivial et comique comme celui de *Scapin!* Dans *Garage Alec* de Tracey Power, une anglophone de Calgary et un francophone d'un coin reculé du Québec se rencontrent et apprennent à se connaître et à se comprendre malgré leurs compétences linguistiques divergentes. Le critique Paul Blinov confirme le succès de cette expérience de communication mutuelle comme de celui de la double énonciation théâtrale : « The bilingual members of Saturday night's crowd obviously seemed to pick up more of the little details on Alec's side of things, though the gist certainly came through (I don't speak a word of French). It's a clever experiment in language, and one I'd consider a success³⁵³. » Depuis 2012, Brian Dooley, le comédien anglo-montréalais qui jouait le garagiste francophone dans *Garage Alec*, est directeur artistique de L'UniThéâtre. Il y note une diminution du nombre de spectateurs, ce qui lui fait dire qu'il compte « présenter une révolution »

³⁵⁰ M.-D. Clarke et I. Nelson, « La Troupe du Jour in the Fransaskois Community : Inclusion Strategies and Multicultural Spaces », p. 45. Une bonne partie de ces pièces de théâtre sont publiées dans la série *Le Théâtre fransaksois*.

³⁵¹ Rapporté par Denis Bernard dans C. Saint-Pierre, « Se rencontrer à mi-chemin », p. 64.

³⁵² K. Prokosh, « St. Boniface francophone theatre to give Anglos iWay to understand its plays », p. C3.

³⁵³ P. Blinov, « Speaking My Language : A Dual-Language Script Poses No Trouble for Garage Alec », s. p.

: « Je n'ai pas l'intention de créer un théâtre ghetto de la communauté franco-albertaine. L'UniThéâtre fait partie du milieu théâtral d'Edmonton, que les pièces soient présentées en français, en anglais, en espagnol, etc³⁵⁴. » La première programmation que propose Dooley comprend une traduction de *Mercy of a Storm*, de Jeffrey Hatcher, par Gisèle Villeneuve (*De Plein fouet dans la tempête*). Cette traduction est coproduite avec le Northern Light Theatre, de sorte qu'elle est présentée un soir en français et le lendemain en anglais³⁵⁵, un processus qui rappelle celui de La Troupe du Jour avec *Le Petit Prince*, *En Attendant Godot* et *Le Six* (*Five, Six, Pick Up Sticks*), ainsi que celui du Théâtre Vice Versa Theatre de Marc Prescott à Winnipeg.

Si ces expérimentations et investissements hétérolingues rendent manifeste une réelle perpétuité « domestique » à *Scapin!*, elles sont également accompagnées de quelques résonances « fourbes », quelques ruses extérieures inattendues. Edney, par exemple, partage son expérience de traduction dans un collectif sur la traduction théâtrale publié en Grande-Bretagne et dirigé par le traducteur de théâtre et traductologue bien en vue David Johnston. Par conséquent, la traductrice de théâtre et de cinéma Phyllis Zatlin cite la traduction d'Edney comme solution possible à la réception nord-américaine et britannique des « bilingual, bicultural games³⁵⁶ » du théâtre plurilingue comme celui de l'Espagnol Juan Mayorga et du Cubain Eduardo Manet. Se conformant aux conclusions d'Edney, elle insiste sur le rôle déterminant de la collaboration entre tous les intervenants théâtraux dans la traduction du théâtre plurilingue : « Deliberate multilingual games call upon the full and creative collaboration of director and actors, as well as a receptive audience³⁵⁷ ». Tous sont appelés à collaborer, comme tous sont invités à *jouer*, dans la farce inclusive et les rires plurilingues auxquels elle donne lieu.

Pourtant, l'invitation à tous, forme d'accommodement extrême sur le terrain institutionnel des théâtres francophones de l'Ouest, ne fait pas l'unanimité. Certains membres de longue date de ces institutions s'interrogent effectivement sur le rôle que peut encore jouer le théâtre dans la résistance de la minorité francophone alors que toutes les stratégies mises en places visent l'accommodement au milieu anglophone. À cet égard, la situation de l'UniThéâtre, à Edmonton, peut éclairer les enjeux de l'accommodement dramatique des théâtres francophones de l'Ouest.

³⁵⁴ B. Dooley, cité dans « L'UniThéâtre : une année de transition, de redressement », p. 9.

³⁵⁵ « L'UniThéâtre », p. 9.

³⁵⁶ P. Zatlin, *Theatrical Translation and Film Adaptation*, p. 111.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 119.

Suivant la déclaration de Brian Dooley au sujet du besoin d'ouverture de L'UniThéâtre sur le milieu théâtral edmontonien, le dramaturge et comédien André Roy, auteur d'une pièce de théâtre portant sur l'assimilation (*Il était une fois Delmas, Sask.... mais pas deux fois!*), rédige une lettre virulente à l'éditeur du *Franco*, journal hebdomadaire franco-albertain :

M. Dooley dit qu'il ne veut pas faire du théâtre un ghetto francophone. D'habitude, il y a du monde dans un ghetto.

Et surtout, ne brouillons pas les cartes auprès des bailleurs de fonds qui s'occupent des minorités francophones en prétendant qu'on est un théâtre français. Il faut vivre les conséquences de ses choix.

Pour M. Dooley [sic] il ferait du théâtre en n'importe quelle langue. Si la langue n'est pas importante dans le théâtre où le serait-elle?

La saison prochaine, on présentera des mimes... On va sûrement faire salle comble. Au moins là, on cesserait de déranger tous les spectateurs avec ces éternels surtitres.

M. Dooley dit qu'on fait partie de la scène théâtrale albertaine. Alors, faisons la même chose que toutes les autres troupes en déficit. En faisant du théâtre anglais, au moins on va faire partie de la majorité³⁵⁸.

À Edmonton en décembre 2013, je constatais que plusieurs membres de la communauté franco-albertaine se ralliaient autour de la position de résistance émise par cette lettre, et que l'on commençait à remettre en question l'accommodement du théâtre francophone de l'Ouest à son milieu immédiat. De ce point de vue, on rappellera que le traductologue Michael Cronin nous mettait en garde contre un trop grand accommodement des minorités à la traduction :

It is resistance to translation, not acceptance, that generates translation. If a group of individuals or a people agree to translate themselves into another language, that is if they accept translation unreservedly, then the need for translation soon disappears. For the translated, there is no more translation³⁵⁹.

La résistance qu'opposent présentement André Roy et ses partisans est peut-être ainsi une opposition *nécessaire* à la traduction, une position qui permet la renégociation des enjeux qui sous-tendent la traduction ludique dans l'Ouest canadien. De cette résistance découle une certaine réappropriation de la « domesticité » du théâtre, de son rôle de « maison culturelle » pour les minorités franco-canadiennes. Dans cette perspective, la domesticité met en cause le plaisir partagé du théâtre hétérolingue comme sa valeur supplémentaire pour les spectateurs bilingues.

³⁵⁸ A. Roy, « Réactions à l'article sur l'assemblée annuelle de L'Unithéâtre [sic] », p. 4.

³⁵⁹ M. Cronin, *Across the Lines : Travel, Language, Translation*, p. 95. Il souligne.

4. Sillons : réalisme et traduction ludique

En outre, autant la traduction ludique de *Scapin!* assure un détournement des tropes habituels de la traduction – la servitude et la trahison –, autant elle invite intervenants théâtraux comme spectateurs à la farce comme fête du plurilinguisme, reste que ce n'est pas ce qui, de l'Ouest canadien, a été appelé à circuler vers les métropoles du théâtre canadien. C'est plutôt l'hétérolinguisme à saveur réaliste ou misérabiliste qui circule vers Montréal et vers Toronto. Même à Ottawa, où la biennale Zones théâtrales sert souvent, pour les productions franco-canadiennes, de tremplin pour Montréal, ce même hétérolinguisme distingue les spectacles de l'Ouest. Dans le contexte de l'édition 2013 de la biennale Zones théâtrales, la comédienne franco-albertaine Joëlle Préfontaine présentait un premier texte de théâtre en lecture. Son texte, *Récolte*, met en scène une famille franco-albertaine rurale aux prises avec des secrets de famille; l'assimilation s'y exprime en français et en anglais, dans une proportion de 40 % à 60 %. Le parti pris de Préfontaine pour le réalisme, voire le naturalisme, décalait de toutes parts avec les propositions esthétisantes des compagnies franco-ontariennes et les propositions ludiques de la compagnie Satellite théâtre, liée à l'Acadie. La biennale, décrivant la lecture publique de la première pièce de Préfontaine, explique qu'« avec une plume réaliste et résolument *anachronique* dans le paysage dramaturgique franco-canadien, cette jeune auteure remet dans l'espace public les enjeux de la préservation de la langue et la confrontation à certaines valeurs traditionnelles³⁶⁰ ». De retour à Edmonton où elle est interviewée, Préfontaine insiste sur une réception qui relève non pas de l'anachronisme de sa plume, mais du poids des langues qui sont mises à contribution par cette dernière :

Récolte was the only bilingual play at La biennale Zones Théâtrales, so for some people, hearing that much English, it can be quite jarring, [...] But some people really enjoyed it because they could relate to the day-to-day bilingualism that often comes with living as a minority group in a rural area³⁶¹.

Bien que cet exemple soit tiré de l'édition 2013 de la biennale, l'anecdote s'est souvent répétée au cours de la dernière décennie et trace une histoire de non-réception *francophone* (québécoise et

³⁶⁰ Zones théâtrales, « Lectures – Zones Théâtrales », s.p. Je souligne.

³⁶¹ Edmonton Arts Council, « Joëlle Préfontaine », s.p.

franco-canadienne) de l'hétérolinguisme réaliste de l'Ouest canadien, axé sur la représentation de l'assimilation, lorsque le théâtre de cette région circule vers l'est.

Parmi les expérimentations hétérolingues les plus récentes à passer par la biennale en route pour Montréal, nommons *La Maculée/sTain* de Madeleine Blais-Dahlem. Cette pièce met en scène un hétérolinguisme anglais-français associé aux identités historiques des personnages, des Canadiens français migrant vers la Saskatchewan au cours des années 1920. En tant que représentation réaliste, ethnique et féminine, elle s'intègre bien à l'horizon d'attente du théâtre canadien-anglais et circule même au-delà du Canada. Traduite en anglais, elle était intégrée au collectif *New Canadian Realisms*, publié en 2012; la même année, l'auteure était invitée à participer au Women Playwrights International Conference, tenu à Stockholm. Lorsqu'elle circule en français vers Zones théâtrales en 2011, cependant, la pièce cadre moins bien avec l'horizon d'attente francophone. Après la prestation ottavienne de *La Maculée/sTain*, le critique Antoine Côté-Legault s'interroge moins sur l'hétérolinguisme et son opacité que sur le réalisme écrasant et la typification à « gros traits » des personnages : « le psychiatre imbu de sa science, l'infirmière empathique, le *preacher* anglophone malhonnête³⁶² ». Dans le cas de *La Maculée/sTain* en français (Ottawa, puis Montréal), comme dans le cas du *Romeo & Juliette* de Gordon McCall, Robert Lepage et Jean Marc Dalpé en anglais (Stratford), la circulation vers l'est des pièces de l'Ouest canadien engendre une réception qui témoigne du pittoresque (le réalisme caricatural), ce qui fait davantage obstacle à l'appréciation des critiques que l'hétérolinguisme. On soupçonne que c'est également le cas pour *Récolte*. Autrement dit, rien de ce qui circule thématiquement et formellement vers les métropoles théâtrales francophone, anglophone et franco-canadienne en ce moment ne laisse présager pour les critiques que le théâtre hétérolingue de l'Ouest puisse véhiculer autre chose que l'empreinte simpliste et grossière du réel. Aucune place pour la recombinaison hétérolingue de l'identitaire avec le ludisme (comme dans *Sex, lies et les F.M.*) ou du ludisme post-identitaire, où l'interprétation identitaire ne peut se situer qu'au niveau allégorique (comme *Scapin!* et, on le verra plus loin, *Le Beau Prince d'Orange*).

La situation n'est guère meilleure pour les traducteurs, eux aussi confrontés à l'exiguïté du *farouest* francophone. Pour preuve, Laurier Gareau, pionnier de l'hétérolinguisme théâtral en

³⁶² A. Côté-Legault, « Festival Zones Théâtrales 2011 : Fenêtre sur le théâtre francophone hors métropole », s.p.

Saskatchewan avec des pièces comme *La Trahison* et *Husky Stop*, raconte en 2009 cette anecdote au sujet de la traduction de *Ghost Trains* de Mansel Robinson, qui habitait alors à Saskatoon :

Il y a quelques années, j'ai fait une traduction/adaptation d'une pièce de Mansel Robinson, *Ghost Train/Le train fantôme*, pour la Troupe du Jour de Saskatoon; quelques années plus tard, j'ai été approché par un metteur en scène qui voulait en faire une production pour une petite compagnie de Montréal. Je lui ai envoyé le texte. Quelques mois plus tard, il m'a informé qu'il ne pourrait pas utiliser mon adaptation puisque le langage ne serait pas compris par les Québécois et que son comédien ne pourrait jamais se mettre la gueule autour du dialecte. Il a donc recruté Jean-Marc [sic] Dalpé, un Franco-Ontarien bien connu au Québec, pour faire une nouvelle traduction. Un an plus tard, j'ai vu sa production à Gatineau. Plus de 95 p. 100 du texte demeurerait le même que celui de la version que je lui avais envoyée un an et demi plus tôt. Pour lui, le nom de Jean-Marc [sic] Dalpé avait une meilleure chance d'attirer un public québécois que celui de Laurier Gareau³⁶³.

C'est dire que des hétérolinguismes acceptables sur les scènes montréalaises, celui qui est associé à l'Ontario français, et plus particulièrement à Jean Marc Dalpé, a préséance sur les hétérolinguismes plus poussés du réalisme des théâtres francophones de l'Ouest canadien, qui, en revanche, circulent déjà davantage que les formes ludiques.

Un dernier exemple viendra déjouer toutes les hypothèses précédentes et prouver la règle par son statut d'exception. La pièce *Elephant Wake* de Joey Tremblay, dont l'hétérolinguisme puise bien davantage à l'anglais qu'au français, réussit à circuler, ainsi qu'à récolter des critiques dithyrambiques, à la fois vers la métropole anglophone et vers la métropole francophone. Dans la pièce, d'abord présentée dans le milieu anglophone au festival Fringe à Edmonton en 1995, puis au Fringe d'Edimbourg en 1997, l'auteur-comédien fait voir et entendre Jean Claude, un simple d'esprit et le dernier survivant du village fransaskois de Sainte-Vierge. Lors des premières productions théâtrales de cette pièce, la critique s'est souvent penchée sur son aspect culturel – en particulier, sur la disparition visible de la culture qu'elle met en relief. Comprise sous cet angle-là, la pièce peut être interprétée telle qu'elle l'a été en grande partie par les critiques anglophones de la version publiée dans le collectif *Ethnicities : Plays from the New West* – comme une représentation de l'une des ethnicités qui résistent toujours à l'hégémonie anglophone des Prairies. C'est à ce titre que le Globe Theatre de Regina invite Joey Tremblay à reprendre *Elephant Wake*, à le réviser et à

³⁶³ L. Poliquin, « Entrevue inédite – Laurier Gareau : le dernier des Mohicans », p. 30.

l'allonger pour sa saison 2007-2008, avec une tournée surtout anglo-canadienne en 2009-2010 dont la prestation la plus importante a eu pour cadre les Olympiades culturelles à Vancouver.

Durant la tournée canadienne, la pièce a aussi été présentée au Théâtre anglais du Centre national des arts à Ottawa et au Carrefour international de théâtre de Québec. Lors des spectacles à Ottawa, Joey Tremblay sent pour la première fois que la majorité de son public est bilingue. Puisque la pièce nécessite la participation du public, le comédien adapte sa façon de parler en fonction du spectateur auquel il s'adresse. Dans une scène, Jean Claude demande au public de chanter avec lui le « Minuit, chrétiens »; à Ottawa, les spectateurs répondent en français ou en anglais avec le même engouement. Lors d'une autre scène, Jean Claude converse avec un spectateur. Puisque, à Ottawa, il choisit souvent un participant francophone, le personnage improvise en français, comme s'il rencontrait un parent ou un voisin. À Québec, Joey Tremblay se met à parler surtout en français sur scène. Il raconte :

Language is in the listener. It's the listener that bends and shapes our language as we desperately try to communicate. In Québec, the moment I stepped on stage, I could sense the francophone majority of the audience... and without pre-translating I began the monologue in French. A broken French, but the text suddenly flipped as a piece that was mostly French, with English phrases thrown in³⁶⁴.

Tremblay rattache cette traduction spontanée à la psychologie de son personnage : Jean Claude *doit* communiquer avec les spectateurs, même si cette communication oblige un renversement de l'assimilation, phénomène que l'on croit habituellement unidirectionnel et irréversible. Dans le contexte des représentations d'*Elephant Wake*, la traduction s'accomplit en fonction des spectateurs de chaque salle de spectacle; le jeu entre le comédien et le public devient alors un jeu de la traduction.

Le spectacle d'*Elephant Wake* se distingue des autres spectacles hétérolingues analysés dans ce chapitre par sa circulation dans des institutions théâtrales *anglo-canadiennes*, puis par son passage par le Carrefour international du théâtre à Québec. Aussi faut-il, dans cette étude de la circulation de l'hétérolinguisme par la traduction, considérer des jeux qui changent les règles de la circulation du théâtre par les institutions *franco-canadiennes*. Si la traduction ludique telle qu'elle s'inscrit dans le théâtre francophone de l'Ouest circule très peu vers les métropoles théâtrales, celle que l'on retrouve en Ontario français arrive parfois à investir l'espace local comme l'espace

³⁶⁴ J. Tremblay, « Rép : Elephant Wake », s.p.

métropolitain. En métamorphosant les rapports entre l'identitaire et le post-identitaire, entre l'hétérolinguisme et le ludisme, les intervenants qui collaborent à mettre en scène la traduction ludique en Ontario français imposent d'autres façons de voyager vers les centres du théâtre au Canada.

CHAPITRE III

L'Ontario français par le jeu : L'hétérolinguisme au-delà de ses maladies imaginaires

1. Assimilation métropolitaine et linguistique en Ontario français

Depuis les États généraux du théâtre franco-ontarien de 1991, lors desquels artistes et intervenants se donnent pour mission « que dans sa diversité, le théâtre soit source d'échange, de plaisir, d'émotions et qu'il puisse continuer d'être un élément dynamisant de l'humanité³⁶⁵ », le théâtre en Ontario français, qu'il soit hétérolingue ou non, subsiste et croît à travers de multiples contradictions. Contradictions d'ordre géographique, d'abord, car l'Ontario se situe à proximité des deux métropoles théâtrales majeures mais cette proximité n'est pas sans engendrer ses propres contraintes à la circulation du théâtre. Contradictions historiques, ensuite, car le théâtre franco-ontarien, qui se fonde sur l'œuvre d'André Païement, en a surtout retenu le pendant tragique. Le présent chapitre aborde ces contradictions avant de les mettre en lien avec la rupture ludique effectuée par Patrick Leroux au cours des années 1990 et avec le retour antinomique des deux

³⁶⁵ Théâtre Action, *En jeux 1991. États généraux du théâtre franco-ontarien. Compte rendu des discussions*, p. 43.

pendants de l'œuvre de Paiement – le réalisme social empreint de tragique et l'ironie frisant le comique – dans les adaptations théâtrales, datant des années 2000, du récit poétique de Patrice Desbiens, contemporain de Paiement.

1.1 Jouer en Ontario français, s'assimiler à Montréal et à Toronto

Contrairement à l'Ouest canadien, dont la distance géographique des métropoles théâtrales pose entrave à la circulation du théâtre tout en stimulant ses traversées régionales, l'Ontario français a plutôt un rapport de contiguïté (difficile) à Toronto et à Montréal. D'un point de vue régional, un « réseau triangulaire³⁶⁶ » entre Sudbury, Toronto et Ottawa, entretenu par la circulation de spectacles et leur coproduction, assure une certaine autonomie au milieu théâtral en Ontario français. Cette autonomie régionale est cependant compromise par la position périphérique de l'Ontario français vis-à-vis des métropoles théâtrales canadiennes. D'une part, abstraction faite de sa fonction comme l'un des trois sommets du « triangle franco-ontarien³⁶⁷ », Toronto est surtout – et de manière souvent inaccessible – la métropole du théâtre canadien-anglais. D'autre part, malgré la place prédominante d'Ottawa comme lieu premier de production du théâtre franco-ontarien et comme capitale littéraire des littératures franco-canadiennes (par sa concentration d'institutions et par la légitimation offerte par la biennale Zones théâtrales³⁶⁸), Montréal continue à jouer le rôle d'une première métropole pour le théâtre franco-ontarien. Or, « dans l'orbite du Québec³⁶⁹ » – plus précisément celui de Montréal –, le théâtre franco-ontarien demeure périphérique malgré son autonomie régionale relative³⁷⁰.

³⁶⁶ F. Paré, *La Distance habitée*, p. 182. Voir aussi F. Paré, « Autonomie et réciprocité : Le théâtre franco-ontarien et le Québec », p. 404-405.

³⁶⁷ F. Paré, *La Distance habitée*, p. 182.

³⁶⁸ Au sujet du rôle d'Ottawa comme capitale littéraire franco-canadienne, voir P. Cormier et A. Brun del Re, « Vers une littérature franco-canadienne? Bases conceptuelles et institutionnelles d'un nouvel espace littéraire », s.p.

³⁶⁹ F. Paré, « Autonomie et réciprocité », p. 404.

³⁷⁰ L'entrée de la création franco-ontarienne dans les salles montréalaises date de 1984, quand *Nickel* de Jean Marc Dalpé et de Brigitte Haentjens (mise en scène de Brigitte Haentjens, coproduction du Théâtre du Nouvel-Ontario et du Théâtre français du Centre national des arts) tient l'affiche à la salle Fred-Barry (B. Beaulne et al., *Le Répertoire du théâtre franco-ontarien*, p. 11). Aujourd'hui, la plupart des productions franco-ontariennes qui jouent à Montréal occupent les plus petites salles de l'Espace Libre (p. ex. *Le Testament du couturier*), du Théâtre La Licorne (p. ex. *Il (deux)*), du Théâtre Denise-Pelletier (p. ex. *L'Honnête homme (Un One-Woman Show)*) et, plus récemment, du Théâtre La Chapelle (p. ex. *Un, Déluge*).

Au sujet de la lecture québécoise de la littérature franco-ontarienne, Robert Yergeau avance qu'elle diffère toujours de la lecture franco-ontarienne, elle est soit indifférente ou absente (lorsqu'on ne publie pas de comptes rendus ou de critiques des ouvrages) ou alors annexionniste (lorsqu'on intègre ou qu'on rapporte les objets intéressants à son corpus). Exemple de ce deuxième phénomène, avec *French Town* de Michel Ouellette, « les critiques québécois ont bien voulu y voir une pièce qui, selon la conjoncture du moment, venait combler un manque en théâtre québécois³⁷¹ », c'est-à-dire qu'elle mettait de l'avant un aspect identitaire et politique délaissé par la dramaturgie québécoise elle-même. Cette grille de lecture identitaire des critiques québécois à l'endroit du théâtre franco-ontarien se transforme, selon Lucie Hotte et Johanne Melançon, entre *French Town* (1993) et *Le Testament du couturier* (2003). Les critiques de ce spectacle ultérieur de Michel Ouellette en notent « la qualité formelle » plutôt que « la présence ou l'absence de la thématique identitaire³⁷² ». Ce virage dans la réception pourrait s'expliquer par un changement simultané des préoccupations du théâtre franco-ontarien, de l'identitaire à l'esthétique. Et pourtant, comme le rappellent Hotte et Melançon, « cette conclusion serait réduire la portée des premiers textes de l'auteur³⁷³ » tout comme elle oublierait la présence oblique des enjeux identitaires dans les textes subséquents. Quoi qu'il en soit, la réception québécoise du théâtre franco-ontarien fait montre d'une oscillation constante entre le repérage des enjeux identitaires et leur balayage, que ce soit par l'annexion nationaliste ou par la critique esthétique.

Pour ce qui est du théâtre franco-ontarien monté en traduction à Toronto et au festival shakespearien de Stratford, les chercheurs Jane Moss et Alan Filewod ne s'entendent pas sur son mode de réception. Pour Moss, les productions culturelles francophones du Canada seraient marquées d'une double altérité en tous points similaire à celle des autres minorités canadiennes – « other than the francophone majority of Quebec, other than the anglophone majority of their respective provinces, just one among many Others in a multicultural Canada³⁷⁴ ». Et pourtant, traitant de la réception d'*Eddy* de Jean Marc Dalpé, dans la traduction de Robert Dickson, Alan Filewod fait valoir que le théâtre franco-ontarien possède une altérité spécifique mais difficile à

³⁷¹ R. Yergeau, « L'enfer institutionnel, est-ce les autres ou nous-mêmes? ou Le goût d'un champ littéraire est-il le dégoût d'un autre champ? », p. 82.

³⁷² L. Hotte et J. Melançon, « De *French Town* au *Testament du couturier* : la critique face à elle-même », p. 44.

³⁷³ *Ibid.*, p. 45.

³⁷⁴ J. Moss, « Le Théâtre franco-ontarien : Dramatic Spectacles of Linguistic Otherness », p. 588.

saisir dans ses « subtilités littéraires³⁷⁵ », de sorte que la critique est incapable, justement, de l'inscrire dans le paradigme du pluralisme culturel. Il indique que dans les médias ontariens anglophones, l'Ontario français (par un effet de métonymie de l'œuvre de Dalpé) « est perçu, plutôt, comme une présence interstitielle, liminale, qui n'existe que dans des moments vivifiants d'affirmation [...] comme si la culture franco-ontarienne n'existait que dans des moments de représentation et de traduction³⁷⁶ ». Enfin, Filewod conclut que la mise en scène naturalisante anglophone d'une pièce de théâtre francophone aux techniques « théâtralistes » a fait de la production de *In the Ring* à Stratford

un acte d'expropriation. L'image des comédiens classiques avec l'accent torontois jouant des scènes de *ring* de boxe devant les touristes américains constitue une image effrayante de l'état du théâtre franco-ontarien en anglais, où, au nom de la diversité culturelle, nous montons une œuvre, mais seulement après avoir supprimé la culture que nous cherchons à mettre en scène³⁷⁷.

Autrement dit, la production de Stratford, qui était censée légitimer l'auteur au Canada anglais, n'a fait qu'effacer les particularités culturelles et dramaturgiques qui en ont fait la renommée. Déjà, l'hétérolinguisme agissait minimalement dans *Eddy*, pièce où figure un boxeur d'origine sudburoise parmi d'autres personnages aux accents plus montréalais; la distribution a fait en sorte qu'il a disparu sous l'« accent torontois » des comédiens, accent qui était surement plus accessible pour des spectateurs américains. Elaine Nardocchio constate une réaction similaire au *Chien de Dalpé* lors de son passage à Toronto, sauf que les critiques assimilent cette pièce au répertoire québécois plutôt que d'indiquer une spécificité franco-ontarienne³⁷⁸. Ni « québécois », ni « Canadian », ni américain, le théâtre franco-ontarien en traduction peine à obtenir une réception distinctive à Toronto. Il peine également à programmer des termes qui réfuteraient son assimilation linguistique et culturelle dans la métropole anglophone.

Inversement, à Montréal, bien que le théâtre franco-ontarien ne nécessite pas habituellement de traduction, une autre forme d'assimilation culturelle le guette : les critiques qui y voient quelque chose de distinctif le traitent d'« identitaire » alors que d'autres discutent de ses

³⁷⁵ A. Filewod, « Au fond de la mine, au fond du théâtre : L'accueil critique de Jean Marc Dalpé dans le milieu théâtral canadien-anglais », p. 275.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 264.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 275- 276.

³⁷⁸ E. Nardocchio, « Responding to Quebec Theatre », p. 193.

qualités formelles et effacent toute différence régionale. Qu'en est-il de la production théâtrale qui s'allie à la traduction ludique? L'hétérolinguisme ludique du théâtre franco-ontarien s'inscrit tantôt en rupture à l'égard du théâtre identitaire tantôt en continuité avec lui. La traduction ludique réussit-elle à programmer sa réception, à cibler les spectateurs selon leur profil linguistique? À la fois empreinte textuelle et mode de retraduction, elle devra jouer avec et contre la très réelle possibilité d'une réception métropolitaine par assimilation.

1.2 La schizophrénie linguistique, maladie imaginaire

Dès son assignation comme « franco-ontarien » suivant l'éclatement du Canada français, le théâtre des francophones en Ontario a été le lieu de rencontres parfois fortuites, parfois circonscrites, parfois carrément ratées entre le ludisme et la traduction. En 1970, un collectif de l'Université Laurentienne à Sudbury, publiant dans le journal étudiant le manifeste « Molière go home » dans le but de recruter des membres pour une troupe de théâtre, revendiquait la possibilité d'une création théâtrale qui répudierait les modèles franco-européens pour s'affilier à une collectivité franco-ontarienne bilingue. Lieu d'une prise de parole collective, le théâtre créé par l'équipe élargie – qui sera par la suite connue sous le nom de Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario (CANO) – propose une réponse programmatique au questionnement identitaire de ces années :

Qui suis-je?

C'est à cette question que nous voulons, par le biais du théâtre, répondre. C'est le dilemme que le théâtre doit monter sur scène. Et ce drame doit être monté *on our own terms*. En 1970, en Amérique, au Canada, en Ontario, à Sudbury, avec nos corps, nos voix et nos personnages³⁷⁹.

Dans ce qui sera le début de l'institutionnalisation du théâtre franco-ontarien, les « *terms* » d'appartenance de CANO régiraient les thématiques identitaires ainsi qu'une langue d'écriture dramatique maniée selon un strict mimétisme sociolinguistique³⁸⁰. Avec la collaboration de quelques autres membres de CANO, André Paiement fondait le Théâtre du Nouvel-Ontario

³⁷⁹ Cité dans G. Tremblay, *Prendre la parole. Le journal de bord du Grand CANO*, 1995, p. 21.

³⁸⁰ F. Paré, « Repères pour une histoire littéraire de l'Ontario français », p. 278; L. Hotte, « Littérature et conscience identitaire : l'héritage de CANO », p. 56; R. Dickson, « “Les cris et les crisse!” : Relecture d'une certaine poésie identitaire franco-ontarienne », p. 185.

(TNO), dont il a assuré la direction de 1971 jusqu'à son décès en 1978. Paiement, couronné tour à tour comme « "père fondateur" du théâtre franco-ontarien », « figure tutélaire » d'une « école d'écriture dramaturgique régionaliste » et « "artiste-martyr" sacrifié au nom d'une collectivité minoritaire³⁸¹ », allait laisser une marque indélébile sur les lettres, la chanson et le théâtre franco-ontariens. L'hétérolinguisme et la traduction en Ontario français ne seraient pas de reste.

Paiement mena et mit sur papier cinq créations collectives du TNO : *Moé j'viens du Nord*, 'stie (1970-1971), *Et le septième jour...* (1971-1972), *À mes fils bien-aimés* (1972- 1973), *La Vie et les temps de Médéric Boileau* (1973-1974) et la pièce phare *Lavalléville* (1974-1975³⁸²). Mais à cette liste d'accomplissements se greffe également un jeu sur la traduction conforme aux règles d'écritures de CANO – une adaptation souvent oubliée et même absente de la publication du coffret du théâtre complet d'André Paiement de 1978 – celui du *Malade imaginaire* de Molière (1975-1976). Dans le coffret, on ne conservait qu'une seule chanson de l'adaptation, le « ballet et chant final³⁸³ » amplement commenté par les critiques littéraires :

Schizophrénie ! Schizophrénie !
« You will » bien vouloir excuser
« Our » manière de parler
Mais nous comprenons « what we say ».
Schizophrénie ! Schizophrénie !
« Is what we be³⁸⁴ ! »

Déjà chez Molière « une parodie du langage médical obscur du XVII^e siècle avec son mélange de latin et de français³⁸⁵ », le ballet caricatural du *Malade imaginaire*, suivant le filon ludique, devient

³⁸¹ J. Beddows, « Pour mieux éclairer le souvenir d'un homme et de son époque », p. 7.

³⁸² Voir la théatrographie du Théâtre du Nouvel-Ontario (<http://www.letno.ca/le-tno/theatrographie/>). La dernière pièce de Paiement, inachevée, *Bienvenue Nineteen-Eighty-Four*, n'a jamais été montée, mais on trouve le plan de rédaction dans A. Paiement, *Les Partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, p. 305-309.

³⁸³ A. Paiement, « Le Malade imaginaire », p. 56. Gaston Tremblay témoigne de cette publication : « Je voulais également inclure l'adaptation d'André de la pièce de Molière, *Le Malade imaginaire*. Je n'ai pas réussi à convaincre le groupe, mais j'ai quand même réchappé la version d'André du ballet final intitulé *Schizophrénie is what we be*. Je crois toujours qu'elle est centrale à l'œuvre d'André Paiement et qu'elle peut servir de grille d'analyse pour comprendre l'auteur et ses textes. » (G. Tremblay, *Prendre la parole*, p. 139)

³⁸⁴ A. Paiement, « Le Malade imaginaire », p. 56. (Cité par R. Dickson, « La traduction théâtrale en Ontario français », p. 60; L. Hotte, « Littérature et conscience identitaire », p. 59.) Dans l'édition la plus récente, l'inclusion de l'anglais est balisée par des italiques au lieu des guillemets. Voir A. Paiement, *Les Partitions d'une époque*, p. 296.

³⁸⁵ R. Dickson, « La traduction théâtrale en Ontario français », p. 60.

selon Robert Dickson « une parodie du drame linguistique franco-ontarien, dans un mélange de français et d'anglais³⁸⁶ » dans l'adaptation du TNO.

Comme dans les adaptations québécoises de l'époque – contemporaines de celle de Paiement – dont Annie Brisset a traité, les rapprochements aigus entre l'adaptation et l'essor du nationalisme débouchent sur une « visée comique », des « effets humoristiques », l'imitation et la parodie³⁸⁷. Alors même que la dramaturgie québécoise émergeait par ces actes successifs – et ludiques – d'écriture et de traduction, un processus similaire s'imposait presque simultanément dans la dramaturgie franco-ontarienne. Puisque d'une part elle revendique le « Molière go home! » et que d'autre part elle appelle le dramaturge emblématique vers la scène du Nouvel-Ontario « *on our own terms* », l'œuvre d'écriture-traduction de Paiement s'associe avec l'imitation et la parodie de manière aussi ambivalente qu'exacerbée. Publiée dans son intégralité en 2004, l'adaptation du *Malade imaginaire* de Paiement conserve une forme, un contenu et un espace-temps remarquablement semblables à ceux de Molière. De l'onomastique aux décors et costumes du TNO (annonçant un espace-temps moliéresque) et au découpage des répliques (à l'exception des prologues absents ainsi que de certaines scènes condensées), l'adaptation, sur le modèle de l'imitation, laisse large place à son palimpseste. En ce sens, il s'agit d'une réécriture selon l'axe paradigmatique plutôt que syntagmatique : un axe « paradigmatique » au sens d'une interchangeabilité entre les registres de langue, mais aussi autour du paradigme d'une communauté artistique et franco-ontarienne que Paiement cherche à créer. L'adaptation se fait vers un français très prosaïque censé s'ancrer, dans le sillage des créations de CANO, dans le langage franco-ontarien qui la rapproche de ses spectateurs³⁸⁸. On pourrait émettre l'hypothèse, comme le faisait Annie Brisset au sujet du *Cid Maghané* et du *Buffet impromptu*, que la glose homogénéisante de la langue moliéresque « carnavalise le texte et provoque le rire du

³⁸⁶ *Ibid.* Lucie Hotte, élidant la parodie signalée par Dickson en 1988, parle en 2005 d'un « amalgame d'anglais et de français qui témoigne de la dualité linguistique du Franco-Ontarien et du clivage identitaire qui en découle » (L. Hotte, « Littérature et conscience identitaire », p. 59) Et en note de bas de page : « dans son adaptation du ballet final du *Malade imaginaire* de Molière, André Paiement substitue à la charge initiale contre le charabia des docteurs latinophiles une *apologie de l'hétéroglossie et d'une identité biculturelle tenant de la caricature* » (L.P. Leroux, « Michel Ouellette, l'œuvre correctrice du ré-écrivain », p. 58. Je souligne). Revisitant le texte en 2009, Louis-Patrick Leroux remet l'accent sur l'altérité « ludique et assumée » du ballet caricatural.

³⁸⁷ A. Brisset, *Sociocritique de la traduction*, p. 117.

³⁸⁸ Voir l'étude approfondie de J. Lapalme sur ce travail d'adaptation linguistique: « La mutabilité au sein de trois œuvres franco-ontariennes : une lecture du *Malade imaginaire* d'André Paiement, de *L'Homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens et du *Testament du couturier* de Michel Ouellette », p. 94- 102.

spectateur³⁸⁹ ». Ce rire propre à l'adaptation parodique devient, chez Brisset, un « *code de l'entre-nous* » qui assure la solidarité du nouveau groupe de spectateurs. Et pourtant, cette complicité superficielle entre les spectateurs de l'adaptation ne saurait faire oublier que le comique linguistique et son rire subséquent étaient déjà à l'œuvre dans *Le Malade imaginaire* de Molière par le biais des maux (ou mots) des langues.

Ipo facto, Paiement s'approprie le rapport comique alliant diglossie et spécialisation médicale chez Molière, qu'il actualise. Argan, délibérant sur la possibilité de devenir lui-même médecin, se dit que pour faire partie de la profession, « il faut savoir bien parler Latin, connoître les maladies, et les remèdes qu'il y faut faire³⁹⁰ »; au lieu du latin, Paiement exige l'anglais de l'aspirant³⁹¹. Ces remarques sur la profession médicale mènent au ballet final, délire cérémoniel du « carnaval » (MI, p. 97) chez Molière ou du « théâtre [qui] nous permet ça » (Mlap, p. 295) chez Paiement :

Avantissimi doctores, Medicinae professores, Qui hic assemblati estis, Et vos altri Messiores (MI, p. 98)	<i>You beautiful docteurs</i> <i>Medical professeurs</i> <i>And all you beautiful people</i> aussi : (Mlap, p. 296)
--	---

À partir de ces vers, Paiement substitue au charabia diglossique de Molière son propre discours sur une maladie propre au « nous » franco-ontarien : la schizophrénie linguistique. Or comme l'indique Ramon Fernandez au sujet de Molière : « un malade, sur une scène comique, ne peut être qu'imaginaire³⁹² ». Ainsi en va-t-il pour la schizophrénie linguistique, qui ne saurait être qu'imaginaire. Paiement évoque cette condition imaginaire pour mieux en faire l'exorcisme perlocutoire de ses personnages tout autant que des spectateurs présents aux représentations du TNO :

I WILL ! I WILL ! I WILL !
 Saigner, couper,
 A maladie trouver
In anybody
In everybody

³⁸⁹ A. Brisset, *Sociocritique de la traduction*, p. 186.

³⁹⁰ Molière, « *Le Malade imaginaire* », p. 96. Désormais, les renvois à cette pièce de théâtre seront indiqués par le sigle MI.

³⁹¹ A. Paiement, « *Le Malade imaginaire* », p. 292. Désormais, les renvois à cette adaptation seront indiqués par le sigle Mlap.

³⁹² R. Fernandez, *Molière : ou, L'essence du génie comique*, p. 243.

Et même, *in all the people* ici
Que voici !!!
Schizophrénie ! *Is what I be.* (Mlap, p. 300)

Dans le ballet, selon Julie Lapalme, « le diagnostic du soi-disant “corps malade” franco-ontarien est [...] rejeté, et cette “maladie” est même appropriée comme emblème, par l’entremise de l’acceptation de la schizophrénie linguistique³⁹³ ». Se positionnant stratégiquement contre tous les soi-disant experts qui auraient diagnostiqué une schizophrénie linguistique chez les Franco-Ontariens, le ballet de Paiement permet aux spectateurs de récupérer ce terme et ses implications, voire d’en guérir.

Malgré cette appropriation du comique moliéresque à des fins de guérison collective, Paiement fait place à l’auteur qu’il adapte en lui attribuant un nouveau rôle. La musique tombée, le ballet dansé, la cérémonie menée à bien, voilà que Jean-Baptiste Poquelin, Molière lui-même, entre en scène pour offrir une apologie au public du TNO. « *Well! Well! Well!... Very interestink!...* » (Mlap, p. 302) dit-il, contemplant l’adaptation de Paiement. Ce dernier a peut-être déplacé les enjeux spatiotemporels, mais selon une logique actualisatrice propice à la dramaturgie de Molière :

moé, j’suis ben content. Y semble pas avoir une grande différence entre le XVIII^e pis le XX^e siècle.

Dans mon temps, y avait de l’amour, de la maladie, des médecins pis du latin.

Aujourd’hui, y a de l’amour, de la maladie, des médecins pis de l’anglais.

Comment ça s’fait qu’on a toujours la maudite manie de se servir d’une autre langue quand on pense vouloir dire quequ’chose d’important? C’est une vraie maladie! (Mlap, p. 302)

Soulignant la pertinence actuelle de la comédie, l’auteur (Molière) rend légitime le travail de l’adaptateur (Paiement); inversement, c’est l’adaptateur qui donne à l’auteur la réplique de cette apologie. Qui plus est – puisque l’on se souviendra qu’à la fois Molière et Paiement ont vu leurs derniers jours avec leur *Malade imaginaire* respectif –, le spectacle du TNO fait l’apologie de l’adaptation textuelle dans un jeu de miroirs d’une même tradition comique. Autrement dit, l’apparition de Molière permet à Paiement de pousser jusqu’à son point le plus extrême la parodie de la traduction. La parodie devient à ce titre non pas seulement celle d’une œuvre – à laquelle l’adaptation s’affilie par sa langue et ses propos sur la diglossie –, mais une parodie du rapport hiérarchique et substitutif entre le dramaturge et le traducteur.

³⁹³ J. Lapalme, « La mutabilité au sein de trois oeuvres franco-ontariennes », p. 120.

L'adaptation de *Paiement* est certes, pour répondre à Annie Brisset, « récupération idéologique » et « récupération littéraire », mais elle ne mène pas pour autant à la « destruction [du texte original] au profit de la nouvelle œuvre qui vise à occuper tout le champ³⁹⁴ ». En ce sens, elle n'est pas « iconoclaste » au sens de Brisset. Elle fait plutôt apparaître la langue de *Paiement* et le corps de Jean-Baptiste Poquelin sur la même scène, simultanément. L'hétérolinguisme parodique propre à cette adaptation actualise ainsi une comédie sur la diglossie et y installe un projet de création encore ambigu autour de la gestion des langues. L'anglais y est circonscrit au domaine spécifique des experts médicaux avant d'être assumé de manière ludique par Argan lors du ballet final, puis posé comme question et comme purge à laquelle procéder dans l'apologie de Jean-Baptiste Poquelin. Le traducteur légitimé par le discours du dramaturge énonce alors sa visée traductive, celle de soumettre la satire de la condition diglossique franco-ontarienne à la didactique d'un projet nationaliste revendicateur – une didactique axée sur le plaisir – visant à faire du français l'unique langue véhiculaire :

Ça fait tellement longtemps que j'ai perdu mon latin. Inquiétez-vous pas, avec le temps, vous allez perdre votre anglais. *Y s'agit juste de s'amuser à l'faire.*
Schizophrénie, hein ?
Il éclate de rire.
Y sont plus malades qu'eux autres.
Pis, que le premier qui a pas de maladie me lance la première pilule. (Mlap, p. 303; je souligne)

Cette apologie, en offrant un remède à la maladie imaginaire de la schizophrénie linguistique, donne le ton aux rires ambigus de Jean-Baptiste Poquelin. Celui qui a perdu son latin et qui y *perd son latin* (dans le sens qu'il n'y comprend plus rien) ne peut valider l'insignifiance de la schizophrénie linguistique que dans la mesure où, dans une allusion modifiée à la Bible, personne n'échapperait à la maladie. Loin de prôner un usage délirant et délié des langues à la disposition des Franco-Ontariens, le ludisme de l'hétérolinguisme chez *Paiement* contient donc, par la langue légitimée de Molière, une ordonnance de monolinguisme « franco-ontarien » pour ses spectateurs. Ce rapport contradictoire à l'hétérolinguisme et à la traduction ludique – d'une part, ses jeux, de l'autre, ses enjeux – ne sera qu'exacerbé par les productions théâtrales qui viendront dans le double sillage, ludique et critique, hétérologue et monologue, de *Paiement*.

³⁹⁴ A. Brisset, *Sociocritique de la traduction*, p. 148.

1.3 Le double sillage d'André Paiment

Contrairement aux conclusions de l'analyse précédente, les chercheurs ont surtout accentué la part critique de l'œuvre de Paiment à l'égard de sa communauté et de ses langues. Fernand Dorais, rédigeant la nécrologie anticipatoire du dramaturge, écrivait : « Mais qui a tué André! À la poutre de son logis, il pend, et Pilate de dire : je m'en lave les mains. L'acculturation et les Franco-Ontariens : hélas³⁹⁵!... » Donnant suite aux prophéties de Dorais et à l'enfermement de l'espace dans la pièce *Lavalléeville*, François Paré soutenait dans *Les Littératures de l'exiguïté* que « la culture franco-ontarienne est, pour André Paiment, sans espoir, catégoriquement³⁹⁶ ». Pour Paré, ce désespoir culturel de Paiment s'étend à la totalité du théâtre franco-ontarien, celui-ci ayant été le lieu d'« un combat, aussi acharné que pessimiste, pour un langage spécifique³⁹⁷ ». Le critique trace une filiation directe du pessimisme de ce combat linguistique depuis Paiment jusqu'à Michel Ouellette, en passant par Jean Marc Dalpé, en insistant toujours sur la relation mimétique entre la langue des spectateurs et la langue (des pauvres, des opprimés) déployée par les dramaturges. Or comme le note Paré, l'insistance sur la création d'un langage spécifique à partir du social – technique du théâtre de l'oppression à la Augusto Boal – s'est répercutée, inversement, sur les dramaturges mêmes : « En optant pour une transparence sociale qui ne peut être que fictive, le dramaturge se condamnait lui-même à la pauvreté linguistique et à l'indécision dont souffraient ses personnages³⁹⁸ ». La condamnation linguistique servira en effet de clé à l'analyse de l'ensemble du théâtre franco-ontarien, dès lors considéré sous l'angle tragique de l'impossibilité toujours renouvelée d'une prise de parole *on our own terms*. Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas que le corpus du théâtre franco-ontarien ait fourni maints exemples du drame familial ou du mode tragique³⁹⁹. Pourtant, dès 1998, Dominique Lafon révisait l'histoire du théâtre franco-ontarien pour y inscrire le traitement carnavalesque⁴⁰⁰ dans la production des spectacles *Lavalléeville* (TNO)

³⁹⁵ F. Dorais, « Mais qui a tué André? – l'acculturation et les Franco-Ontariens – », p. 203.

³⁹⁶ F. Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 162.

³⁹⁷ F. Paré, « La dramaturgie franco-ontarienne : la langue et la Loi », p. 28.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

³⁹⁹ Pour des analyses fines de ce corpus, voir Stéphanie Nutting dans *Le Tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989*.

⁴⁰⁰ D. Lafon reprend le concept du carnaval de M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*.

et *La Parole et la loi* (Collectif La Corvée) : « le théâtre franco-ontarien naît sous les auspices carnavalesques du cortège comique qui entraîne la foule dans l'activité ludique⁴⁰¹ ». Du reste, Paré revisitant lui-même ses lectures préalables en 2006 constatait « l'émergence réelle d'un théâtre comique de création en Ontario français⁴⁰² » dont on retrouverait les traces dans l'ironie de Paiement, dans les comédies de Robert Marinier puis dans celles de Patrick Leroux. Sans nier l'existence d'une esthétique du tragique dans le théâtre franco-ontarien ni sa filiation partielle avec l'œuvre ou la biographie de Paiement, je m'attarderai ici à sa prégnance historique pour mieux la nuancer avant d'entreprendre l'étude d'une postérité ludique à l'hétérolinguisme chez Paiement.

Selon Lafon, ce n'est que dans les productions ultérieures à *La Parole et la loi* du duo formé par Brigitte Haentjens et Jean Marc Dalpé, soit *Hawksbury Blues*, *Nickel* ou *Strip* que le théâtre franco-ontarien se débarrasse du rire carnavalesque. S'instaure alors une « volonté documentaire et didactique qui [...] interdit toute ironie⁴⁰³ » à ces créateurs. De fait, les productions ultérieures de Haentjens et Dalpé font plus que mettre en place un système linguistique documentariste par les techniques du théâtre de l'oppression repérées par Paré. Avec la pièce *Nickel (1932, la ville du nickel : une histoire d'amour sur fond de mines*, TNO, 1983-1984), Dalpé et Haentjens se servent du réalisme historique pour revisiter la diversité ontarienne et à la mettre en valeur⁴⁰⁴. Ils insèrent dans la pièce des répliques en italien et en ukrainien pour faire parler les immigrants du milieu minier. Ces interventions hétérolingues campent souvent les personnages dans leurs origines ethniques, jusqu'à en faire une caricature, mais toujours d'après l'histoire du théâtre. Le personnage de Giuseppe, par exemple, emprunte autant aux stéréotypes italiens qu'à la *commedia dell'arte*⁴⁰⁵. On remarquera la direction du rire : on rit de l'étranger et de ses fautes en français. Il

⁴⁰¹ D. Lafon, « De la naissance à l'âge d'homme : le théâtre franco-ontarien à la lumière du carnavalesque », p. 212.

⁴⁰² F. Paré, « Le rire et le dérisoire dans le théâtre franco-ontarien actuel », p. 112

⁴⁰³ D. Lafon, « De la naissance à l'âge d'homme », p. 215.

⁴⁰⁴ B. Haentjens, expliquant son projet dix ans plus tard dans le cadre d'un forum sur les arts : « L'élite franco-ontarienne nous aurait voulu les porte-parole du fait français, nous étions plus proches des valeurs socialistes. Nous parlions désormais de l'oppression des ouvriers, des conflits de classe. Nous parlions même, dans *Nickel*, des Ukrainiens et des autres minorités présentes dans nos milieux. Nous le faisons de manière complètement affective, émotive et probablement naïve. Or, au Canada français, les conflits de race et de religion ont toujours masqué les conflits de classe sociale » (« La création en milieu minoritaire : une passion exaltante et peut-être mortelle... », p. 67).

⁴⁰⁵ Dans un dossier scolaire accompagnant la production, Haentjens précise : « *Nickel* emprunte à la *commedia dell'arte* certains de ses ressorts : des personnages *typés* comme l'est Giuseppe, installent la farce, même quand il s'agit d'événements dramatiques. La présence de Giuseppe dans ces scènes leur imprime un rythme rapide, des répliques courtes et enlevées, un jeu stylisé, une psychologie simplifiée. Le jeu est alors centré autour de l'action (scène où Giuseppe se fait mettre la tête dans le baquet d'eau, scène entre Giuseppe et Luciana autour des *communistes*, Giuseppe

n'y a toutefois rien de comique dans le traitement de la langue du « shift boss » anti-syndicaliste Laurent, condamné au code-switching et au bilinguisme soustractif : « Tu sais Jean-Marie. I'm one of the first fucking frenchies to get to be a shift boss. Je vous protège tabarnac when you guys fuck things up. Je pousse pour faire rentrer d'autres Canadiens français⁴⁰⁶ ». Porteuses d'une volonté didactique à la croisée des rapports linguistiques et économiques, les pièces *Hawksbury Blues*, *Strip* et *Le Chien* s'inscrivent elles aussi dans la lignée de cette dramaturgie du bilinguisme soustractif qui ne laisse pas de place au rire. Sans que ce discours ne soit porté par les personnages du *Chien*, Dalpé continue à y déployer une stylistique hybride. Le fils Jay, par exemple, adresse à son père ces paroles où s'entremêlent le français et l'anglais sans qu'une de ces langues ne soit balisée :

As-tu toujours été bucké de même? J'suis venu pour faire la paix. That's not too fucking hard to understand is it for fuck's sake?! Arrête don' de faire ta tête de cochon pour une seconde. Ça sert pu à rien. À quoi ça sert? À rien. Ça sert à rien. T'as fait ta vie, j'ai fait la mienne. That's it, that's all⁴⁰⁷.

Comme en conclut François Paré, le langage du *Chien* « présuppose [...] une relation d'identité avec le spectateur et une certaine transparence de l'acteur faisant face (littéralement) à son origine dans le langage et dans la langue⁴⁰⁸ ».

Pendant les années Dalpé-Haentjens au TNO, lors desquels ces deux artistes produisent les spectacles qui feront la réputation misérabiliste du théâtre franco-ontarien, le Théâtre français de Toronto entreprend des expériences hétérolingues d'un autre ordre en ce qu'elles permettent une cohabitation plus intense entre le français et l'anglais. Trois productions sont commandées par le directeur artistique de cette compagnie, John Van Burek : *Fort Rouillé* de Patricia Dumas (1983-1984), *De Beaux Gestes and/et Beautiful Deeds* de Marie-Lynn Hammond (1984-1985) et *La P'tite Miss Easter Seals* de Lina Chartrand (1987-1988). Encore une fois, l'hétérolinguisme y est rattaché au réalisme social, mais cette fois-ci, sans que le réalisme provienne d'un projet brechtien : « La

et ses pommes, Giuseppe et sa bouteille d'alcool quand Jean-Marie se fait agresser, etc). Giuseppe (et Luciana) joue le rôle du bouffon, toujours plein d'esprit et d'optimisme qui connaît l'art de dire ce que personne n'ose dire et trouve toujours le moyen de faire rire là où tout permet de penser qu'on devrait plutôt pleurer. Il a toute l'insolence des héros populaires auxquels le public peut s'identifier facilement parce qu'il possède aussi des défauts bien *populaires* (une grande langue, un certain penchant pour la boisson et pour l'effronterie). » (B. Haentjens, *Dossier*, p. 53-54, cité dans M. O'Neill-Karch, *Théâtre franco-ontarien*, p. 102).

⁴⁰⁶ J. M. Dalpé et B. Haentjens, 1932, *la ville du nickel*, p. 35 On remarquera les guillemets utilisés pour baliser le code-mixing, alors que le code-switching ne méritera pas d'italiques ni de guillemets.

⁴⁰⁷ J. M. Dalpé, *Le Chien*, p. 40.

⁴⁰⁸ F. Paré, « La dramaturgie franco-ontarienne », p. 32.

P'tite Miss Easter Seals, c'est une pièce tout à fait pertinente sur la situation culturelle en Ontario français⁴⁰⁹ », souligne Van Burek. Dans un train de nuit entre Timmins et Toronto, une jeune Franco-Ontarienne atteinte de la polio (Monique), sa cousine (Nicole) et sa mère (Antoinette) partagent leurs anxiétés par rapport à l'avenir et à la pérennité de leur langue. Le projet prend d'abord une dimension autobiographique chez l'auteure. En quatrième de couverture, on peut lire que « Lina Chartrand habite Toronto et elle est parmi ceux qu'on appelle les "franco-gênes"⁴¹⁰ » : elle vit presque exclusivement en anglais tout en s'efforçant de garder son français » (PMES, quatrième de couverture). Le processus vers l'assimilation s'inscrit, selon Van Burek, dans la démarche d'écriture de Chartrand :

Le peu qui n'était pas écrit en anglais était écrit dans le français de quelqu'un qui revient à sa langue après une longue absence. Lina avait d'abord eu l'idée d'écrire la pièce en anglais, mais elle n'arrivait pas à faire parler ses personnages autrement qu'en français, sauf pour certains éléments de l'histoire. (John Van Burek dans PMES, p. 7)

Les insécurités attribuées à l'auteure se transmettent au personnage de la cousine : au sujet de l'entrevue que celle-ci doit mener avec Monique, et se questionnant sur la langue d'usage pour l'enregistrement, elle constate qu'elle va s'« efforcer de tout faire en français mais, des fois, j'oublie des mots... "Anyways", je vais le mettre en anglais après » (PMES, p. 19). Ni le français normatif, ni l'anglais ne sont condamnés par Chartrand. Plutôt, cette auteure fait part d'une inquiétude sociale quant aux rapports familiaux dégradés par les tensions linguistiques.

Dans le contexte familial particulier à la pièce, l'anglais est la langue parlée entre les cousines, le français, celle de l'interaction avec la mère. Cette dernière ne manque pas de lancer plusieurs rappels aux jeunes pour qu'ils parlent français, mais ces rappels se solderont presque toujours par un échec, les échanges retournant vite à l'anglais.

Antoinette: Écoutez les filles, vous pourriez parler votre français, hein? Nicole, avec c'que tu fais à radio, ça serait beau si tu faisais ça en français. Pis toé, Monique, j't'ai déjà dit qu't'es ben qu'trop portée à parler anglais.

Nicole: C'est vrai, parlons français Monique.

⁴⁰⁹ L. Chartrand, *La P'tite Miss Easter Seals*, p. 7. Désormais, les renvois à cette pièce de théâtre seront indiqués par le sigle PMES. Cette déclaration sur l'Ontario français sera d'autant plus pertinente, par synecdoque, au sujet de Toronto et du public du TFT : les « 17 000 spectateurs [du TFT] proviennent non seulement du secteur francophone, mais aussi du secteur francophile bilingue de la région de Toronto. » (B. Beaulne et al., *Le Répertoire du théâtre franco-ontarien*, p. 32)

⁴¹⁰ Le terme est de Van Burek, et n'est expliqué nulle part sinon par la situation de vie de l'auteure.

Monique: Correct. Tiens, une lettre d'Anne-Marie Legault... « She's got her nerve! When I was at home in the cast, she never came to see me, not once. » (PMES, p. 35)

Si les réprimandes d'Antoinette n'arrivent pas à renverser le cours de l'assimilation, elles obligent, par effet de ricochet, la mère à se culpabiliser elle-même. Car elle devrait non seulement apprendre l'anglais, mais aussi améliorer son français :

Nicole: « I know I should speak French. » Ça serait plus facile si j'étais à Notre-Dame au lieu de Timmins High. Puis les sœurs, elles parlent si ben français...

Antoinette: Eux autres, y parlent le bon français; nous autres, c'est du français ordinaire. Ah ben, misère... Pis en plus, faut toujours essayer d'apprendre notre anglais. C'est ben dur quand on est vieille, mais on peut pus s'en passer. (PMES, p. 37)

Dans cette production hétérolingue, le bilinguisme est présenté comme un poids lourd dans la transmission de la langue « maternelle ». Le « français ordinaire » de la mère de Timmins ne mérite pas de devenir un outil pédagogique au même titre que le français « si ben » parlé par les sœurs (non fécondes) de Notre-Dame. À cet égard, la seule valeur qu'il pourrait prendre est celle d'une solidarité culturelle :

Antoinette: Ben, tu pourrais parler français, Nicole. Tu pourrais montrer qu't'es pas différente de nous autres, pis qu't'aimes ta langue.

Nicole: J'aime ma langue, ma tante, beaucoup.

Antoinette: Ben j'l'espère, Nicole, parce qu'on en mangé d'la misère, nous autres les Canadiens français. Pis faut qu'on s'tienne ensemble. (PMES, p. 64)

Or les personnages de jeunes femmes de Chartrand n'ont rien à gagner de cette solidarité envers leur groupe ethnique; la solidarité est pour elles une valeur révolue, de l'époque de la mère et des religieuses, et non pas une source de ludisme ou de modernité. Du passage linguistique de mère en fille, la représentation théâtrale ne pourra mettre en scène qu'une inquiétude persistante quant au sort réservé aux femmes dans les tranchées quotidiennes de la vie en Ontario entre le français et l'anglais.

Au sujet du bilinguisme marqué des productions torontoises de *La P'tite Miss Easter Seals* et de *De Beaux Gestes and/et Beautiful Deeds*, Joël Beddows affirmait qu'il

était à contre-courant de la majeure partie de la création dramaturgique franco-ontarienne et n'était surtout pas considéré, ni par les praticiens, ni par [Mariel] O'Neill-Karch ou les autres spécialistes, comme l'équivalent du français anglicisé utilisé par les personnages de Paiement ou de Dalpé. Une certaine cohérence stylistique a donc été assurée au sein de l'institution théâtrale par les chercheurs; une institution qui a peut-être privilégié

l'hybridité linguistique, mais pas le bilinguisme, ni dans son fonctionnement, ni dans sa dramaturgie⁴¹¹.

Ainsi, non seulement les chercheurs ont-ils assuré autour de Paiement et de Dalpé une cohérence quant au registre tragique du théâtre franco-ontarien, comme l'ont montré Dominique Lafon et François Paré, mais encore le modèle d'hybridité linguistique proposé par ces dramaturges s'est-il imposé comme stylistique franco-ontarienne, reléguant aux oubliettes des dramaturgies qui, par leur bilinguisme plus présent, n'y adhéraient pas. C'est en effet sur ces deux plans – celui du registre tragique et celui d'une hybridité linguistique circonscrite – que se prépare la révolte de la traduction ludique chez Patrick Leroux, traçant un pendant alternatif à la cohérence misérabiliste et à la stylistique hybride du théâtre franco-ontarien. Comme l'indique Dominique Lafon, la lignée carnavalesque de ce milieu, amorcée dans le théâtre de Paiement et décontextualisée dans les comédies de Robert Marinier, se poursuit chez Patrick Leroux, où elle « ne sert plus à déjouer les pièges du rituel religieux, mais se joue des nouveaux évangiles⁴¹² ». En effet, par la traduction ludique, Leroux *se jouera* – au sens de surmonter aisément et de se moquer – des « évangiles » que sont le registre ou la stylistique, l'assimilation linguistique ou l'assimilation métropolitaine.

2. Patrick Leroux⁴¹³ ou le « rêve totalitaire » de la traduction ludique

Au début des années 1990, alors que la dramaturgie populiste de Jean Marc Dalpé fait figure de « chose franco-ontarienne totémique⁴¹⁴ », un « jeune auteur chiant⁴¹⁵ » autoproclamé, Patrick Leroux, décide de rompre avec la représentation soustractive du bilinguisme du milieu. Il choisit plutôt une stratégie délibérée et provocatrice d'« inflation langagière⁴¹⁶ » et ce, dans un hétérolinguisme approfondi, tout autant à l'intérieur de la langue française qu'à ses frontières.

⁴¹¹ J. Beddows, « Mettre en récit l'histoire théâtrale au Québec et au Canada francophone », p. 370-371.

⁴¹² D. Lafon, « De la naissance à l'âge d'homme », p. 232.

⁴¹³ Patrick Leroux prend le nom d'artiste (et d'universitaire) Louis Patrick Leroux après 1996 ; son nom peut apparaître ici dans les deux formes. Puisqu'il s'agit ici d'examiner l'époque précédant immédiatement 1996, je retiendrai surtout l'appellation Patrick Leroux.

⁴¹⁴ L. P. Leroux, « L'influence de Dalpé (ou comment la lecture fautive de l'œuvre de Dalpé a motivé un jeune auteur chiant à écrire contre lui) », p. 296.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 295.

⁴¹⁶ R. Dickson, « Le tour du monde de Jean Marc Dalpé en 20 minutes », p. 290; Patrick Leroux, en mode auto-dérisoire, le cite pour faire sa propre biographie littéraire dans L. P. Leroux, « L'influence de Dalpé », p. 296.

Avec *Le Beau Prince d'Orange*, ce travail de « mise en pièces » du traditionnel rapport aux langues en Ontario français s'effectue par une distanciation ludique des enjeux linguistiques. Le jeu sur les langues de Leroux se poursuit et s'approfondit dans les incarnations successives du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe* à la Cour des Arts à Ottawa (laboratoire public) en mars 1995, à Sudbury et à Saint-Lambert (au Québec) en août 1995, puis à Hull et à Montréal (au Festival des 20 jours du théâtre à risque) en novembre 1996. Les itérations multiples du spectacle font une place grandissante à la traduction ludique comme jeu immodéré d'inclusions et d'exclusions des spectateurs qui ne comprennent pas les deux langues du spectacle, comme brouillage totalitaire des affiliations faciles entre les spectateurs et le spectacle sur des bases linguistiques ou culturelles.

2.1 Mettre en pièces le bilinguisme soustractif

Pour mettre à mal la tradition linguistique qui régissait les représentations du bilinguisme sur les scènes franco-ontariennes, Leroux monte, à titre d'auteur, de metteur en scène et de producteur, *Le Beau Prince d'Orange* (Lobe Scène, 1993). Ce spectacle serait hétérolingue, certes, mais situé loin de la stylistique d'hybridité linguistique de Dalpé. Ainsi, Leroux transpose les rapports linguistiques ontariens au couple royal composé de Guillaume III et de Mary Stuart II au cœur de la « Glorieuse Révolution » d'Angleterre de 1688. Il met à profit le déplacement géographique pour faire lire *aux frontières des mêmes langues* le bilinguisme de l'Ontario français en filigrane de celui d'une Europe historique où un francophone allait revendiquer la couronne anglaise. Par cette transposition, l'auteur installe une distanciation semblable en plusieurs points à l'actualisation du projet d'adaptation du *Malade imaginaire* d'André Païement. Mais loin de faire chanter ses personnages sur la schizophrénie linguistique en parlure franco-ontarienne, Leroux insistait sur le fait qu'ils « ne parleraient pas cette langue. Ils parleraient ou bien le français, ou bien l'anglais⁴¹⁷ ». Et aussi, surtout, ils maîtriseraient parfaitement *et le français et l'anglais*, « [n]on pas par pudibonderie élitiste, mais par souci de vérité. Par désir de voir représentée la mienne, ma langue⁴¹⁸ ». Les préoccupations linguistiques qui animent les personnages Stuart et qui provoquent les quiproquos du *Beau Prince d'Orange* demeurent redevables à leur référent historique, mais sont

⁴¹⁷ L. P. Leroux, « L'influence de Dalpé », p. 299.

⁴¹⁸ *Ibid.*

aussi lisibles à un deuxième degré, celui du contexte franco-ontarien. Elles dépassent ainsi, tout en clignant de l'œil vers elle, la petite histoire franco-ontarienne pour inscrire la victoire francophone lors de la grande Histoire du royaume britannique :

GUILLAUME:

Peuple anglais, votre cousin Guillaume vient vous sauver de l'emprise diabolique de James, roi papiste et tyran redoutable. [...]

PREMIER HOMME DU PEUPLE:

Wot's he saying?

FEMME DU PEUPLE:

Wott does it matter? We've got a great spectacle. Let's applaud the good Prince.

(*On acclame Guillaume*⁴¹⁹.)

Si les personnages du *Beau Prince*... ne se comprennent pas toujours, l'Histoire qu'ils partagent fait en sorte qu'ils pourront tout de même s'appuyer les uns sur les autres, voire s'applaudir. De phénomène menant inévitablement à la perte, la cohabitation des langues se transforme ainsi en curiosité, en spectacle théâtral et en lieu de solidarités paradoxales mais possibles. La scène de la nuit de noces entre Mary et Guillaume témoigne également de ces drôles de solidarités. Le couple ne partage pas la même langue et ne se connaît pas encore. Pourtant, il en arrive à un accord mutuel :

(*Le couple se retrouve seul au lit, au centre de l'espace scénique. Silence immonde. Ils n'osent se regarder. Mal à l'aise, ils se déshabillent le plus lentement possible. [...] Guillaume doit posséder Mary Stuart. Elle résiste, le repousse.*)

GUILLAUME:

Quoi! Suis-je si repoussant?

(*Silence.*)

MARY:

I would like to sleep.

GUILLAUME:

Pardon?

MARY:

I want to sleep.

GUILLAUME: (*tendre et inquiet*)

Sleep... Dormir. Vous voulez dormir?

MARY:

What did you say?

GUILLAUME: (*perplexe*)

Vous ne comprenez donc pas la langue courtoise.

(*Un long silence.*)

⁴¹⁹ P. Leroux, *Le Beau prince d'Orange*, p. 93.

GUILLAUME: (*s'étend, comme pour dormir*)
Bonne nuit, ma femme.
(*Temps.*)
MARY: (*avec effort*)
Bôn-ne noui.
(*Noir.*)⁴²⁰

L'échange entre l'anglophone (Mary) et le francophone (Guillaume) est très chargé, car Mary ne cède le « Bôn-ne noui » dans la langue de son nouvel époux qu'après avoir obtenu un peu de distance des relations conjugales obligées. Une part égale d'accommodement et de résistance servira de base au rapport de complicité (linguistique, sexuel, mais aussi amical et amoureux) établi entre les deux personnages. C'est donc par une mise en scène (ou en *pièce*) oblique et ludique des enjeux du bilinguisme soustractif que Leroux les *met en pièces*.

À partir de ces nouvelles analogies, et avec sa prochaine création *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, Leroux catapulte l'hétérolinguisme historique du *Beau prince d'Orange* vers un présent hypertechnologique, vers la pseudo-réalité des mondes virtuels en ligne. Dans sa forme achevée, le spectacle enchaîne la transformation d'une poignée d'individus (*Solange*, *Aimsi*, *Olivia*) en groupe de culte pour *dieu l'amibe* sur Internet (deuxième mouvement), la création d'un mythe pour ce culte (troisième mouvement), le sacrifice d'un des membres sous l'autorité du dieu despotique (quatrième mouvement) et le dévoilement de l'identité de ce dernier (cinquième mouvement). L'organisation du spectacle, qui aborde les thèmes de la technologie, du pouvoir et de la religion, relève de la composition musicale plutôt que de la dramaturgie classique. La montée psychologique est ainsi remplacée par une accélération du rythme, les scènes par des mouvements élaborés selon un style particulier, les personnages par des interprètes musicaux. Les langues seront elles aussi instrumentalisées (au sens musical) pour leur potentiel sonore, rythmique et dramatique. Le personnage de *bediør*⁴²¹, par exemple, n'aura qu'une réplique, éponyme, pour ponctuer le spectacle tel un instrument à percussion. Tandis que le bédir est un instrument à percussion répandu en Afrique du Nord, *bediør* est (*be*) également la différence partielle et la frontière (*ø*) par la parole (*dir[e]*). Les partitions des autres personnages évolueront selon une

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 69-70.

⁴²¹ À des fins de clarté, les prénoms complexes des personnages du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe* seront soulignés dans le texte qui suivra.

courbe rythmique. Par ces jeux musicaux et rythmiques, Leroux orchestre, littéralement, l'hétérolinguisme formel du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe*.

2.2 Babéliser et théâtraliser la « notion périmée de la langue »

À cet hétérolinguisme musicalisé s'ajoute un hétérolinguisme babélien dont la dispersion complexe joue sur l'inclusion ou l'exclusion des personnages. Selon la traduction – ou l'exégèse – du récit biblique de neuf versets de la tour de Babel, les êtres humains, tous locuteurs de la même langue, érigent une ville et une tour pour se faire un nom « afin de ne pas être dispersés sur les faces de toute la terre⁴²² ». En réaction à cette œuvre commune de construction, Dieu « mêl[a] » la langue des êtres humains « afin que l'homme n'entende plus la lèvre de son compagnon⁴²³ », avant de « les dispers[er] de là sur les faces de toute la terre⁴²⁴ ». Cette confusion post-babélienne serait à l'origine de la diversité des langues dans le monde. Le trio de personnages formé par Olivia, Aimsi et Solange partage une même langue érigée symboliquement en tour – le français. Ces personnages le parlent cependant avec des vestiges du plurilinguisme et des accents différents. Olivia Octavio-Ramón, exilée chilienne, garde les traces de l'espagnol : « Habla, habla⁴²⁵ », dit-elle lors du premier mouvement, comme s'il suffisait de dire la parole dans une langue étrangère pour parler différemment. Aimsi (prononcé MC à l'anglaise, comme l'acronyme hip-hop pour *Master of Ceremonies*) se fait chef d'orchestre des langues, dont le russe, pour proférer le nom de son ancienne amoureuse Nina Kareniatoninoslivovitchskyanaya, déjà parodié et décortiqué pour le rythme de ses syllabes. Solange, d'après Sainte Solange du Berry, martyre catholique décapitée, n'aura aucun trait discursif particulier, si ce n'est son obsession pour sa mère. Parmi ces personnages, comme le remarque un dieu l'amibe qui les réunira bientôt, « Personne écoute, vos mots déboulent, vos mots sont des coquilles vides » (RT2, p. 16). Pour pallier la coquille vide de ces mots, dieu l'amibe suggère qu'il faut des « mots sacrés[,] mythiques » (RT2, p. 16) – « Des mots qui ne décrivent pas mais qui évoquent » (RT2, p. 16). Ces mots, qui reconstruiront la « tour de

⁴²² A. Chouraqui, *La Bible*, Entête [Genèse] XI, 4.

⁴²³ *Ibid.*, XI, 7.

⁴²⁴ *Ibid.*, XI, 9.

⁴²⁵ P. Leroux, « Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe, seconde version », p. 17. Désormais, les renvois à cette version du spectacle seront indiqués par le sigle RT2.

Babel » de la communication entre les personnages qui ne s'entendent pas et qui cherchent à accéder au sacré, sont révélés à la fin du premier mouvement comme un crédo ou un refrain : « DIEU », « AMOUR », « BONHEUR », « NÉANT », « ENFER », « TERREUR » et « LIBERTÉ » (RT2, p. 17-18). Par cette « traduction » vers une même langue ecclésiastique, dieu l'amibe « promet un royaume à la réconciliation des langues⁴²⁶ ».

L'harmonie érigée autour de ces sept mots français comme tour linguistique et religieuse est cependant menacée par leur entrée dans un monde virtuel où l'usage de l'anglais est rigoureusement exigé. Le personnage anglophone de L'ombre du lecteur anglais y assume – et parodie – le rôle d'un gardien linguistique intraitable. Moniteur du clavardoir, il avertit les membres présents que « this is a private monitored discussion group (period) No blasphemy (comma) hate messages or foreign languages will be tolerated (period) Thank you (period) » (RT2, p. 20). Même si Aimsi l'accuse de venir « D'un roman d'Orwell (point d'interrogation [sic]) » (RT2, p. 20) avec ses politiques linguistiques draconiennes, le moniteur leur lance un deuxième avertissement. Il leur offre cependant l'occasion de parler français dans un espace *privé*, soulignant le rôle de l'anglais comme seule langue de l'espace public : « If you wish to speak in foreign languages (comma) do so on a private channel (period) Thank you (period) » (RT2, p. 20). À un premier niveau, ce rappel fait de l'anglais l'unique langue publique d'Internet, les autres langues – y compris le français – y étant « étrangères ». À un deuxième niveau, il fait allusion au profil linguistique traditionnel de l'Ontario où le français n'a souvent pu être que la langue de l'espace privé. Aimsi a beau faire une offre comique sur l'intimité « d'un p'tit poste privé » (RT2, p. 20), Olivia la lui refuse dans la langue du moniteur : « No thank you (period) » (RT2, p. 20). L'arrivée de Solange BIG GUY qui dit pourtant n'avoir « rien à dire » (RT2, p. 21) et la discussion en français qui s'ensuit ne font qu'accélérer le troisième et dernier avertissement de la part du moniteur. Olivia relativise l'avertissement (« Foreign to whom may I ask (question mark) » [RT2, p. 21]), Aimsi demande des précisions (« Are dead languages considered foreign (question mark) » [RT2, p. 21]) et Solange suggère l'accommodement : « Pardon (point) Si vous permettez que je devise (deux points, ouvre les guillemets) À Rome on fait comme les romains [sic] (ferme les guillemets, point) » (RT2, p. 21). Ironiquement, après ce geste d'accommodement, c'est Solange qui est exclue du clavardoir : « L'ombre du lecteur anglais : Bump BIG GUY (period) Goodbye

⁴²⁶ J. Derrida, « Des Tours de Babel », p. 242.

(period). (*Noir sur Solange.*) » (RT2, p. 21). En somme, c'est le récit misérabiliste franco-ontarien – et incidemment aussi l'histoire de la réception du théâtre franco-ontarien à Toronto – qui est parodié dans cet épisode : prédominance de l'anglais dans l'espace public; relativisation et accommodement de la part des francophones; exclusion du français comme des autres langues « étrangères », dès lors reléguées à l'espace privé.

Dans *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, l'exclusion du français et des personnages qui le parlent au profit de l'anglais n'est pas univoque; ainsi, L'ombre du lecteur anglais (et par extension, la lecture anglophone) est régulièrement exclue du trio religieux et linguistique formé par Olivia, Aimsi et Solange. Ces personnages lui refusent l'accès au dialogue et même à l'écoute :

OLIVIA, SOLANGE et AIMS
Nos bébites personnelles...
OLIVIA
Petites crotttes sur le cœur
AIMS
Tourmente intime et personnelle...
SOLANGE
Complexes tout à fait communs...
OLIVIA, SOLANGE et AIMS
Ne vous concernent en rien ! (RT2, p. 13)

Dans tous les cas d'exclusion de L'ombre, le trio s'unit dans un monologue du « ah la la que j'ai mal » (RT2, p. 13), affirmant ainsi sa tragique solidarité autour du français. Toute tentative d'intégration au trio par L'ombre du lecteur anglais (comme par le spectateur anglophone du *Rêve...*) se solde par une nouvelle exclusion, y inclus une pâle imitation des monologues larmoyants des disciples : « Ah law law ah law law djah souffrai » (RT2, p. 56). « Toi, tu comptes pas », lui répond promptement dieu l'amibe, même si L'ombre insiste qu'il est « as earnest as the next disciple » (RT2, p. 56). Ce qui manque à L'ombre pour appartenir au groupe francophone, en fait, c'est de croire « du pâteux de la langue » (RT2, p. 56), bref, de perdre son individualité anglophone, pour ensuite « propager [la bonne nouvelle] / Dans toutes les langues de la terre » (RT2, p. 44). Dans un renversement de la tour de Babel digne du Nouveau Testament, la diversité des langues du monde entier découle de la nécessité de diffuser un langage théologique commun. Ne partageant pas ce langage théologique de sept mots en français, L'ombre du lecteur anglais ne peut participer ni à la communalité totalisante de la secte vouée à dieu l'amibe ni à sa propagation mondiale.

Exclu de l'intrigue principale où l'unification totalitaire d'Ainsi, Solange, Olivia et dieu l'amibe érige une tour de Babel inquiétante, le personnage de L'ombre du lecteur anglais prendra plutôt un rôle d'explicitation comique de la fable vers l'anglais. D'abord, il pose son regard de spectateur-lecteur sur l'œuvre et déplore la perte des conventions de divertissement, de péripéties et de pathos dans le théâtre contemporain. (« Oh how I love those simple love and death, laugh and cry, oh-I'm so-superior-to-those-poor-character stories. Oh how I miss good old PATHOS in theatre » (RT2, p. 13). Ensuite, il traduit en narration l'acte performatif d'autocréation en code binaire de dieu l'amibe (« un o o un un o » (RT2, p. 26)), réduisant ainsi la parole-action à la fable : « See God. See God lining code. See God furiously lining code » (RT2, p. 26). Cette manière de décrire les actions de dieu l'amibe évoque non seulement la Genèse (« See God on the first six days of the Genesis » [RT2, p. 26]), mais aussi un des textes de la « genèse » de la littérature franco-ontarienne, *L'Homme invisible/The Invisible Man*. Par exemple, la ressemblance stylistique de « See God. See God lining code. See God furiously lining code » (RT2, p. 26) et de « See the fox. [...] / See the furry fox. / See the furry fox hurry as it chews » (HI, p. 8a) signale une même allusion ludique aux livrets pédagogiques des leçons d'anglais. En se référant à *L'Homme invisible/The Invisible Man*, Leroux témoigne du rôle de genèse de ce texte dans sa propre œuvre, ainsi que du jeu auquel celui-ci peut donner lieu. Il ironise également sur l'omniprésence de ce texte dans le décodage de l'être franco-ontarien (« See God lining the code which will define Him » (RT2, p. 26). L'explicitation de la fable se joue donc sur le double terrain de l'universalisme chrétien et du particularisme franco-ontarien.

Traducteur ironique, L'ombre du lecteur anglais devient le seul regard extérieur et lucide sur l'action. Ses commentaires sceptiques face à l'endoctrinement du trio par apprentissage d'un nouveau catéchisme font entrave au mouvement de masse vers les croyances proférées par dieu l'amibe, à la fois des points de vue religieux et linguistiques : « This could go on for hours... » (RT2, p. 32), « Screech screech screech screech » (RT2, p. 34) et « Cricket cricket cricket » (RT2, p. 44). En effet, une des lignes du crédo affirme : « Nous abolirons les notions périmées de la langue » (RT2, p. 35). La présence continue de L'ombre du lecteur anglais, sceptique et discordante, fait croire au contraire que la tour de Babel édifiée par dieu l'amibe et son entourage grandissant ne fait pas commun accord parmi ceux qui sont dispersés « sur les faces de toute la terre ». L'ombre du lecteur anglais sera pour le reste le premier personnage à indiquer que la

transmission mondiale de la nouvelle religion (comme de la langue qui lui sert à la fois de véhicule et d'élément structurant) ne se passe pas comme prévu : « ERROR ERROR SYSTEM MALFUNCTION » (RT2, p. 36). Le personnage est tout aussi sceptique pendant l'apprentissage du solfège de dieu l'amibe, où sa traduction de « Do do ré mi fa sol fa sol sol fa sol la si la do do ré ré mi fa sol fa la si do ré fa mi sol la do sol sol si si si si fa sol » donne « La di da di da di da da » (RT2, p. 47) ainsi qu'un tout aussi discordant « Bidiere bidiere bidiere » (RT2, p. 49). Ces interventions déplacent les blocs verbaux de la tour de Babel que tente de construire dieu l'amibe avec ses disciples. Il ne s'agit pas d'une problématisation absolutiste de la secte, car L'ombre du lecteur anglais entretient lui aussi un besoin de s'y conformer. Ses commentaires extérieurs relativisent cependant les enjeux de la secte comme du spectacle avec une lucidité clairvoyante : « I can't be sure, but my guess is [Solange is] about to become witch-hunt material » (RT2, p. 69), propose L'ombre entre l'étape des prophètes et celle de l'Inquisition, annonçant le dénouement du spectacle.

L'ombre du lecteur anglais n'est pas le seul personnage à avoir accès au ludisme verbal; chez les autres personnages, cependant, le ludisme ne semble jamais aller de pair avec la lucidité. Le trio, par exemple, tournera en dérision (musicale!) certaines professions de foi loufoques de dieu l'amibe :

dIEU L'AMIBE
 Nous effacerons les livres d'histoire
 toute référence aux dieux païens
 aux faux-dieux aux faux-fuyants
 aux faux-velours aux faux-monnayeurs
 aux fausses-pistes au pied mariton
 madelaine...
 OLIVIA, AIMSIE ET SOLANGE
 ... au pied mariton madelon (RT2, p. 53)

Et Aimsi jouera à prononcer de toutes sortes de façons le nom de Nina « Karéniatoninoslivovitchskyanaya! naya naya naya ky ky vovitch vovi vitch vite vite vite slivo vitchskyanaya » (RT2, p. 4). Le ludisme d'Aimsi, d'Olivia et de Solange n'a toutefois pas d'autre fonction que celle du jeu pour le jeu. Ils auront transformé leur exclusion en forme de solidarité tragique, alors que L'ombre du lecteur anglais en aura fait le point de départ d'un jeu sur le spectacle de théâtre. Et par ricochet, le français sera devenu la langue d'une communalité inquiétante, l'anglais celle d'un commentaire métathéâtral et d'une traduction lucide et ludique.

De ces associations linguistiques dépendent les solidarités établies entre les disciples, entre ceux-ci et dieu l'amibe, entre L'ombre du lecteur anglais abasourdi par cette forme de théâtre et certains spectateurs qui pourraient l'être tout autant. Pour les spectateurs majoritairement bilingues de cette première mouture du *Rêve...*, à Ottawa, à Sudbury et à Saint-Lambert, une bonne partie du plaisir découlait de la compréhension de ces réseaux complexes d'inclusion et d'exclusion, ainsi que des non-traductions linguistiques à même le spectacle.

2.3 Les « simple play things » de la dramaturgie post-identitaire

Les premières représentations du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe* en 1995, composées de trois mouvements d'une version encore assez embryonnaire du texte de théâtre, ne comptaient pas de modes de traduction pour des spectateurs qui n'auraient pas eu accès à la fois au français et à l'anglais. Pour répondre aux inquiétudes de la direction artistique du Festival des 20 jours du théâtre à risque 1996 quant à un manque de compréhension linguistique de ses spectateurs montréalais, Leroux ajoute des surtitres à son spectacle. Entre les prestations de 1995 et celles de 1996, l'auteur récrivait déjà *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, y greffant un quatrième et un cinquième mouvement et départageant le rôle de L'ombre du lecteur anglais pour qu'il devienne, d'une part, bediør, et de l'autre, La commentatrice⁴²⁷. Cette scission a pour effet de créer un unilinguisme parallèle chez ces deux personnages alors que dans la version précédente, L'ombre du lecteur anglais parlait deux langues, l'anglais et le bidier. En outre, elle aura un effet non négligeable sur la mise en espace, puisque bediør demeure sur scène alors que La commentatrice est placée dans la salle à côté des spectateurs, dont elle refuse la convention de passivité. Aussi la réécriture est-elle l'occasion d'une reconfiguration des rapports à la traduction et à la mise en scène.

L'ajout de La commentatrice permet des interventions plus longues de sa part là où L'ombre du lecteur anglais ne disait que « bidiere ». Par exemple, elle peut revendiquer une fin violente au délire verbal des autres personnages : « *Please, someone spares [sic] me the agony ! Give me a*

⁴²⁷ Elle porta brièvement le nom de La fatigante entre les deux. Le personnage change de genre pour accommoder la comédienne et musicienne jazz britanno-ottavienne Nickie Brodie, repêchée par Leroux et par la metteuse en scène Anne-Marie White.

gun !⁴²⁸ ». Lors du quatrième mouvement elle arrête tout mouvement sur le plateau pour s'exprimer sur l'absurdité de la situation :

LA COMMENTATRICE

Enough !

(bediør se tait.)

(Silence.)

Call me old-fashioned, but I rather like good pure simple theatre, the type you can understand because everything is either explained to you or foreshadowed at least three scenes in advance. I rather like being told what to think and when to cry and when to laugh.

Call me old-fashioned, but I would rather have liked to be told that everything was going on in some parallel world we call cyberspace, or the Internet. I would have liked to be told that the representation of the Internet would not be realistic. How can we understand what's going on if the words aren't understandable ? If the situations aren't realistic !!! The nerve of these experimental theatre people ! Damn them ! Damn them ! All of them be damned ! (RT3, p. 123)

L'intervention de La commentatrice éclaire la fonction de ses répliques précédentes : explication en termes compréhensibles, narration, analyse psychologique, annonce dramatique. Tel le chœur du théâtre antique, La commentatrice « est la parole maîtresse qui explique, qui dénoue l'ambiguïté des apparences, et fait entrer le gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible⁴²⁹ ». Or elle impose aussi aux spectateurs une distanciation de l'ordre du théâtre épique; en effet, on croirait entendre chez elle les théories théâtrales de Brecht :

Afin que le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter ici ou là, au gré du courant, il faut que les événements s'enchaînent de manière à ce que les chaînons restent bien visibles. Ils ne doivent pas se suivre imperceptiblement, il faut que le spectateur puisse interposer son jugement⁴³⁰.

La commentatrice solidifie ainsi le rapport de solidarité qu'elle entretient avec les spectateurs non sur le plan linguistique mais sur celui de l'incompréhension de l'expérience théâtrale post-identitaire que propose Leroux. À ce titre, le rapport babélien de La commentatrice aux spectateurs est comme celui du *Babel fish* dans le roman de science-fiction *The Hitch-Hiker's Guide to the Galaxy*, dont le personnage Arthur Dent dit que, situé dans l'oreille, il facilite la compréhension de toute forme de langue ou de langage⁴³¹. Pour les spectateurs bilingues, ce *BabelFish* agira à titre d'interprète des langues et des formes *théâtrales* avec lesquelles expérimente

⁴²⁸ P. Leroux, « Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe, troisième version », p. 81. Désormais, les renvois à cette version du spectacle seront indiqués par le sigle RT3.

⁴²⁹ R. Barthes, « Pouvoirs de la tragédie antique », p. 44.

⁴³⁰ B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, § 67.

⁴³¹ D. Adams, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*; Voir aussi M. Cronin, *Across the lines*, p. 131.

Leroux; pour les spectateurs n'ayant accès qu'au français, l'opacité du spectacle multilingue n'en sera qu'intensifiée.

En outre, la complicité établie entre La commentatrice et les spectateurs bilingues se noue à l'encontre d'une expérience théâtrale expérimentale unilingue et uniculturelle, c'est-à-dire francophone et symbolique. Elle met à l'avant-plan l'interaction interculturelle entre les deux styles de théâtre traditionnellement associés aux anglophones (réalisme psychologisant) et aux francophones (symbolisme) au Canada⁴³² comme expérience supplémentaire du spectateur bilingue. Cette expérience théâtrale n'est plus hermétique au plateau mais traverse la salle d'une manière ludique dans ses allusions aux styles de théâtre. Anglophone dans une pièce majoritairement en français, personnage qui comprend le français mais qui refuse de le parler et fausse spectatrice située aux côtés des spectateurs réels de Montréal et de Hull, l'interprète-commentatrice dérange les complicités qui s'installent facilement entre comédiens et spectateurs de la même langue. Elle est une voix off, ob-scène (car hors-scène et indécente) et ironique, un commentaire simultanément *en anglais* sur la production scénique en français à partir du public francophone et bilingue. Paradoxalement, sa subversion sera *conservatrice* et *normalisatrice*, un clin d'œil à plusieurs résistances à l'égard du théâtre post-identitaire de Leroux : résistance du public franco-ontarien qui souhaite encore se voir sur scène, résistance du public francophone québécois qui a repoussé l'identitaire aux marges franco-ontariennes, résistance du public anglophone habitué au réalisme et aux représentations identitaires. Par son conservatisme, La commentatrice rallie ces résistances des spectateurs et brouille leurs affiliations linguistiques. Elle devient donc « une sorte de prolongement spatial » de ce public rameuté, dont elle exprime le commentaire « au creux même de son intellection⁴³³ ».

La traversée des invectives de La commentatrice de la salle à la scène fait réagir les personnages, brisant l'illusion théâtrale voulant qu'ils ne comprennent pas ses commentaires à cause de la frontière linguistique... ou à cause du quatrième mur! Dieu l'amibe répondra : « J'aimerais bien te voir à notre place... » et le trio : « Nous ne l'avons pas écrit, ce maudit texte! » (RT3, p. 23). Ces réponses ne font qu'encourager La commentatrice dans l'énonciation

⁴³² Sur ces distinctions, voir L. Gaboriau, « The Cultures of Theatre » et D. Salter, « Body Politics : English Canadian Acting at National Theatre School ».

⁴³³ R. Barthes, « Pouvoirs de la tragédie antique », p. 44.

métathéâtrale de ses partis-pris pour la communication plutôt que le ludisme, le comique ou les mots sacrés :

Call me old-fashioned, but I don't see why they've chosen me as their commentator, thank you. I don't see why I should be the only one speaking right. I don't see where the humour is.

Call me old-fashioned, but I like to understand. I like to understand words when they are spoken. I llke [sic] to understand words in their context, as a method of communication, not mystification! Words are not simple play things! But enough. Enough ranting and raving, I must comment on what must be commented... (RT3, p. 123-124)

Par son regard lucide et par son réalisme anglophone, La commentatrice est, du moins de son propre avis et avec le public, la seule voix de la raison du spectacle. Ses qualités de lucidité (misant sur l'usage communicatif de la langue) s'opposent au ludisme déchainé des élucubrations théologiques et rythmiques des autres personnages, pour qui la matière verbale est une « play thing ». Pourtant, ses propos ne se distinguent pas toujours aussi nettement de ceux des personnages qui l'auraient choisi comme commentatrice. Son commentaire suivant sur « what must be commented », c'est-à-dire l'action dramatique et la motivation des personnages, bref, la fable, repose plutôt sur une exploration stylistique des locutions de la langue anglaise qui dérape vers l'absurde :

If I'm not completely on the wrong track, if I've hit the nail on the head, if I'm not stuck between the devil and the deep blue sea, if I haven't yet jumped off the deap [sic] end, if I haven't yet got spiders nesting in my head, if I'm not a misassembled IKEA prototype, if I'm not a bygone Byzantine, if I'm not out to lunch, my guess is that dieu l'amibe wants blood. (RT3, p. 124);

En outre, jouant sur le paradoxe de la même façon, les interruptions de La commentatrice, qui rappellent l'explicitation brechtienne de fable, ne prônent nullement l'intervention brechtienne du théâtre politique mais plutôt la pièce bien faite et ses ressorts dramatiques obligés. Somme toute, les personnages du *Rêve* sont habités par un paradoxe postdramatique apparent : un écart grandissant se forme entre leurs discours et leurs actions, et même entre leurs multiples discours. Tout se passe comme si les personnages résistaient, comme les spectateurs, au projet d'un théâtre post-identitaire de Leroux, comme s'ils résistaient à la perte d'une cohérence identitaire et à la défaite du jeu théâtral en faveur du jeu métathéâtral ou extra-théâtral. Tout semble se mettre en place pour éviter que le théâtre post-identitaire se débarrasse trop facilement de l'identité de ses personnages ou qu'il se fasse trop facilement des disciples; difficile alors pour les spectateurs de s'identifier aux personnages, même à La commentatrice, pourtant chargée de les représenter

(« *chosen as their commentator* »). En somme, ce sont les ficelles de la dramaturgie post-identitaire qui sont mises en évidence pour les spectateurs, des ficelles qui invitent les spectateurs à jouer sans les conséquences de l'identification, et peu importe la connaissance des deux langues du spectacle. De ce désengagement identitaire découle le risque d'un désengagement total du spectateur, risque que l'auteur assume en le prévoyant déjà chez ses personnages.

Dans le spectacle surprenant de la dramaturgie post-identitaire que donne à voir *Le Rêve...*, c'est l'auteur qui, au premier chef, est manipulateur des ficelles et maître du jeu. Le dénouement nous le rappellera. Il est d'abord annoncé par La commentatrice, qui accomplit, en surplomb de la scène comme de la salle, une fonction de prophète méprisée du spectacle : « *My guess, if I'm not just a delirious pesky bystander sticking her nose into other people's business, is that if BIG GUY doesn't do like a sheep and brouta-beela like the others, she's going to be toast. But then again, what do I know?* » (RT3, p. 124). Comme les autres prophéties de La commentatrice, celle-ci se réalise. Le malheur qui s'abattra sur Solange s'attaque bien entendu à sa faculté de parole : le logiciel de protection anti-virus détecte chez elle un virus qui tronque et embrouille ses répliques. Au lieu de répéter « J'ai soif de Dieu / Et de l'idée que je me fais / De l'idée qu'il se fait / De moi. » (RT3, p. 152), Solange dit « J'ai soif de Dieu / J'ai soif de moi. » (RT3, p. 152), « Soif de et j'ai Dieu / L'idée de qu'il et se de / Moi fait. » (RT3, p. 153), « De j'i d e d si / Q's I l fi / Mi ié mé ae » (RT3, p. 157) puis « D ij ej ;ldkjfa dfkeoe / Dkjfa kei coae » (RT3, p. 158). Réduite à la disparition de l'espace virtuel sauf pour des pleurs binaires et un « Al dje kw nvk ekw wk » (RT3, p. 160) incompréhensible, Solange ne peut alors contester les accusations d'une commentatrice transformée en reporter de style CNN. Le dénouement du spectacle n'appartiendra cependant pas à cette dernière. Pour que le spectacle connaisse sa véritable fin, il faudra qu'Aimsi et Olivia ferment l'ordinateur et les tensions linguistiques qui l'habitent, et que tous bouclent avec une pointe d'ironie la boucle optimiste du prélude :

AIMSI et OLIVIA

Shut Down System.

(À l'écran : *It is now safe to turn off your computer.* »)

TOUS (*chantent*)

Un jour, je serai libre! (RT3, p. 174)

Le mot de la fin du spectacle revient à l'auteur, intervenant sur l'écran derrière les personnages, pour indiquer dans une conclusion qui inverse l'ordre hétérolingue-monolingue du *Malade*

imaginaire de Paiement, que « *C'était une production du Théâtre de la Catapulte. [...] ** La version de neuf heures suivra dans deux ans. ** It is now safe to applaudir⁴³⁴ ».

2.4 Surtitrer pour un Montréal « virtuellement » bilingue

Les multiples filons du plurilinguisme, explorés avec sérieux ou avec légèreté par les personnages – ceux des langues binaires et néo-impériales, communicatives et communicatives, créatives et créatrices, plastiques et ludiques, en français comme en anglais –, ne sont pas sans rappeler les stratégies linguistiques et méta-théâtrales du théâtre postcolonial et post-moderne. Selon Helen Gilbert et Joanne Tompkins, les tropes littéraires de ces deux courants – le post-colonialisme et le post-modernisme – sont souvent semblables. Les stratégies postcoloniales se distinguent cependant dans leur désir de déstabilisation des impérialismes et hégémonies culturelles et politiques⁴³⁵. Lucie Hotte stipule que Leroux travaille simultanément le postmodernisme et la critique sociale dans son théâtre⁴³⁶; dans *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, du moins, stratégies postcoloniales et stratégies postmodernes cohabitent joyeusement. Le français est d'abord exclu de l'espace virtuel d'Internet, puis il gagne en autorité en se transformant en langue mythique du culte voué à dieu l'amibe jusqu'à imposer un virus de la parole cybernétique à une disciple indisciplinée. Il ne réussit pas, cependant, à s'imposer à la « machine » informatique qui lui répond toujours en anglais. Et malgré l'exclusion de l'anglais du réseau privé de la secte sur Internet, il prédomine toujours par le commentaire constant d'une spectatrice-interprète qui souhaite établir des liens populistes avec des spectateurs bilingues aussi abasourdis qu'elle. L'intolérance grandissante de La commentatrice vis-à-vis de la forme du spectacle et de l'in vraisemblance des langues fait pencher ce jeu plurilingue vers le conflit linguistique. Parallèlement, les répliques de cette commentatrice insubordonnée, projetées sur un écran derrière la scène, encouragent et amplifient ce conflit. L'écran de fond ne contient pas que des surtitres, mais tout un contenu numérique : un fureteur web où se font les recherches spirituelles des disciples en puissance, une feuille de calcul pour les profits de la secte, une programmation de

⁴³⁴ P. Leroux, « Document détaillant la vidéo projetée (excluant les surtitres) », p. 6.

⁴³⁵ H. Gilbert et J. Tompkins, *Post-colonial Drama : Theory, Practice, Politics*, p. 3.

⁴³⁶ L. Hotte, « Postmodernisme et critique sociale dans le théâtre de Patrick Leroux », p. 13.

code en simultané, une « icône derrière la tête de Nickie à chaque fois qu'elle parle à la cam  ra⁴³⁷ » comme reporter. Même si Patrick Leroux et Anne-Marie White ne placent pas la surtitreuse sur scène, comme le faisait Marc Prescott avec la production surtitrée de *Sex, lies et les Franco-Manitobains*, l'écran est aussi le lieu d'une intervention ludique par la traduction.

Le comique de certaines des interventions surtitr  es provient d'une comparaison entre les équivalences culturelles, entre « *gal takes off for Wisconsin, becomes president of the single mother's support group* » (RT3, p. 34) et « la femme enceinte s'enfuit en Beauce et devient présidente de l'Association d'appui aux familles monoparentales⁴³⁸ », entre une invocation à se divertir en chantant soit « *The Star-Spangled Banner in Esperanto !* » (RT3, p. 35) ou alors « A-a-a-alouette, gentil [sic] alouette » (RT3s, p. 1). De même, le « *blood-pudding recipe that [Solange] intends to feed her next victims* » (RT3, p. 160), très anglais, devient « un boudin cérémonial » plus français (RT3s, p. 8). Dans un autre renvoi subtil à *L'Homme invisible/The Invisible Man*, la réplique voulant que les personnes « *surf, and surf, and surf like no one has ever surfed the Internet before* » (RT3, p. 53) traduit qu'ils « s'engloutissent dans les méandres cybernétiques, ils s'engloutissent comme jamais on ne s'était englouti » (RT3s, p. 2). « Glou glou glou glou » aurait fait l'homme invisible à l'époque pré-Internet de ses propres plongeurs (HI, p. 25a). D'autres équivalences, autour de la traduction d'expressions idiomatiques propres à l'anglais, exigent un changement d'image. Interprétant l'appel aux contributions financières de dieu l'amibe, La commentatrice fait valoir que « *He's not through milking the cow yet !* » (RT3, p. 76) alors que le surtitre suggère plutôt qu'« il n'a pas fini de presser le citron » (RT3s, p. 3).

La glose psychologisante imaginative de La commentatrice au sujet du vide   motif des personnages suscite également des variations dans le surtitre. Ainsi, alors qu'Ainsi, Olivia et Solange sont si vides qu'ils « *echo with despair* », que « *the local firehall uses them to store water in* » et que « *their mothers had to tie them to a string so they didn't float away* » (RT3, p. 55), le surtitre indique que « le désespoir leur coule de tous les orifices », que « les pompiers ont fait d'eux des citernes ambulantes », que « leurs pauvres m  res devaient les attacher au pied du lit pour qu'ils ne s'envolent pas au grand vent » (RT3s, p. 3).   coul  es en anglais et lus en français simultanément, ces

⁴³⁷ L'icône étant le « visage tordu de Solange avec du sang et des grandes dents, à chaque fois c'est une image encore plus grotesque... » (P. Leroux, « Document détaillant la vidé projetée (excluant les surtitres) », p. 6).

⁴³⁸ P. Leroux, « Surtitres (titres de mouvements et sous-mouvements) et traduction des répliques de L'ombre du lecteur anglais », p. 1. Désormais, les renvois à ce texte seront indiqués par le sigle RT3s.

commentaires déclinés en plusieurs variations donnent en effet lieu au mélodrame du « désespoir en fortissimo » anticipé par le titre du sous-mouvement, tout en se moquant du genre mélodramatique.

Dans ses propos surtitrés en français, La commentatrice dénonce encore plus vigoureusement les intervenants théâtraux présents sur le plateau, soit en ciblant directement les personnages (« Pleure, bout de crisse, pleure ! » [RT3s, p. 4] pour rendre « Cry, goddamit ! Cry ! » [RT3, p. 91]), soit par analogie à Leroux (l'ajout des répliques « le théâtre n'était pas encore corrompu par des idées folles des maudits jeunes qui n'ont rien à dire » [RT3s, p. 1], « Bande d'amateurs ! [RT3s, p. 1]). Au moment où elle se demande pourquoi elle devrait « *be the only one speaking right* » (RT3, p. 123) en anglais, le surtitre lance l'injonction « *Speak white*, câlice ! » (RT3s, p. 5), ironique car familière aux oreilles québécoises (on pensera au poème-manifeste « *Speak White* » de Michèle Lalonde, datant de 1968) et ordonnée avec un sacre particulier au français régional. Le surtitre se veut particulièrement solidaire des enjeux linguistiques de son public québécois dans le discours sur la fonction de la langue prononcé par La commentatrice, selon qui « *words are not simple play things* ». À un deuxième degré, se moquant de la position sacralisée du spectateur québécois, le surtitre s'en désolidarise :

J'aime comprendre les mots, comprendre les idées, comprendre les gags. On ne niaise pas avec les mots, avec la parole, la langue ! C'est sacré tout ça ! S'il-vous-plaît : on ne fourre pas le chien avec la langue ! Mais bon, assez... Assez de l'éditorial, je dois commenter, puisque c'est mon rôle... (RT3s, p. 6)

Le surtitre dévoile ainsi tous les jeux et enjeux de la traduction ludique, ses attaques ciblées contre la sacralisation des monolinguisms, son parti-pris pour les « gags » bilingues. Il dévoile aussi le malaise que peut engendrer la traduction ludique issue de la périphérie francophone du Québec lorsqu'elle se déplace vers celui-ci. Après tout, c'est l'ensemble du discours sur la langue au Québec qui dit qu'« on ne fourre pas le chien avec la langue ! ». Pour les spectateurs franco-québécois qui ne comprendraient que le français, la traduction offerte par le surtitre rend opaque la complicité réactionnaire offerte par La commentatrice; le surtitre devient alors un mode d'exclusion de cette partie du spectacle.

Si le surtitre joue ironiquement avec ses lecteurs franco-québécois, s'il élabore sur les variations ludiques de la narration, s'il fait de La commentatrice une critique encore plus sévère du spectacle, il impose aussi sa censure sur des répliques jugées trop insensées en anglais. À cet égard,

les expressions idiomatiques sont les plus durement touchées. La série de locutions servant de décharge aux propos prophétiques de La commentatrice (*between the devil and the deep blue sea*, etc.) se voit réduite à un « Si je ne m'abuse » (RT3s, p. 6). Ailleurs, à la suite des tentatives infructueuses d'intégration francophone de La commentatrice, quand celle-ci retourne à l'anglais par des locutions comme « Scratch my back, I'll scratch yours », « Cross your heart hope to die stick a needle in your eye » et « Step on a crack break your mother's back » (RT3, p. 65), le surtitre, qu'on a déjà vu au deuxième chapitre de cette thèse, ne laissera comprendre aux francophones que « - Commentaire gratuit- », « - Deuxième commentaire pour rien dire- » et « -Et paf ! La gratuité absolue!- » (RT3s, p. 4). Ce faisant, le surtitre fait valoir la gratuité (la présence injustifiée, non-motivée) des expressions idiomatiques de langue anglaise, car le ludisme verbal est alors l'apanage des personnages francophones qui pourront, eux, jouer avec la matière verbale, que les résultats en soient des « commentaires gratuits » ou non. Le surtitre sur la gratuité donne raison aux personnages francophones dans l'exclusion de La commentatrice, car les réponses de celle-ci ne sont qu'insultes prévisibles. Mais encore, l'accusation de « gratuité absolue » est peut-être aussi portée contre La commentatrice et plus généralement contre les anglophones qui s'attendent à des traductions complètes coûte que coûte, c'est-à-dire peu importe l'utilité (ou l'inutilité) des propos de départ.

Les surtitres pour les productions montréalaises et hulloises du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe* ont peut-être été prévus pour des spectateurs qui ne comprendraient pas assez l'anglais pour suivre les interventions de La commentatrice. Leur non-redondance avec ces interventions laisse cependant entrevoir un autre projet, celui de faire advenir un public montréalais progressivement bilingue qui saisisait les gags en français, en anglais et entre ces deux langues. Étant donné le programme expérimental du festival montréalais qui accueillait la production, on peut comprendre que les invectives lancées par les surtitres aient surtout été comprises comme des stratégies de théâtre postmodernes. Ce qui est moins certain, c'est si on y a vu les stratégies postcoloniales d'exclusion du spectateur québécois se combinant avec son interpellation. Ainsi, selon les critiques de la revue de théâtre *Jeu*, la production, avec sa « forme plutôt austère et froide » faisait partie des spectacles de « jeune théâtre » qui affichaient « moins d'audace et d'originalité, moins d'assurance

dans l'approche expérimentale ou, tout simplement, moins de maturité⁴³⁹ ». L'histoire ne dit pas quelles étaient les capacités de compréhension de l'anglais de ces critiques, c'est-à-dire s'ils ont perçu les stratégies de traduction postcoloniales à l'œuvre dans la production.

Depuis les productions de 1996 du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, l'ambivalence qui marque les inclusions et les exclusions de l'hétérolinguisme chez Patrick Leroux se répercute sur la postérité qu'on lui attribuera. Leroux poursuit ses expérimentations hétérolingues, mais sans le même ludisme. Parmi ses projets hétérolingues plus récents, qui reposent davantage sur la vraisemblance sociolinguistique, *Ce corps-Doubt*, renommé *We'll Always Hate Paris*, met en scène une jeune chercheuse québécoise et un écrivain d'âge moyen américain à Paris. Selon Leroux, le projet n'a cependant jamais décollé au-delà de quelques ateliers à Montréal et à Toronto⁴⁴⁰. De plus, un projet de traduction bilingue pour *Écume* d'Anne-Marie White, travaillé en atelier au Playwright's Workshop Montreal en décembre 2012, a été abandonné au profit d'une traduction plus uniformément anglophone. Bien que l'auteur demeure intéressé aux possibilités du théâtre hétérolingue, ses pratiques d'écriture, comme de traduction, ne sont toujours pas couronnées du succès qui en assureraient la viabilité.

D'un autre côté, la pratique de la traduction comme *résonance* a engendré chez Leroux toute une succession de nouvelles écritures. Faisant écho à des œuvres établies ou à sa propre œuvre, qu'il traduit en les prolongeant par la répercussion de sa propre plume, Leroux établit un véritable va-et-vient de création entre les langues et entre les discours. Outre des spectacles montés à l'Université Concordia à Montréal, où Leroux est maintenant professeur, les piécettes de *Dialogues fantasques pour causeurs éperdus*, publiés en 2012 et actuellement en cours de traduction, témoignent des parcours ludiques qui se dessinent en aval du bilinguisme soustractif du théâtre franco-ontarien émergent. En témoignent également les successeurs franco-ontariens de Leroux – en particulier le dramaturge Marc LeMyre, auteur de spectacles aux expérimentations hétérolingues délirantes, dont *Le Projet Turandot* (2001), et le Groupe des deux (Benjamin Gaillard et Richard J. Léger), organisateur de l'évènement théâtral *Pop fiction* (2014) autour d'une rencontre

⁴³⁹ D. Godin, Y. Legault, M.-C. Lesage, et P. Wickham, « Des désordres signifiants », p. 62.

⁴⁴⁰ P. Leroux à N. Nolette, « Rép : traduction flotsam », s.p.

extra-terrestre – dont la liberté de créer et de jouer à même les langues relève de la rupture vers le ludisme dont Leroux s’est fait chef d’orchestre au milieu des années 1990⁴⁴¹.

3. Le jeu de clignotements de l’homme invisible

À la traduction ludique post-identitaire – ou identitaire de manière oblique – de Leroux succède également un certain retour de l’identitaire. Le récit/story de *L’Homme invisible/The Invisible Man* à la base du spectacle éponyme, dans sa version écrite, précède les productions du *Rêve totalitaire de dieu l’amibe* et leur inspire certains jeux interdiscursifs. Néanmoins, les deux incarnations théâtrales de *L’Homme invisible/The Invisible Man* y font suite. Véritable icône de la littérature franco-ontarienne de la période identitaire des années 1980, le récit sera récupéré et adapté pour le théâtre au cours des années 2000-2010. Dans ce contexte de théâtre post-identitaire, le retour à l’identitaire s’effectue ironiquement par un retour au texte emblématique de Desbiens, invitant à un renouvellement de la lecture du *jeu* des apparitions et des disparitions de l’iconique homme invisible/invisible man en tournée pancanadienne, et plus particulièrement d’Ottawa à Toronto en passant par Québec, puis à Kingston et à Montréal.

3.1 Le court récit d’une adaptation théâtrale

De par ses thèmes de marginalité et d’invisibilité, de par sa forme scindée en deux langues – reprenant la formule textuelle de l’édition bilingue tout en refusant d’adhérer à ses codes traductionnels –, le récit poétique *L’Homme invisible/The Invisible Man* aura fasciné lecteurs et critiques depuis plus d’une trentaine d’années. Dans son analyse de la réception de l’œuvre de Patrice Desbiens comme productrice de discours au même titre que l’œuvre elle-même, Louis Bélanger cerne deux vagues idéologiques successives dans la critique universitaire. Une première vague tournerait autour de la consécration identitaire, « emprisonn[ant] » de ce fait « le poète dans l’univers tantôt fictif, tantôt réel des aspirations les plus profondes de l’Ontario français de son

⁴⁴¹ À l’heure de la rédaction finale de ce chapitre, le Théâtre Tremplin d’Ottawa prévoyait aussi de recréer *Le Rêve totalitaire de dieu l’amibe*, pour le 20e anniversaire du spectacle, pendant sa saison 2014-2015.

époque⁴⁴² ». Puis, dans un deuxième temps, et sans délaisser tout à fait la première lecture, la critique universitaire s'est intéressée à la stylistique et à l'esthétique de la poésie de Desbiens⁴⁴³. Si ces deux vagues de critique ont fait couler beaucoup d'encre, et si elles ont toutes deux fait de *L'Homme invisible/The Invisible Man* la pierre angulaire de leur réflexion, l'adaptation théâtrale (dans ses deux moutures, celles du Théâtre de la Vieille 17 et celle dont Harry Standjofski fait la mise en scène) n'a pas subi le même traitement. Leur âge respectif est en partie en cause : alors que le récit date de 1981, l'adaptation théâtrale du Théâtre de la Vieille 17 a été créée pour la saison 2004-2005. Pour sa part, l'adaptation de Harry Standjofski est créée en 2011 pour Theatre Kingston, puis en 2012 à Montréal pour le Théâtre du futur et le festival Zoofest.

Deux mémoires de maîtrise se sont intéressés à l'objet théâtral, mais celui de Julie Lapalme ne se penche que sur le récit alors que celui de Marie-Pierre Proulx vise à cibler le processus d'adaptation de la poésie à la scène de la production du Théâtre de la Vieille 17⁴⁴⁴. De mon côté, je rappellerai d'abord la lecture qu'on a fait du récit avant de délimiter les jeux et les enjeux de la traduction dans les deux moutures du spectacle, ainsi que les effets de ces traductions sur leur circulation. Alors que la première mouture du spectacle a réussi à circuler en tournée dans la plupart des théâtres professionnels francophones du Canada, la seconde a été produite par une institution anglo-ontarienne – où, comme il le fait à Toronto à titre de personnage, l'homme invisible disparaîtra peut-être « sous la surface des choses » (HI, p. 19f). Une équipe de deux comédiens de diverses appartenances linguistiques incarnait le protagoniste, d'abord en Ontario puis à Montréal, où la diffusion faisait émerger des sens aussi nouveaux que conflictuels. L'appropriation par cette équipe est telle que le comédien Jimmy Blais, qui joue le pendant anglophone de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, justifie la production montréalaise par un « It only made sense for us to bring it home⁴⁴⁵ ».

Comme pour l'ensemble de la littérature franco-ontarienne d'avant *Le Testament du couturier*, les grilles d'analyse inspirées du bilinguisme soustractif ont trouvé dans le récit de

⁴⁴² L. Bélanger, « Patrice Desbiens : au cœur des fictions sociales », p. 236.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁴⁴ J. Lapalme, « La mutabilité au sein de trois œuvres franco-ontariennes »; M.-P. Proulx, « La poésie de Patrice Desbiens à l'épreuve de la scène : adaptation textuelle et scénique de *L'Homme invisible/The Invisible Man* ».

⁴⁴⁵ Cité dans M. Cummings, « Facing a Dual Identity... And Now for Something Franco-Ontarian », s.p.

L'Homme invisible/The Invisible Man nombre de preuves convaincantes⁴⁴⁶. Dans les péripéties de l'homme invisible de Timmins, où il est né, à Toronto puis au Québec, la narration décrit la non-maîtrise et la perte linguistique du personnage à la langue « fourchue » (HI, p. 40f) qui « prend feu et se recroqueville » (HI, p. 43f). Cette langue est « twisted into knots » (HI, p. 40a). « Il a la langue dans poche d'en arrière de ses jeans sales[, dit-on]. Il est assis sur sa langue. Elle lui fait mal » (HI, p. 40f fin). Ce mal de langue aura pour résultat final le mutisme du personnage : « L'homme invisible ne peut pas répondre » (HI, p. 40f fin). On peut alors diagnostiquer chez le personnage une maladie psycholinguistique comme l'aphasie, ou alors la « diglossie schizophrénique⁴⁴⁷ », comme le fait Marie-Chantal Killeen. Mais cette lecture oublie le glissement de l'œil vers la version anglaise, où la traduction, ludique et anticipatrice, nous avait déjà appris que « He's got a Frog in his throat » (HI, p. 26a) – expression idiomatique en anglais dont le sens se dédouble par l'allusion verticale au stéréotype du « French Frog »⁴⁴⁸.

Aussi bien Elizabeth Lasserre que Josée Boisvert ont fait valoir la présence insistante de ces jeux de mots bilingues ou paronomases dans le récit, qui peuvent servir « de facteur cohésif » à la communauté tout comme ils peuvent contribuer à ce qu'elle se délite⁴⁴⁹. Ces jeux de mots mettent en évidence tant la précarité formelle du récit poétique que celle des enjeux identitaires qui y sont thématiques. Dans la même optique, Catherine Leclerc fait du récit de *L'homme invisible/The Invisible Man* l'exemple le plus poussé du colinguisme qu'elle ait trouvé. Non plus reléguée au discours direct ou à l'intervention d'un seul personnage, la pluralité linguistique trouve sa place à même la scission de la langue tutélaire du texte. Dans les rapports réciproques des langues du récit,

si l'anglais « contamine » à l'occasion la version française du texte, le français, en retour, parvient à déloger l'anglais et à s'attribuer de justesse le statut de langue tutélaire. Par ce procédé qui marie une distribution équilibrée des langues à une affirmation précaire et insistante de la francité hybride d'un côté, et à une reconnaissance du pouvoir d'attraction de l'anglais de l'autre, *L'homme invisible/The Invisible Man* donne la mesure de ce qui

⁴⁴⁶ C. Leclerc en donne des exemples dans *Des langues en partage?*, p. 309-313.

⁴⁴⁷ M.-C. Killeen, « La problématique du bilinguisme, Franco-Ontarian Style », p. 81 et 85; elle emprunte ce terme à B. Cerquiglini, *La Naissance du français*.

⁴⁴⁸ Pour une analyse des jeux et des enjeux de la traduction du récit, voir C. Leclerc et N. Nolette, « Pour ou contre la traduction : *L'homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens ».

⁴⁴⁹ E. Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », p. 38; J. Boisvert, « L'anglais comme élément esthétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens », p. 45. Elles suivent ainsi une piste dégagée mais quasi inexplorée par R. Dickson, qui notait : « Face aux inégalités, aux rapports de domination sociale, Desbiens se sert de l'ironie, véhiculée par des transpositions et des jeux de mots pour se défendre, pour passer à la contre-attaque, si l'on peut dire » (« Autre, ailleurs et dépossédé », p. 21).

pourrait être un colinguisme de l'exiguïté. Il en montre l'audace, l'inventivité en même temps que le caractère fragile et l'insaisissabilité⁴⁵⁰.

Ce « colinguisme de l'exiguïté », avec sa fragilité, son insaisissabilité, son audace et son inventivité, se reproduit dans les adaptations du récit pour le théâtre, où la question de la langue tutélaire sera nécessairement moins opérante pour l'analyse qu'elle ne l'était pour le récit. En effet, dans les textes écrits en prose, la parole est répartie entre le discours des personnages et celui du narrateur. Au théâtre, elle est pleinement assumée par des comédiens jouant des personnages⁴⁵¹ que les incarnations contemporaines du genre auront mis en crise. Et dans le cas de l'adaptation de *L'Homme invisible/The Invisible Man* pour le théâtre, la proximité générique avec la poésie accentue cette mise en crise.

Des extraits du récit avaient déjà été présentés à Sudbury lors du festival La Nuit sur l'étang en 1979, à Toronto lors du Festival Théâtre Action en 1980 (*L'Homme invisible contre l'original masqué*) et à Ottawa à la salle Odeon de l'Université d'Ottawa. Quelques fragments de *L'Homme invisible/The Invisible Man* faisaient également partie des spectacles *Dalpé-Desbiens* (TNO, 1987-1988) et *Cris et Blues* (1988-1989). Ces spectacles alliant musique et poésie n'étaient pas pour autant *théâtraux*. Au tournant des années 2000, la poésie de Desbiens est adaptée pour la scène par de nombreux intervenants du milieu théâtral franco-ontarien : *Les Cascadeurs de l'amour* par Louise Naubert au Théâtre la Tangente de Toronto (1998) et *Du Pépin à la fissure*, dans une mise en scène d'André Perrier au Théâtre du Nouvel-Ontario (1999-2000). L'idée d'une véritable adaptation théâtrale de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, cependant, provient d'abord de Roch Castonguay, comédien et membre fondateur du Théâtre de la Vieille 17⁴⁵², et de son enthousiasme pour le récit. À son insistance s'ajoute celle de mettre en œuvre « la volonté du Théâtre de la Vieille 17 d'Ottawa de célébrer ses 25 ans en créant **un spectacle pour les franco-ontariens** [sic], portant la parole d'un auteur franco-ontarien et rassemblant des créateurs ayant contribué à bâtir **l'identité collective d'une communauté**⁴⁵³ ». Son objectif rassembleur, axé sur l'identitaire, fait en sorte que l'équipe du Théâtre de la Vieille 17 choisit une forme d'adaptation qui ne modifie pas les mots du texte canonique de la littérature franco-ontarienne. Le processus collectif s'oriente vite

⁴⁵⁰ C. Leclerc, *Des langues en partage?*, p. 315.

⁴⁵¹ Voir J. Bovet, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire », p. 44.

⁴⁵² Voir M.-E. Brunet, « Roch Castonguay ».

⁴⁵³ E. Beauchemin, « Les dessous de la création : *L'Homme invisible/The Invisible Man* », elle souligne.

vers la mise en scène d'un spectacle interdiscursif et intermédiatique qui ressemble davantage au théâtre postdramatique⁴⁵⁴ qu'à une soirée de lecture de poésie ou à un slam. Au nom de l'équipe du Théâtre de la Vieille 17, composée de Robert Bellefeuille, Roch Castonguay, Robert Marinier et Esther Beauchemin, cette dernière raconte qu'

Au fil de ces lectures et de ces discussions, les créateurs du spectacle commencent à se demander si la construction systématique de l'œuvre – un chapitre en français suivi d'un autre en anglais –, ne devient pas un peu monotone sur scène. Malgré l'ingéniosité de Desbiens – qui passe de la traduction intégrale à l'interprétation et au détournement de sens –, l'équipe craint que cette alternance ait un effet hypnotisant sur le public. On prend alors la décision de jouer avec l'ordre des chapitres, de fondre certains passages anglais et français, de bousculer un peu le déroulement de l'histoire afin d'amener des **brisures de rythme essentielles pour tenir les spectateurs en haleine**. Après des heures de discussions passionnées sur le texte, son sens et son esthétique, des décisions d'ordre théâtrales [sic] sont prises : Roch Castonguay interprétera l'Homme invisible tandis que Robert Marinier sera The Invisible Man. Ils seront accompagnés sur scène par le musicien Daniel Boivin, en direct. Ils ne seront pas dans un lieu défini mais dans un no man's land⁴⁵⁵.

Le spectacle aura donc trois intervenants scéniques : deux corps parlants⁴⁵⁶ (à la différence des *personnages*) et un musicien muet (Daniel Boivin) à la guitare électrique. Le premier de ces intervenants, Roch Castonguay, est un comédien associé à la tradition identitaire du Théâtre de la Vieille 17; le deuxième, Robert Marinier, crée depuis les années 1980 des comédies décontextualisées que Dominique Lafon situe dans la continuité du carnavalesque d'un autre type de théâtre franco-ontarien⁴⁵⁷. Les deux comédiens contribuent, comme scénaristes et comédiens, au téléroman comique Météo+, diffusé à TFO depuis 2008. Puisque le spectacle ne met pas tant des personnages en scène que ces corps parlants dans des situations de narration et de discours rapporté (à la manière du conte), les corps des comédiens sont les signes visuels les plus immédiats du va-et-vient continu entre les deux pôles qu'ils représentent en Ontario français. Ces deux corps presque immobiles seront mis sur des escabeaux, en adresse au public plutôt qu'en dialogue entre eux. Des jeux de lumières les feront tour à tour apparaître et disparaître, mais déjà leur double présence sur scène en fait des êtres plus *visibles* qu'invisibles.

⁴⁵⁴ H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*.

⁴⁵⁵ E. Beauchemin, « Les dessous de la création », elle souligne.

⁴⁵⁶ Selon le terme évocateur de G. David, « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », p. 80.

⁴⁵⁷ D. Lafon, « De la naissance à l'âge d'homme », p. 225- 230.

Outre ce que les corps des comédiens racontent sur l'histoire du théâtre en Ontario, Castonguay et Marinier incarnent aussi, selon Beauchemin du moins, des personnages spécifiques : le premier, l'Homme invisible; le second, The Invisible Man. On pourrait croire que cette attribution désigne les deux pans formels du récit, où une narration s'effectue en français sur la page de gauche et en anglais sur la page de droite. Ainsi, l'un des corps pourrait constituer la page de gauche et l'autre la page de droite. En effet, le corps de Castonguay, côté jardin, et le corps de Marinier, côté cour, tendent à valider cette affirmation. On pourrait ainsi croire que les répliques confèrent au corps de Marinier la parole en langue anglaise et à Castonguay la parole en langue française. Ce serait cependant simplifier tout le jeu de la distribution que l'adaptation théâtrale met en œuvre. D'emblée, le texte spectaculaire (notation issue du travail des comédiens et trace ultime du spectacle) laisse comprendre que les répliques ont été découpées pour chaque comédien, peu importe le versant de la page sur lesquelles elles se trouvent :

Légende :

Roch : l'Homme invisible est né

Robert : Il est Franco-Ontarien

Roch et Robert : Jesus⁴⁵⁸

Dans ce système de notation du spectacle, qui servira de repère pour l'analyse qui suit, le texte de Marinier est mis en surbrillance alors que celui de Castonguay est non-balisé. Lorsque leurs deux voix vibrent à l'unisson, le texte porte une marque de relief⁴⁵⁹. On se rappellera que dans le récit, le modèle de l'édition bilingue fait figurer *et* le passage attribué à Castonguay (« L'Homme invisible est né... ») et celui attribué à Marinier (« Il est Franco-Ontarien ») sur la même page, et qu'il n'y aurait pas eu de place pour les répliques à l'unisson sinon dans la marge.

3.2 Interpréter en deux temps, trois mouvements

Les deux comédiens du spectacle du Théâtre de la Vieille 17 sont appelés à se faire *interprètes* selon les trois acceptions du terme : théâtrale, traductologique et herméneutique. D'abord, selon l'acception théâtrale d'une « personne qui assure l'interprétation d'un rôle, d'une

⁴⁵⁸ P. Desbiens et Théâtre de la Vieille 17, « L'homme invisible/The Invisible Man », 1. Désormais, les renvois à ce spectacle seront indiqués par le sigle Hlv17.

⁴⁵⁹ Comme les répliques attribuées à Castonguay sont tout de même en grande partie issues du pan français du récit, il est intéressant de noter que c'est le français qui est non-marqué dans la production du Théâtre de la Vieille 17.

œuvre⁴⁶⁰ ». On l'a vu, les comédiens se redistribuent le texte poétique pour le porter à la scène. Ensuite, ils sont interprètes selon l'acception traductologique d'une « personne qui donne oralement, dans une langue, l'équivalent de ce qui a été dit dans une autre, servant d'intermédiaire entre personnes parlant des langues différentes⁴⁶¹ ». Dans les termes de Michael Cronin, les interprètes que sont Marinier et Castonguay sont des interprètes *autonomes*, c'est-à-dire capables d'auto-traduction plutôt que requérant des services de traductions étrangers (*hétéronymes*⁴⁶²). Castonguay et Marinier ont de légers accents français quand ils parlent en anglais dans le spectacle; leur français *rend audible*, comme le récit ne pouvait le faire, les marques du français parlé en Ontario, où la langue dominante est l'anglais. D'un point de vue traductologique, leur interprétation se fait de manière plus consécutive que simultanée; l'un parle donc le plus souvent à la suite de l'autre, après que l'autre ait terminé de parler. L'adaptation théâtrale joue sur cette distinction entre locuteur et interprète : les deux « interprètes » prennent tour à tour la parole en premier ou en deuxième, de sorte que les deux pourraient être locuteurs et interprètes à part égale. De plus, lorsqu'ils parlent en même temps, il s'agit moins d'une interprétation simultanée que d'un effet stéréophonique d'amplification, leurs répliques étant dans la même langue. La fonction traductologique renvoie donc immédiatement à la fonction théâtrale.

Si la direction de l'interprétation est constamment remise en question, la troisième fonction interprétative des comédiens, celle d'« expliquer, rendre clair (ce qui est obscur dans un texte, un écrit⁴⁶³) », demeure incertaine. Au sujet du récit, Elizabeth Lasserre relève que l'énonciation y est « entièrement à la troisième personne, celle de la distance et de l'aliénation⁴⁶⁴ », mais que cette troisième personne, le « il », « vient bloquer le surgissement de la première personne » dont elle est la « forme aliénée⁴⁶⁵ ». Cette aliénation prend une autre dimension dans l'adaptation théâtrale, où Marinier comme Castonguay assument la narration à la troisième personne, en français comme en anglais, tout en endossant le discours direct de l'homme invisible/invisible man à la première personne. Déjà traversés du flou entre le « il » et le « je » de l'homme invisible, des voix de la narration comme de celle de l'homme invisible et de sa

⁴⁶⁰ P. Robert, « Interprète ».

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² M. Cronin, *Translation and Identity*, p. 45.

⁴⁶³ P. Robert, « Interprète ».

⁴⁶⁴ E. Lasserre, « Aspects de la néo-stylistique », p. 54.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 56-57.

contrepartie the invisible man, les corps parlants de Marinier et de Castonguay accueillent aussi le discours des autres personnages du récit : le petit Jésus, la mère, Rimbaud, Pauline, un ami, Catherine/Katerine, un fonctionnaire du bureau d'assurance-emploi, un cinéaste et un producteur. Parfois, ces dialogues auront lieu à partir d'un seul comédien, comme quand Castonguay énonce à la fois la narration et le discours direct de l'homme invisible et de son ami :

« Quand vas-tu revoir Pauline? » demande un ami.

« Comment sais-tu que Pauline...? » demande l'homme invisible.

« Ben voyons! Tout le monde sait que Pauline.... » répond l'ami. (Hiv17, p. 15)

Le processus le plus courant est cependant le découpage du discours direct et de la narration et leur attribution à deux corps séparés. Ainsi, peu de temps avant le décès de la mère de l'homme invisible, Marinier prend la charge du discours direct alors que Castonguay assure la narration : « “Ce n'est pas un rêve!” », crie le petit Jésus à l'homme invisible. / His mother was still out there, yelling for help » (Hiv17, p. 7). Ici, la traversée des corps de Marinier à Castonguay, qui s'effectuait à partir du discours direct vers la narration dans la première ligne, se prolonge dans la narration de la deuxième ligne. Réapproprié par Castonguay, le « help » rapporté par la narration en anglais devient une exclamation anthume de la part de la mère, c'est-à-dire un nouveau discours direct. Interprètes, Marinier et Castonguay assument avec précarité – mais aussi avec ludisme – leur triple rôle théâtral, traductologique et herméneutique.

Il aurait pu en être autrement; l'hétérolinguisme de *L'homme invisible/The Invisible Man* aurait pu passer par la traduction plutôt que par l'interprétation. En effet, l'équipe du Théâtre de la Vieille 17 aurait pu se servir de surtitres sur scène, comme le récit et le texte spectaculaire le proposaient déjà : « The French dialogue is in English subtitles and the English dialogue is in French subtitles. » (Hiv17, p. 26). Or le texte rappelle aussi, sur un ton ironique, certaines conséquences tragiques de ce genre de traduction : « it's still a bad movie. / The movie ends when all the actors are dead. » (Hiv17, p. 26) Au lieu de restituer la textualité du récit par les surtitres, l'équipe prend un parti-pris pour les comédiens, et peut-être pour leur survie le temps d'un spectacle. La mise en corps du récit aura un premier mérite : celui d'accroître la visibilité réelle de l'homme invisible, dont l'on pourrait croire qu'il se trouve maintenant sous les yeux des spectateurs dans un décor fait d'éclairages. Du reste, elle confirme l'oralité si présente dans le récit, décrite comme une « orature » par Elizabeth Lasserre, qui y voit une manière de contrer les langues

d'écriture littéraire habituelles⁴⁶⁶. Selon François Paré, lui-même inspiré par l'œuvre de Desbiens, « se faire *entendre écrivant* [comme les petites littératures s'y essaient], c'est faire le récit de son désir toujours remis à plus tard d'écrire, de mettre sur papier⁴⁶⁷ ». En réinvestissant l'oralité par le corps parlant des comédiens, l'équipe met en pratique le « geste oratoire⁴⁶⁸ » annoncé par le récit.

L'adaptation théâtrale du récit de Desbiens puise également à l'oralité de la poésie son rythme. À titre d'exposition, le spectacle fait d'abord intervenir de longues tirades des comédiens, Castonguay en français et Marinier en anglais. Le découpage s'installe différemment dans le reste du spectacle : on passe d'un vers en anglais suivi d'un vers en français (ou vice-versa) à quelques mots consécutifs de chaque langue qui alternent avec quelques mots de l'autre⁴⁶⁹. Comme le souligne Marie-Pierre Proulx, cette interprétation consécutive produit par sa symétrie un effet de stichomythie⁴⁷⁰, c'est-à-dire d'« échange verbal très rapide entre deux personnages (quelques vers ou phrases, un vers, voire deux ou trois mots)⁴⁷¹ ». Les deux comédiens faisant toujours face aux spectateurs, cet échange ne peut que prendre la forme d'une adresse concurrentielle aux spectateurs. Au fur et à mesure que le spectacle progresse, le tempo s'accélère au rythme de vers de plus en plus fragmentés, la brièveté des répliques alternées en stichomythie atteignant son paroxysme au moment du décès de la mère de l'homme invisible. À ce moment intense et hyperdramatique, le suspense pour les spectateurs augmente et la scission du récit, comme celle de ses langues, devient matière acoustique scénique :

Once, Dans un rêve, in a dream, l'homme invisible the invisible man
voit sa mère saw his mother qui se noie drowning dans une piscine pleine de Coca-Cola. in
an ocean of Coca-Cola.
Il voit son père. He saw his father conduire la canadienne familiale drive the station wagon
dans la piscine pleine de Coca-Cola into the Coca-Cola dans un effort désespéré de
sauvetage. in an attempt to save her.
Mais la canadienne But the station wagon est torpillée was torpedoed et coule and sank
rapidement. instantly. (HIV17, p. 7)

En plus d'annoncer l'humour noir qui donnera le ton à la matière tragique, le passage sur le décès de la mère de l'homme invisible laisse présager les détournements de la traduction qui s'opèrent

⁴⁶⁶ E. Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture », p. 31.

⁴⁶⁷ F. Paré, *Les Littératures de l'exiguité*, p. 41.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ M.-P. Proulx, « La poésie de Patrice Desbiens à l'épreuve de la scène », p. 75.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ P. Pavis, « Stichomythie », p. 340.

chez les interprètes. Non plus sagement consécutive, respectueuse des tirades de narration, l'interprétation se fait parodique. D'abord, les interprètes inversent la direction de l'interprétation. Alors que Marinier avait embrayé avec « **Once** », Castonguay récupère immédiatement le récit du rêve. L'interprète vers l'anglais exagère des termes (**ocean** pour piscine, **instantly** pour rapidement), en minimise d'autres (« **an attempt** » pour « un effort désespéré ») et refuse les répétitions du texte français (« **into the Coca-Cola** » pour « une piscine pleine de Coca-Cola »). Pour accéder à la fable, il faut savoir comprendre Castonguay en français et Marinier en anglais, de sorte que chaque version dévoile son inachèvement et que chacune participe à la co-construction d'un récit hétérolingue. Dans le duel de la parole véhiculé par les langues des interprètes, la brièveté des répliques n'est pas une question de compréhension mais bien de rythmicité d'une parole-action commune : enchâssant leurs fonctions, les interprètes intègrent des traductions ludiques à la mise en rythme d'un spectacle de théâtre aux frontières de la poésie.

Si ce départage des langues dans le découpage des répliques fait souvent de l'interprétation consécutive un duel de la traduction, Marinier et Castonguay se rencontrent parfois à mi-chemin dans un *duo* de la traduction⁴⁷². Le recours à l'interprétation simultanée, peu fréquente mais stratégique, mise sur la bivalence des espaces contigus du français et de l'anglais. « **Jesus** » (Hlv17, p. 4), par exemple, rappelle un Jésus anglophone de part et d'autre, même si l'expérience de la religion chez les francophones se fait habituellement en français; le « **North Bay** » (Hlv17, p. 9) du décès des parents de l'homme invisible recoupe un territoire aussi francophone qu'anglophone. Le même décès, raconté à l'aide d'images surréalistes, permet à Castonguay et à Marinier d'allier leurs voix pour soutenir l'autre dans son effort de traduction : « **C'est un coke sur glace** » et « **It was coke on the rocks** » (Hlv17, p. 7). Ailleurs, lorsque l'homme invisible, à Québec, « **orders a hot hamburger sandwich** » ou « mange un steak haché », Castonguay et Marinier narrent simultanément et avec surprise, qu'il peut le faire « **In French** » (Hlv17, p. 16). La simultanéité des voix des comédiens amplifie, en outre, les péripéties du protagoniste : « **the Sixties** » (Hlv17, p. 12) pour son arrivée à Toronto et « **Special effects** » (Hlv17, p. 29) pour sa tentative de suicide dans le fleuve Saint-Laurent. Mais hormis leurs fonctions dramatiques, ces instances de simultanéité des

⁴⁷² Voir aussi M.-P. Proulx, qui suggère que « Le duo verbal permet [...] aux discours des deux instances énonciatives de construire ensemble le récit » (*La poésie de Patrice Desbiens à l'épreuve de la scène*, p. 80).

voix partagent un même jeu de la présence accrue, une même convergence sur l'acoustique et sur la percussion rythmique du spectacle.

Sur le sujet du rythme, les propos et le travail des concepteurs de l'adaptation théâtrale de *L'Homme invisible/The Invisible Man* rappellent étrangement ceux d'Henri Meschonnic :

Le rythme, le discours, le sujet d'énonciation se présupposent mutuellement. C'est pourquoi l'écoute doit être multiple, traversière. Non juxtaposer des niveaux de langage, ou des disciplines. Elle ne subsiste que de leur interaction. Par exemple entre linguistique et poétique, poétique et psychanalyse. De la voix au geste, jusqu'à la peau, tout le corps est actif dans le discours. Mais c'est un corps social, historique, autant que subjectif⁴⁷³.

Pour Meschonnic, le mode ludique est une impasse, « une illusion de mouvement » incapable d'aboutir à une véritable rythmique car dépendant entièrement des « permutations, [des] interventions l'aléatoire et de la combinatoire⁴⁷⁴ » d'unités de langues non-historicisées. « On oublie seulement que tout dépend de *qui* joue⁴⁷⁵ », souligne-t-il, accusant du même coup les trop grands fervents du ludisme et de la fragmentation poststructuralistes. D'où l'importance, justement, d'insister sur les enjeux de la traduction, sur le *qui* joue. Ici, les corps des comédiens, associés à la mouvance identitaire du théâtre franco-ontarien, participent à la création d'un spectacle *à la suite* de la rupture post-identitaire, mais ce sont aussi deux corps qui accaparent ou qui se partagent la parole scénique dans deux langues au poids inégal. Inversement, par la scénographie de Normand Thériault, le positionnement de ces deux corps immobiles dans un espace-tréteau empêche un rapprochement trop mimétique, tout en laissant une place à la métaphore; ainsi Jean St-Hilaire, critique pour *Le Soleil* de Québec, interprète cet espace comme « la suspension du rêve⁴⁷⁶ » ou du cinéma alors que Danièle Vallée, critique pour la revue franco-ontarienne des arts *Liaison*, note que les comédiens « donnent l'illusion d'être suspendus dans l'espace franco et anglo-canadien⁴⁷⁷ ». S'ajoutent à cet espace-tréteau les éclairages, dont le critique torontois Christopher Hoile affirme que : « Using the scrim in front of the actors and a cyclorama behind, [Michel] Brunet makes the actors fade into the background or slowly come to the fore,

⁴⁷³ H. Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité? », p. 133, repris par G. David, « Le langue-à-langue de Daniel Danis », p. 68.

⁴⁷⁴ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 170.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁷⁶ J. St-Hilaire, « *Au bord de l'eau*, ou faire émerger l'invisible », p. A4.

⁴⁷⁷ D. Vallée, « Ne tirez pas sur l'homme invisible... Don't shoot the invisible man », p. 44.

very much as if he were photoshopping them right before our eyes⁴⁷⁸ ». Bref, le spectacle met en scène un discours identitaire de manière à prôner une distance esthétique (« photoshopping ») plutôt qu'une identification. La scène devient alors, dans le spectacle du Théâtre de la Vieille 17, une caisse de résonances parfois ironiques plutôt qu'un miroir tendu à la communauté. La fragmentation linguistique, et surtout acoustique, du spectacle du Théâtre de la Vieille 17 orchestre le rythme pour en faire un jeu sur la traduction et sur l'expérience théâtrale.

3.3 Jeux et enjeux de *L'Homme invisible/The Invisible Man*

Il y a toujours lieu, cependant, de se poser la question de *qui joue* dans le récit scénique de *L'Homme invisible/The Invisible Man*. Castonguay, associé au français et à l'homme invisible, joue-t-il autant de la traduction que Marinier, relié à l'anglais et à l'invisible man? Déjà, l'inversion de la langue de départ et de la langue d'arrivée engage les locuteurs dans un duel contre la traduction dont découle un second duel, celui de Castonguay et de Marinier contre l'authenticité du récit. Voici, par exemple, comment sont racontées « les vraies aventures de l'homme invisible » à Québec par Castonguay, et comment elles sont interprétées par Marinier :

C'est ici que les vraies aventures de l'homme invisible commencent.

He falls in love in French.

C'est ici aussi que le drame et la comédie de sa vie deviennent un,

He falls in love in French.

deviennent complètement indistincts l'un de l'autre,

He falls in love in French.

des jumeaux de la douleur.

He's got a Frog in his throat. (HIv17, p. 18)

L'interprétation anglaise, silencieuse quant aux événements que relate le récit français des aventures de l'homme invisible, cligne tout de même de l'œil vers celui-ci avec la mention de la langue et du stéréotype (« Frog ») qui y est rattaché. C'est d'ailleurs à l'arrivée de l'homme invisible à Québec que Marinier se met à parler en français, son interprétation consécutive servant plutôt à compléter celle de Castonguay qu'à y répliquer ou à la contredire : « L'homme invisible se voit réfléchi partout, dans toutes les vitrines. / Son regard se regardant. Les magasins fermés » (HIv17, p. 19). Puis, toujours en français, Marinier se fait commentateur ironique des propos objectifs de

⁴⁷⁸ C. Hoile, « *L'Homme invisible/The Invisible Man* », s.p.

Castonguay sur le récit : « C'est la première job de l'homme invisible. Job, rappelons-nous, c'est le nom du gars dans la Bible s'est fait chier dessus par Dieu. Dieu c'est pas juste un pigeon » (Hlv17, p. 19). Quand Castonguay répond à ce commentaire paratextuel par l'embrayeur désobligeant « En tout cas, » (Hlv17, p. 19), Marinier ajoute des remarques ludiques, mais dans l'interprétation en anglais : « Jusqu'à ce que, un jour, Suddenly, Un ange descend du ciel et vient le visiter au magasin. an angel comes down from the telephone wires to save him » (Hlv17, p. 19). Marinier reprend vite son rôle de commentateur ironique en français du texte de Castonguay :

Son chèque de chômage arrive avec un bruit d'accident dans sa boîte à malle.

Solution temporaire.

Ce soir, l'homme invisible pourra fêter. Il pourra manger et boire. Surtout boire.

Il aura un choix entre traîner les rues et traîner les bars. Rencontrer les Cléopâtre et les César. Les Baudelaire et les Johnny Cash. Éviter les amis. Embrasser l'ennemi (Hlv17, p. 25)

En interprétant le vers « éviter les amis » par « embrasser l'ennemi », Marinier ajoute un second oxymore à celui de Castonguay et intensifie le regard ironique sur la tragédie de l'homme invisible.

Autant Marinier laisse-t-il le français prendre une place dans son discours, autant faudra-t-il attendre longtemps pour que Castonguay laisse l'anglais pénétrer le sien. Le discours direct d'autres personnages en est la première instance : il livre, par exemple, la réplique de Pauline « Isn't everyone? » pendant la narration anglaise de la rencontre de ce personnage et de l'homme invisible (Hlv17, p. 14). Les faux-amis avaient déjà leur place dans le texte livré par Castonguay, comme si le discours en français était déjà une traduction de l'anglais. Ainsi, Castonguay raconte que l'homme invisible « développe une érection » avant que Marinier ne dise que l'invisible man « develops an erection » (Hlv17, p. 23). Pourtant, Castonguay ne commence à parler en anglais de son propre chef que lors des aventures de l'invisible man dans l'industrie cinématographique : « It's all part of the movie. / It's an old movie. / It's a bad movie » (Hlv17, p. 29). Il assume alors graduellement le rôle de commentateur qu'assumait Marinier précédemment, qualifiant le film d'épithètes péjoratifs et réfléchissant avec lucidité au sujet d'une Cléopâtre avec qui son autre pendant aurait couché lors de la soirée antérieure :

He's just spent the night with Cleopatra and he's hungry.

(Cleopatra was very skinny and not as pretty as he thought she would be.

She didn't look like Elizabeth Taylor at all.

She was no natural velvet.) (Hlv17, p. 30)

Le commentaire étant déjà signalé par les parenthèses qui l'encadrent dans le texte, Castonguay le récupère, avec son allusion à la culture anglo-américaine, à titre d'interprétation à la fois lucide et ludique. Chez Castonguay, le recours désobligeant et comique à l'anglais demeure néanmoins précaire, comme le signalent ses prochaines répliques :

On dirait que plus rien de drôle n'arrive à l'homme invisible. Vous rappelez-vous du petit Jésus?... Ha ha ha ha. Ha ha. Ha... Rire n'est plus drôle. Un sens unique avec un cul-de-sac au bout... Un sac de culs... Ha. Ha ha... (Hlv17, p. 30)

Si « plus rien de drôle n'arrive à l'homme invisible » et que « Rien n'est plus drôle » pour Castonguay, Marinier rit encore, bien que dans le jeu du comédien, ce rire soit jaune. Inversement, lorsque Castonguay commente le texte anglais, c'est pour apporter quelques précisions par rapport à un penchant tragique chez Marinier : « *Drunken French-Canadian fiddlers play sad music in the background.* / Some of them are laughing » (Hlv17, p. 35). Alors que Marinier fait part du cliché canadien-anglais voulant que les Canadiens français soient des violoneux ivres, Castonguay, avec son « Some of them are laughing », subvertit ce même cliché : il le nuance en faisant valoir que certains violoneux canadiens-français ne vivent pas cette tragédie avec le même sérieux, mais il redirige aussi le rire (« laughing » *at*) vers les observateurs anglophones qui ethnographient les Canadiens français.

Ces différences entre les deux interprètes dans leur rapport à la traduction s'intensifient dans les styles de jeu divergents des comédiens. Celui de Marinier est débridé jusqu'à la pantomime; celui de Castonguay, tout en retenue. Pour le critique J. Kelly Nestruck, ces styles de jeu vont à l'encontre des stéréotypes culturels, voire les renversent :

Upending our stereotypes of the outgoing francophone and the uptight anglo, l'Homme Invisible (played by Roch Castonguay, speaking French) is quieter and introverted, while the Invisible Man (played by Robert Marinier in lightly accented English) is more outgoing and expressive⁴⁷⁹.

Ainsi, du côté de la réception anglophone, le jeu débridé de Marinier aurait été perçu comme l'inverse du stéréotype de l'anglophone coincé, celui de Castonguay, plus réservé, comme l'inverse du « drunken French-Canadian fiddler » tout en exubérance. Or la mise en scène d'une interprétation anglophone haute en couleur met aussi en relief la réticence du côté francophone envers une traduction trop ludique, trop hétérolingue. L'interprète vers le français s'y aventure

⁴⁷⁹ J. Kelly Nestruck, « Two Solitudes, Trapped Inside One Man », s.p.

parfois, surtout quand la matière racontée porte sur des expériences francophones à nuancer, mais pour lui, le poids inégal des langues signifie que l'aboutissement d'une traduction trop hétérolingue pourrait bien aussi annoncer son assimilation vers l'anglais. En somme, le rapport au français et à l'anglais se transforme par rapport au récit publié, dont Catherine Leclerc affirmait qu'il s'y créait un équilibre entre « l'affirmation précaire et insistante de la francité hybride d'un côté, et à une reconnaissance du pouvoir d'attraction de l'anglais de l'autre⁴⁸⁰ ». Dans l'adaptation théâtrale, ces deux forces s'orientent davantage vers le français, auquel les comédiens reconnaissent un potentiel d'hybridation et un pouvoir d'attraction, lié particulièrement au Québec pour Marinier. Ce qui fait l'intérêt de l'anglais dans l'adaptation théâtrale, et qui rend possible un nouvel équilibre des langues, c'est plutôt un nouveau pouvoir d'attraction : son ludisme en puissance, le commentaire ironique de la traduction et le jeu du surplus émotif. À cet égard, la réticence de Castonguay face à la traduction ludique est aussi une reconnaissance du pouvoir d'attraction de l'anglais et une façon de répondre à ce pouvoir.

De manière similaire, le dénouement du spectacle, qui en fait le seul véritable ajout au texte de Desbiens, propose une véritable alternance codique chez les deux interprètes, mais le ludisme – voire l'esthétisme – de cette alternance codique est, comme dans *Le Malade imaginaire* d'André Paiement, immédiatement suivi d'un programme monolingue franco-ontarien. C'est une fragmentation et un remixage des mêmes répliques qui donne son matériel aux propos de Castonguay, puis de Marinier :

Like tout ce qui est beautiful,
 Comme everything else qui est beau,
 il ne répond à no questions.
 it answers aucune question
 no questions.
 aucune question
Aucune
The invisible man... L'homme invisible est né à Timmins, Ontario » (Hlv17, p. 36).

Le dénouement renverse ainsi l'exposition, lors de laquelle Marinier déroba la parole initiale à Castonguay, reléguant ce dernier au rôle d'interprète au sens traductologique. C'est Castonguay qui aura, comme interprète théâtral et comme porte-parole de l'homme invisible, le dernier mot d'un récit circulaire, relançant la biographie de l'homme invisible en français. Le spectacle laisse

⁴⁸⁰ C. Leclerc, *Des langues en partage?*, p. 315.

ainsi les spectateurs devant l'esthétisme de l'alternance codique (« tout ce qui est beautiful »), optique tout aussi utopique qu'elle est perpétuellement à co-crée et à équilibrer avec l'affirmation francophone. À l'évidence, il pourrait s'agir là de la réponse du Théâtre de la Vieille 17 aux « questions » auxquelles l'homme invisible ou the invisible man refusaient de répondre.

À ce sujet, il importe de s'arrêter sur les compétences linguistiques des spectateurs de cette adaptation théâtrale de *L'Homme invisible/The Invisible Man*. Le récit soulevait déjà cet enjeu par son imposition d'un bilinguisme de lecture. On l'a vu, pour François Paré, les deux versants de l'édition bilingue

mettent en jeu la marge linguistique qui les détermine. Les lecteurs se voient ainsi forcés d'osciller entre le récit anglais et son opposé français (ou est-ce l'inverse dans l'ordre des priorités?) et n'obtiennent de totalité que dans l'expérience de cette oscillation du traduisible⁴⁸¹.

Nuançant ces enjeux de lecture par les jeux auxquels ils donnent lieu, Catherine Leclerc et moi-même avons signalé que le jeu d'apparitions et de disparitions que réclame l'homme invisible et que récupère Paré sous le terme du « clignotement⁴⁸² » s'applique aussi à « la permutation des lectures que permettent la mise en relation et la mise de côté des langues de l'homme invisible⁴⁸³ ». Le lecteur bilingue serait donc privilégié par la forme littéraire, le lecteur qui n'a accès qu'à une langue du texte étant privé à la fois de la lecture de l'autre versant et de la lecture transversale. L'un comme l'autre peuvent néanmoins éviter l'une des pages du récit. Immergé dans l'expérience théâtrale, le spectateur n'a pas ce luxe : il voit, il entend en double. Les spectateurs entendent les langues traverser les corps des comédiens, ils les entendent s'harmoniser et dissoner, s'amplifier et s'atténuer, s'accélérer et ralentir. Somme toute, comme les spectateurs de *Scapin!*, ils sont sensibles aux affects et au rythme – et en particulier à l'effet de stichomythie – de la répétition qui s'inscrit dans la forme du spectacle. Au-delà de l'expérience acoustique, cependant, les spectateurs qui ne maîtrisent qu'une des deux langues en cause auront à entendre – même s'ils ne les écoutent pas – les longues tirades opaques avant d'avoir accès à une interprétation parfois volontairement erronée. On l'a vu, la traduction que réserve le spectacle à ces spectateurs unilingues se fait réticente chez Castonguay, ironique, défaillante et girouette chez Marinier... d'où la place de ces spectateurs

⁴⁸¹ F. Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, p. 34.

⁴⁸² F. Paré, *Théories de la fragilité*, p. 20.

⁴⁸³ C. Leclerc et N. Nolette, « Pour ou contre la traduction », p. 206.

comme co-conspirateurs du spectacle, mais surtout comme cibles⁴⁸⁴. En ce sens, le seul critique anglophone du spectacle, diffusé par le Théâtre français de Toronto en 2008, n'a pas compris l'exclusion dont il faisait l'objet : « Lack of French is no reason not see this work. Like the title, the hour-long piece is fully bilingual with nearly everything said in one language immediately spoken in the other⁴⁸⁵ ». Une critique de Québec, où le spectacle était présenté au Carrefour international de théâtre et au Théâtre Périscope, note dans la revue culturelle *Spirale* que c'est par l'appareil scénique et par l'« expressivité des interprètes » qui « décuple » la « dualité » de l'homme invisible « tout comme l'humour, présent malgré tout dans ce trop-plein de malheur » que l'on évite que « la redite du texte dans l'une et l'autre langue ne devienne[...] lassante⁴⁸⁶[...] » sans voir la contribution du mécanisme textuel et rythmique. La majorité des critiques de Québec et de Montréal ont cependant saisi le jeu sur la répétition et sur la variation du français et de l'anglais : selon Jean St-Hilaire du *Soleil*, Marinier « répète en anglais ce que [Castonguay] énonce en français, parfois à l'identique, parfois avec des nuances propre à l'énergie de l'une et l'autre langue devant certaines situations, ou aux masques qu'elles empruntent devant d'autres⁴⁸⁷ ». On remarquera que, pour ce critique, la direction de la traduction est toujours du français vers l'anglais, ce qui suggère que même s'il était inclus dans une partie des jeux de la traduction du spectacle, il faisait l'objet d'exclusion pour une autre partie. Malgré leur exclusion partielle – ou peut-être à cause de ce recul? –, les critiques québécois mentionnent presque tous le ludisme du texte de Desbiens et du spectacle. Enfin, l'équilibre entre le texte de Desbiens et la facture post-identitaire du spectacle en fait, selon Jean St-Hilaire, critique pour *Le Soleil*, un objet « Poignant et d'une indicible fraîcheur⁴⁸⁸ ».

Parmi ces critiques du spectacle présenté au Québec, la grande majorité signale tout de même une compréhension au moins partielle des deux langues du spectacle. Le bilinguisme des spectateurs, en Ontario français, offre un supplément à l'expérience théâtrale; la captation vidéo du spectacle présenté à Ottawa confirme que le rire était doublé par la réception bilingue. Les

⁴⁸⁴ « Self-authorized readers can be the target of a minority text, not its coconspirators. » (D. Sommer, *Bilingual aesthetics*, p. 190- 191).

⁴⁸⁵ C. Hoile, « *L'Homme invisible/The Invisible Man* », s.p.

⁴⁸⁶ J. Bouchard, « En bref. Dissolution de l'identité », p. 56.

⁴⁸⁷ J. St-Hilaire, « *Au bord de l'eau*, ou faire émerger l'invisible », s.p.

⁴⁸⁸ J. St-Hilaire, « Poignant et d'une indicible fraîcheur », s.p.

spectateurs ont ri autant aux affirmations d'humour noir en français (« Christ de pays sale!.... » [HIv17, p. 28]) qu'à celles exprimées en anglais (« The invisible man becomes a wino » (HIv17, p. 27); un « He works without a stuntman » (HIv17, p. 30) accompagné d'un haussement de sourcil⁴⁸⁹). Or l'hétérolinguisme du spectacle ne fait pas que doubler le ludisme; il le supplémente. Comme Catherine Leclerc et moi-même le constatons, chez Desbiens, « le texte bilingue, excluant les accommodements diglossiques, privilégie le lecteur le plus marqué par la diglossie qu'il met en scène; prévoyant néanmoins une lecture unilingue, il se protège de l'exotisme ethnographique par l'hermétisme de son bilinguisme⁴⁹⁰ ». Le spectacle du Théâtre de la Vieille 17, par sa mise en corps et sa mise en rythme du récit de Desbiens, transpose ces rapports de la réception entre bilinguisme et diglossie. D'une part, il privilégie les spectateurs bilingues par la poésie qu'il met en scène ainsi que par les stichomythies qui rapprochent l'énonciation de sa traduction ludique. D'autre part, il interpelle et exclut tout à la fois les spectateurs qui ne comprennent que le français ou que l'anglais par des tirades qui donnent l'impression de récits parallèles et qui, par leur longueur, forcent ces spectateurs à attendre longtemps avant l'arrivée d'une traduction. L'exotisme ethnographique qui se combine habituellement à la réception unilingue est subverti par des styles de jeu qui contredisent les stéréotypes culturels de part et d'autre. Ainsi tracées par le spectacle du Théâtre de la Vieille 17, les lignes d'inclusion et d'exclusion de la traduction dépendent des interprètes autonomes que sont Robert Marinier et Roch Castonguay dans le contexte franco-ontarien, voire franco-canadien. Comme le constate Castonguay, cependant, au terme d'une tournée pancanadienne du spectacle, « l'aventure artistique n'a attiré aucun théâtre anglophone⁴⁹¹ »; on le verra, la diffusion anglophone du spectacle passera par des interprètes hétéronymes.

3.4 « juste sous la surface des choses » : clignotements (anglo-)ontariens et montréalais

Si le Théâtre de la Vieille 17 mettait de l'avant un projet identitaire autour de *L'Homme invisible/The Invisible Man* tout en le déjouant par les styles de jeu, la mise en scène et la mise en

⁴⁸⁹ R. Bellefeuille et M. Girard, *L'Homme invisible/The Invisible Man*, 42 minutes 6 secondes.

⁴⁹⁰ C. Leclerc et N. Nolette, « Pour et contre la traduction », s.p.

⁴⁹¹ R. Castonguay, paraphrasé dans H. Guay, « Deux pour un », p. 3.

rythme, c'est également l'aspect identitaire du texte du Théâtre de la Vieille 17 suscite l'intérêt de la directrice artistique de l'établissement ontarien Theatre Kingston, qui y présentera une deuxième mouture du spectacle. Cette fois-ci, par contre, le particularisme identitaire sera classé parmi d'autres, en lien avec les histoires des enfants d'immigrants au Canada⁴⁹². Pour faire de *The Invisible Man/L'homme invisible* (notons l'inversion du titre) l'un des spectacles de sa saison 2010-2011, la directrice artistique Kim Renders s'allie à une équipe de Montréal : le metteur en scène Harry Standjofski, ainsi que les comédiens Guillaume Tremblay (plus francophone) et Jimmy Blais (plus anglophone). Aux dires du metteur en scène,

On l'a présenté là-bas. Ça a bien été, le spectacle était très fort. On était très fiers de notre spectacle mais il faut avouer que c'était un peu difficile pour le public là-bas parce qu'il y en a des francophones mais c'est pas assuré qu'ils viennent au théâtre. C'est parce qu'il y a très peu de pièces qui sont présentées en français là-bas à Kingston, alors le public était un peu, des fois, avec leur français d'école secondaire (rire). Ils étaient un peu confus, là, tu sais, mais le monde aimait bien le show. Ils étaient très contents, puis on voulait absolument le présenter à Montréal⁴⁹³.

Les critiques de Kingston le confirment. Jaaron Collins du journal de l'université Queen's, par exemple, dit avoir été « lost in translation or losing interest during the French monologues⁴⁹⁴ ». Puisqu'il avait peu de ressources en français, il dit avoir compris que ce qu'un comédien disait en anglais était repris par l'autre en français. « However, note-t-il, I was not always sure that this was the case and sometimes found myself confused as to what was going on⁴⁹⁵ ». De même, en évoquant les tirades, le critique du *Whig-Standard* Greg Burliuk affirme que « there are bursts of dialogue in just one language that will leave [some], especially Kingston's anglophone audience, scratching their heads⁴⁹⁶ ». Cette confusion n'est pas, selon lui, sans avoir une certaine valeur pédagogique : « it might even help audiences relate to the dilemma of the play⁴⁹⁷ », c'est-à-dire l'invisibilité découlant d'un manque de compréhension aussi linguistique que culturel. Ces deux critiques auront appréhendé, du moins partiellement, l'exclusion dont ils étaient la cible. On pourrait dire de la réception du spectacle à Kingston que *The Invisible Man/L'Homme invisible* y est

⁴⁹² « [Enregistrement radio non-identifié fourni par Harry Standjofski] », 2 minutes 19 secondes.

⁴⁹³ *Ibid.*, entre 2 minutes 36 secondes et 3 minutes 6 secondes.

⁴⁹⁴ J. Collins, « Before the Man Disappears ».

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ G. Burliuk, « A tale of two solitudes », s.p.

⁴⁹⁷ *Ibid.* « When you don't understand a conversation going on in a different language around you, it's easy to feel like you might as well not be there. And the title character here struggles the whole play to not be invisible. »

resté, comme son personnage éponyme à Toronto, « juste sous la surface des choses, like a submarine⁴⁹⁸ » dont le périscope était à peine perceptible pour les spectateurs anglophones.

Curieusement, c'est l'expérience affective qui fait que Collins a aimé le spectacle – plus précisément, l'émotion dégagée par le comédien francophone : « No matter what language was spoken, the emotion was clear and I often found myself connecting more with the actor speaking in French than the one speaking in English⁴⁹⁹ ». En effet, les styles de jeu de Castonguay (retenu) et de Marinier (exubérant) s'inversent chez Tremblay et Blais, reconfirmant du coup les stéréotypes culturels : « Blais is more expository and distant while Tremblay is more passionate and expressive. His French is vibrant and spoken with a flourish⁵⁰⁰ ». Tout se passe comme si les comédiens franco-québécois et anglo-canadien, Autres constitutifs du Franco-Ontarien⁵⁰¹, s'approprièrent séparément les deux parties (anglophone et francophone) qui faisaient de celui-ci un être unitaire. Pour reprendre l'idée de Cronin, la traduction autonome du Théâtre de la Vieille 17 est maintenant effectuée par deux agents étrangers, hétéronymes. Ainsi situés dans des corps parlants franco-québécois et anglo-canadien, les sujets franco-ontariens de la traduction deviennent ses objets.

Ayant déjà explicité le fonctionnement de l'adaptation théâtrale du Théâtre de la Vieille 17, je me pencherai ici sur les différences apportées par la mise en scène de Harry Standjofski. Le texte spectaculaire de Standjofski morcèle plusieurs des tirades antérieures, dont la toute première tirade qui est scindée afin de minimiser les trop longues prises de parole en français. La conversation au sujet de Pauline entre un ami et l'homme invisible, assumée par Castonguay puis par Marinier, est fragmentée en vers consécutifs : « “Quand vas-tu revoir Pauline?” demande un ami. / “When will you see Pauline again?” asks a friend of the invisible man » (HIhs, p. 15). D'autres interventions féminines, dont l'arrivée et le départ de Katerine/Catherine donnent lieu au même type de refragmentation. Et alors que Marinier retenait de plus en plus de répliques en français, permettant aux deux corps de co-construire leurs récits dans une même langue, de « feuilleter[r] le billet aller-retour de sa langue » (HIhs, p. 34), Harry Standjofski réattribue toutes ces répliques à Guillaume Tremblay, qui joue maintenant, en grande partie, le texte francophone.

⁴⁹⁸ P. Desbiens, Théâtre de la Vieille 17 et H. Standjofski, « The Invisible Man/L'homme invisible », p. 12. Désormais, les renvois à ce spectacle seront indiqués par le sigle HIhs.

⁴⁹⁹ J. Collins, « Before the Man Disappears ».

⁵⁰⁰ G. Burliuk, « A tale of two solitudes ».

⁵⁰¹ L. Hotte, « Entre l'Être et le Paraître : conscience identitaire et altérité dans les œuvres de Patrice Desbiens et de Daniel Poliquin », p. 163.

On comprend bien que, faute de réciprocité, « Le billet prend feu et se recroqueville dans le cendrier de sa bouche » (HIhs, p. 34). En ce sens, le texte de *L'Homme invisible/The Invisible Man* aura prophétisé le refus d'accorder plus d'une langue à chaque corps, le refus du thème et de la version chez un même interprète, dans la mise en scène de Standjofski.

Si l'interprétation consécutive au rythme accéléré était prépondérante dans la production du Théâtre de la Vieille 17, Standjofski met davantage à contribution l'interprétation simultanée. Ainsi, la section d'apprentissage de l'anglais autrefois attribuée à Marinier est maintenant amplifiée par deux voix concordantes : « **See the cat. See the dog. See that cat run. See the fox** » (HIhs, p. 5). C'est aussi le cas pour les commérages des voisines, auparavant partagés entre deux corps (HIhs, p. 8). Tout se passe comme si l'interprète francophone (Tremblay) ne pouvait accéder à l'anglais que par l'interprétation simultanée, même quand c'est pour rapporter le discours direct de Rimbaud :

« **"I don't need this shit man!!"** répond Rimbaud en éteignant sa cigarette dans le sourire vitreux d'un cendrier du bien-être social.

« **I don't need this shit and I don't need this town!** » screams Rimbaud in retort. « **There must be some way out of here. I'm heading south!** » (HIhs, p. 10)

Dans ces conditions d'énonciation, Tremblay et Blais se partagent simultanément les paroles de Rimbaud, puis Tremblay narre le passage en français. Blais poursuit alors en anglais, s'attribuant à la fois le discours direct de Rimbaud et la narration. D'autres points culminants sont suggérés par différents passages en interprétation simultanée, entre autres l'orgasme de l'homme invisible pendant sa relation avec Catherine/Katerine (« **AAAAAAAAAAAAAMen!...** » [HIhs, p. 21]) et le réveil mortuaire suivant le départ de celle-ci (« **He goes to bed and wakes up. / Sometimes the way she moves. / Sometimes he wakes up dead** » (HIhs, p. 24). Les deux passages nouvellement soulignés par la simultanéité des voix mettent l'accent sur le récit amoureux de l'homme invisible, sur l'extase ainsi que sur la souffrance qui en découlent.

Parallèlement à ces techniques acoustiques, Standjofski en introduit une nouvelle, une simultanéité dissociative qui orchestre l'intervention simultanée des comédiens avec différentes répliques. Cette technique sert d'abord à signaler un questionnement synchrone chez l'homme invisible et *the invisible man* par rapport au départ de Baudelaire : « *"Où est Baudelaire?" lui demande l'homme invisible. / "Where's Baudelaire?" asks the invisible man* » (HIhs, p. 9). Si la question est la même, les réponses qu'offrent tour à tour Tremblay en français, puis Blais en anglais divergent :

« “Il est parti au Québec à la recherche de son identité”, dit Rimbaud. / “He’s gone to Quebec in search of himself and a few of his friends” answers Rimbaud » (HIhs, p. 9). La possibilité de la disparition des autres cause ainsi chez l’homme invisible une dissociation du soi en deux voix divergentes mais synchrones. La technique de simultanéité s’opère également sur la chronologie et sur le passage du temps, dont l’interprète anglophone et l’interprète francophone offrent *en cadence* des perspectives divergentes :

Days Days Days
Weeks *Le temps passe comme des motoneiges* *Weeks* *dans les yeux de l’homme invisible* *Weeks*
Months months months.
Jours jours jours
Semaines. Time goes by like cars in semaines the invisible man’s eyes semaines.
Mois mois mois. (HIhs, p. 13)

Ici, les « motoneiges » fantaisistes du calendrier francophone s’opposent au calendrier et à la voiture anglophones bien règlementés. L’empiètement de ces images – et du droit de parole – d’un interprète sur de l’autre, chez Tremblay comme chez Blais, accorde peu de place à une écoute mutuelle. Pour les spectateurs, la compréhension est également réduite à la cacophonie.

Dans de telles conditions d’alternance et de simultanéité, on pourrait croire que, chaque langue étant reléguée à un interprète, le partage et les possibilités de rencontre seraient amoindris. Cette division nette des territoires de chaque langue se trouve par ailleurs imagée par la répartition des spectateurs de Kingston en deux camps, séparés par la scène et par la division entre l’homme invisible et the invisible man. Cette lecture de la rupture linguistique négligerait cependant le fait que la production de Harry Standjofski, ayant stabilisé l’attribution des langues à des corps particuliers, arrive à faire davantage dialoguer ses interprètes que la production du Théâtre de la Vieille 17. Alors que Castonguay et Marinier ne s’adressaient qu’au public, les interprètes incarnés par Tremblay et Blais jouent *et pour le public et entre eux*. Autrement dit, à l’esthétique frontale et intermédiaire du spectacle du Théâtre de la Vieille 17 se substitue un dialogue psychologisé ancré dans le réalisme. Les échanges des personnages, entre duo et duel, prennent forme par leurs mouvements, l’un servant souvent de personnage et d’illustration pour l’autre. Ils « se répondent, se complètent, s’empoignent, s’appuient l’un sur l’autre⁵⁰² ». L’audace de cette production est peut-

⁵⁰² A. Cadieux, « L’écartelé de Timmins, Ontario », p. B8.

être donc sa mise en mouvement corporel, sa mise en dialogue, qui toutes deux contribuent davantage à accommoder qu'à repousser les spectateurs n'ayant pas un accès égal aux deux langues.

La traversée du spectacle de Kingston à Montréal témoigne de cette volonté d'accommodement par la traduction pour des spectateurs unilingues du côté anglophone comme du côté francophone, mais aussi d'un désir de résolution. En effet, l'arrivée à Montréal de *The Invisible Man/L'Homme invisible* (ou de *L'Homme invisible/The Invisible Man* selon l'allégeance linguistique de la presse) apporte deux éléments manquants à ce récit : « Il a besoin d'une femme. Il a besoin d'un pays. Les deux le laissent tomber » (HIhs, p. 23). D'une part, l'arrivée du spectacle à Montréal suggère une réponse au questionnement de l'homme invisible sur son pays. Dans son unique ajout de texte, et comme toute dernière réplique du spectacle, Standjofski fait réaffirmer au pendant francophone que « L'homme invisible est né à Timmins, Ontario. Il est Franco-Ontarien » (HIhs, p. 36). L'affirmation identitaire en est solidifiée, mais elle est aussi envisagée sous un jour nouveau : non plus comme un fardeau mais comme une émancipation possible. Par sa finale en alternance linguistique paroxystique, suivie d'une consolidation de l'identité unilingue, le spectacle de Standjofski souligne avec d'autant plus d'insistance le processus amorcé par la finale du Théâtre de la Vieille 17, rappelant l'enchaînement du ballet ludique avec l'apologie du *Malade imaginaire* d'André Paiement. De plus, Standjofski place une femme sur scène aux côtés des corps masculins. Les femmes du récit – Pauline, Catherine/Katerine – quittent encore l'homme invisible, mais la mise en scène montréalaise accorde une place à la musique d'accordéon, aux rires moqueurs et à la voix mélancolique de Gabriella Hook. Dans son analyse du récit en prose, Catherine Leclerc affirmait : « Si le rapport à la langue, dans l'univers de Desbiens, est inextricablement lié aux rapports entre les sexes, il s'ensuit peut-être qu'un remaniement du rapport à la langue puisse favoriser une revitalisation de la communauté⁵⁰³ ». L'inverse est aussi vrai. En effet, dans cette production du moins, une femme accède à la scène de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, notamment à l'occasion d'un festival montréalais mêlant théâtre et humour (Zoofest), dans l'« exigüité de la toute petite Balustrade du Monument-National ». Or, en même temps qu'à cette présence féminine, les spectateurs ont eu droit à des tabourets rapprochés, à un côte-à-côte impossible à Kingston, à « une livraison dans le creux de l'oreille, dans le blanc des yeux⁵⁰⁴ ». Une

⁵⁰³ C. Leclerc, *Des langues en partage?*, p. 332.

⁵⁰⁴ A. Cadieux, « L'écartelé de Timmins, Ontario », p. B8.

blogueuse de théâtre et conseillère au Centre des auteurs dramatiques décèle bien le potentiel rassembleur d'une telle expérience pour les spectateurs montréalais : « cette parole se fait rassembleuse, réunissant dans un seul lieu des Montréalais francophones et anglophones, qui peuvent enfin partager, le temps d'une soirée, une même identité. Aussi bipolaire soit-elle⁵⁰⁵ ». Le spectacle aurait donc rempli une fonction de ralliement intercommunautaire à Montréal, rassemblant des Franco-Montréalais et des Anglo-Montréalais autour d'une affirmation de l'identité franco-ontarienne. En revanche, ce ralliement communautaire montréalais autour d'interprètes hétéronymes se sera fait au détriment des sujets franco-ontariens premiers du spectacle et du récit, ceux-là même qui en ont d'abord tissé l'hétérolinguisme.

4. Quelques autres esquisses de terrains de jeux

On l'a vu, la traduction ludique en Ontario français s'ancre d'abord dans le sillage de l'adaptation du *Malade imaginaire* d'André Païement pour rassembler la purge du plurilinguisme et l'affirmation identitaire de l'unilinguisme. Chez Leroux, elle installe tout un mécanisme religieux et technologique pour purger la « notion périmée de la langue » mais refuse simultanément cette même purge pour tisser d'autres versions ob-scènes (*La commentatrice*) et abusives (les surtitres). L'adaptation théâtrale subséquente de *L'Homme invisible/The Invisible Man* par le Théâtre de la Vieille 17 fait de la traduction-interprétation un jeu plus subtil mais aussi plus complet qui traverse les corps parlants des deux comédiens. L'hétérolinguisme n'y est pas confiné à un seul corps malgré une réticence de l'interprète francophone. Par contre, dans la mouture ultérieure, mise en scène par Harry Standjofski, l'imperméabilité des corps à la traversée des langues est plutôt reconfirmée. Curieusement, cette dernière production, avec sa purge du plurilinguisme individuel et son affirmation identitaire rappelant ceux du *Malade imaginaire* de Païement, a mieux voyagé vers les spectateurs anglophones de l'Ontario et francophones du Québec.

En 2008-2009, l'organisme Théâtre Action lançait les Seconds États généraux du théâtre franco-ontarien; loin de s'inscrire en rupture comme le faisaient les États généraux de 1991, ces

⁵⁰⁵ M. Craft, « Deux solitudes become one », s.p.

Seconds états généraux réaffirmaient plutôt « le pari qu'avant toute autre considération, on cherchera à privilégier le plaisir, la passion et la nécessité de faire du théâtre⁵⁰⁶ ». Parmi les nouvelles stratégies adoptées, cependant, figure la valorisation et la diffusion « ici et ailleurs » de la dramaturgie franco-ontarienne, une stratégie qui ne peut, selon les membres, porter fruit que par « la diffusion des textes franco-ontariens au provincial, national et à l'international⁵⁰⁷ ». Depuis la production de *L'Homme invisible/The Invisible Man* par le Théâtre de la Vieille 17 et ces Seconds États généraux, le milieu théâtral de l'Ontario français a donné lieu à quelques autres rencontres autour de l'hétérolinguisme et de la traduction. Ainsi, en 2009, le Théâtre la Catapulte intégrait pour la première fois des surtitres à une production. La même année, cette compagnie montait un spectacle ambulateur « co-langue », *Le Projet Rideau Project*, projet qui comptait six pièces de vingt minutes, dont trois étaient rédigées en français et trois en anglais, de six auteurs et metteurs en scène différents⁵⁰⁸. Le « co-langue » du *Projet Rideau Project* est d'abord un co-langue de la production (des artistes et créateurs). Il existe dans la représentation par la co-présence des langues dans un même spectacle plutôt que dans une seule pièce et dans la juxtaposition d'un texte francophone et d'une mise en scène anglophone, et vice versa. Or, le portrait linguistique d'Ottawa que donne à voir *Le Projet Rideau Project* n'instaure ni réciprocité, ni communalité. Les pièces en anglais évacuent la présence francophone de la ville ou la répriment alors que certaines pièces en français parodient cette domination par la caricature. Et alors que les pièces en anglais réussissent à s'implanter dans l'espace et dans l'histoire de la ville, les histoires francophones sont marginales, atemporelles et atopiques, ce qui les relègue aux non-lieux de la ville. Il y a donc dans *Le Projet Rideau Project* peu de lieux de rencontre entre les langues et surtout, peu de terrains communs pour la traduction ludique.

Dans ces conditions, l'avenir de la traduction ludique en Ontario français s'annonce pour le moins incertain. Pourtant, *Le Projet Rideau Project* n'est peut-être que l'un des multiples jalons de l'histoire des rencontres entre communautés théâtrales ottaviennes. En août 2010, à la même Cour des arts qui accueillait une des pièces du *Projet Rideau Project* se jouaient deux de ces

⁵⁰⁶ Théâtre Action, *Les Seconds États généraux du théâtre franco-ontarien : les grandes orientations pour les 10 prochaines années*, p. 3.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁰⁸ Au sujet de l'hétérolinguisme et de la traduction du *Projet Rideau Project*, voir N. Nolette, « *Le Projet Rideau Project* : le théâtre "co-langue", le bilinguisme officiel et le va-et-vient de la traduction ».

rencontres. D'une part, la pièce bilingue *Inseparable* de Louis Lemire, mise en scène par Matthew Romantini, prenait l'affiche avec un comédien francophone et un autre anglophone. D'autre part, Joël Beddows présentait un nouveau projet, la pièce *Swimming in the Shallows*, dans laquelle il invitait des comédiens francophones à jouer en anglais. Et le metteur en scène d'ajouter : « Il y a 12 ans, quand j'ai commencé à Ottawa, je n'aurais jamais cru que de telles rencontres entre les deux milieux de théâtre pourraient avoir lieu. C'est très beau, ce qui nous arrive depuis le Projet Rideau⁵⁰⁹ ». Reste à voir si et comment ce qui s'amorce en beauté se transformera en jeu.

Après ces considérations sur la circulation du théâtre de l'Ouest canadien vers l'est, sur celle du théâtre franco-ontarien sur de plus courtes distances vers l'est (Montréal) et vers l'ouest (Toronto), c'est la circulation du théâtre acadien vers l'ouest que le prochain chapitre abordera. En Acadie, on le verra, la question identitaire est moins structurante quant à l'histoire des pratiques littéraires et théâtrales. Comme l'affirme Raoul Boudreau, l'inscription de la littérature acadienne dans un lieu n'équivaut pas à une prise de position « par rapport aux déchirements ou aux déclarations volontaristes d'autonomie que cela peut entraîner⁵¹⁰ » ; inversement, « la langue trahit manifestement l'appartenance historique de l'écrivain⁵¹¹ » même quand des thématiques non-identitaires sont développées. Plutôt que de décrire cette « trahison », ou de nommer de nouvelles spécificités identitaires ou post-identitaires, le prochain chapitre sera consacré à l'inscription ludique spécifique au théâtre hétérolingue en Acadie.

⁵⁰⁹ J. Beddows, cité dans V. Lessard, « Deux solitudes s'affrontent et se fondent sur les planches : du théâtre dans les deux langues à la Cour des arts », p. A12.

⁵¹⁰ R. Boudreau, « La poésie acadienne depuis 1990 : diversité, exigüité et légitimité », p. 88.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 89. Ailleurs, R. Boudreau étudie précisément le ludisme littéraire qui m'intéresse en Acadie, mais dans la poésie et dans le roman.

CHAPITRE IV

Jouer au théâtre au cœur du grouillement linguistique acadien

1. Dire, écrire et traduire le théâtre acadien

Dès 1974, c'est-à-dire l'année précédant l'adaptation du *Malade imaginaire* par André Païement en Ontario, le critique littéraire Alain Masson, observateur des débuts de la modernité littéraire acadienne, remarquait : « Parler du bilinguisme au Nouveau-Brunswick est [... un...] euphémisme » puisqu'en réalité, « les francophones portent en eux-mêmes un véritable grouillement linguistique⁵¹² ». Au cœur de ce grouillement linguistique, de cette multiplicité de langues qui s'agitent et qui remuent : la parlure de la Sagouine, les parlers du Nord du Nouveau-Brunswick, les sociolectes canadiens et québécois, le français dit international, l'argot parisien et enfin le chiac⁵¹³. Masson reviendra sur cette analyse linguistique en insistant sur sa valeur littéraire lors du Congrès mondial acadien de 1994 :

⁵¹² A. Masson, « Étranglement Étalement », p. 59.

⁵¹³ *Ibid.*

Comme le fait de l'Acadie est une parole multiple : deux langues, des niveaux de langue par dizaine, ces attachements à la parole ambiante prennent nécessairement une tournure très singulière. L'écrivain acadien se trouve donc dans une position très intéressante : au lieu de construire un style, il détermine une langue. La langue de cette littérature n'est pas une langue établie⁵¹⁴.

La langue du théâtre acadien contemporain ne semble pas non plus établie, bien que les langues de la dramaturgie-traduction d'Antonine Maillet et de Laval Goupil, ainsi que l'écriture variable de la « parole ambiante » chez Rino Morin Rossignol et Herménégilde Chiasson forment des modèles historiques incontournables. Chacun de ces dramaturges, par ses langues de théâtre et de traduction, impose des limites à la circulation des langues en théâtre acadien contemporain. Dans ce chapitre, il s'agira d'abord de retracer ces limites avant d'explorer le terrain de jeu fourmillant qu'elles lèguent au théâtre acadien subséquent, d'abord en chiac avec le spectacle *Empreintes* de Paul Bossé créé par Moncton-Sable, puis au cœur même du grouillement linguistique dans *Les Trois exils de Christian E.* de Christian Essiambre et Philippe Soldevila.

1.1 Pour en finir avec *La Sagouine*⁵¹⁵

En octobre 2012, le Théâtre du Rideau Vert de Montréal et Le Pays de la Sagouine co-produisaient *La Sagouine*, la pièce de théâtre la plus célèbre d'Antonine Maillet. Ils célébraient ainsi le 40^e anniversaire de l'arrivée du spectacle sur les planches du Rideau Vert en octobre 1972. Le metteur en scène du premier spectacle professionnel, Eugène Gallant, et la comédienne qui a fait connaître le personnage de la Sagouine, Viola Léger, revenaient à leurs rôles respectifs pour l'occasion. Au sujet de la production commémorative de 2012, la plupart des critiques québécois répètent un discours mythifiant sur l'intemporalité et l'universalité du spectacle. Seul le critique Philippe Couture, du *Devoir*, objecte que « *La Sagouine* demeure coincée dans son époque et son chant de l'opprimée a des échos plus nostalgiques que truculents⁵¹⁶ ». En quarante ans de diffusion, et après plus de deux mille représentations, la Sagouine est devenue, pour le Québec comme pour les mondes francophones et anglophones du Canada, le symbole passéiste du peuple

⁵¹⁴ A. Masson, « Une idée de la littérature acadienne », p. 128.

⁵¹⁵ On reconnaîtra l'influence du titre de l'article de synthèse de F. Bordeleau, « Littérature acadienne : pour en finir avec Évangéline », p. 20.

⁵¹⁶ P. Couture, « Patrimoine vivant », p. C7.

acadien⁵¹⁷. Pour l'artiste acadien pluridisciplinaire Herménégilde Chiasson, la *Sagouine*, comme « femme qui parle toute seule, qui à toute fin pratique est folle », projette une image folklorisante du « drame de la survivance acadienne⁵¹⁸ ». Parallèlement, faute de connaissances approfondies, on associe la parlure de la *Sagouine*, reprise comme style par son auteure, à toute parole théâtrale issue d'Acadie⁵¹⁹. Cette synecdoque a pour effet d'occulter tant les autres dramaturges acadiens que leur contribution aux langues théâtrales, de sorte qu'au Québec, comme l'atteste Jean Levasseur, « les créations de Laval Goupil, Jules Boudreau, Claude Renaud, Gracia Couturier et les autres sont totalement passées sous silence⁵²⁰ ». L'analyse de Levasseur, qui date de 2001, gagnera cependant à être nuancée à la lumière des événements de la décennie qui s'est écoulée depuis, et en particulier du spectacle *Les Trois exils de Christian E.*, qui fait l'objet de la troisième partie de ce chapitre. En effet, au tournant des années 2000, les compagnies professionnelles de théâtre en Acadie ont mis en place des réseaux d'alliances stratégiques menant à des coproductions avec des partenaires du Québec, de la Belgique, de la France et de l'Ontario français. De telles coproductions exigent un certain « compromis langagier⁵²¹ », certes, mais elles ont le mérite de faciliter la diffusion du théâtre acadien à l'extérieur de l'Acadie et d'y faire connaître d'autres modèles de création que celui de *La Sagouine*. C'est le cas, spécifiquement, des *Trois exils...*, une coproduction du Théâtre l'Escaouette de Moncton et du Théâtre Sortie de Secours de Québec.

À première vue, la réception du théâtre acadien est aussi problématique du côté anglophone qu'au Québec. Depuis le succès de la traduction de *La Sagouine* par Luis de Céspedes, le Canada anglais accueille les productions théâtrales de l'Acadie pour leur valeur ethnographique. Pierre Hébert, faisant l'examen de la réception d'Antonine Maillet dans ce contexte, constate qu'on s'est attendu que cette auteure, « comme Roch Carrier pour le Québec, [...] fournisse un

⁵¹⁷ Pour F. Paré, l'université québécoise « voit *La Sagouine* d'Antonine Maillet comme confirmant l'action constitutrice de l'oralité dans le discours littéraire acadien [...] Par là, la littérature québécoise, expulsant l'exiguïté et le manque, entendait s'instituer en littérature dominante » (*Les Littératures de l'exiguïté*, p. 62).

⁵¹⁸ Dans R. Blanchard et al., « Table ronde sur l'identité et la création culturelles en Acadie », p. 221.

⁵¹⁹ J. Levasseur, « La réception de la littérature acadienne au Québec depuis 1970 », p. 254.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 254. Mon analyse ne se penchera pas non plus sur ces créations, sauf sur celle de Laval Goupil; pour une revue du théâtre acadien, voir D. Bourque, « Théâtre de libération et théâtre carnalisé », p. 91-116.

⁵²¹ S. Malaborza, « La coproduction et ses enjeux : le cas du Théâtre populaire d'Acadie », p. 33. Malaborza affirme qu'« avec toutes les luttes de pouvoir qu'elle peut entraîner, la coproduction au théâtre engage nécessairement une réflexion, sur le registre du compromis, autour du mode d'expression à privilégier dans la prise de parole publique – à la fois par la voie des textes et par la mise en bouche effectuée sur scène par les comédiens. » (*Ibid.*)

éclairage immédiat sur une réalité sociale et politique plutôt embrouillée⁵²² ». Il semble que ces attentes ethnographiques soient toujours d'actualité, bien qu'on accorde à leur objet une certaine mobilité vers la modernité. Dans sa critique de la présentation torontoise (et surtitrée) des *Trois exils de Christian E.* en décembre 2012, le blogueur Christopher Hoile ne peut s'empêcher de souligner l'actualisation culturelle du spectacle : « The play not only tells a gripping family story but also gives us an insight into Acadian culture that provides a much needed contrast to the overly cozy view most of us have from plays like Antonine Maillet's beloved *La Sagouine*⁵²³ ». Avant *Les Trois exils de Christian E.*, d'autres figures théâtrales acadiennes avaient déjà rejoint le Canada anglais par la traduction. Jo-Anne Elder, elle-même traductrice de *La Vie est un rêve (Lifedream)* d'Herménégilde Chiasson, attribue le mérite à Glen Nichols d'avoir traduit au début des années 2000 six pièces de théâtre acadiennes, dont cinq dans le recueil *Angels and Anger : Five Acadian Plays*⁵²⁴ et une autre qui fera l'objet de la deuxième partie de ce chapitre, *Empreintes*. Selon Elder, du moins dans le contexte géographique des Maritimes où elles sont le plus souvent montées, ces traductions théâtrales de Nichols « empêche[nt ...] *La Sagouine*, pourtant consacrée en traduction, d'être la seule et unique image retenue par le public anglophone⁵²⁵ ». Quoi qu'il en soit dans les Maritimes, il semble que le succès théâtral de *La Sagouine* un peu partout au Canada anglais en ait fait la principale figure de référence des spectateurs pour ce qui est du théâtre acadien.

1.2 Antonine Maillet et Laval Goupil : dramaturges-traducteurs

La dramaturgie d'Antonine Maillet, donc, forme et informe la réception du théâtre acadien au Canada dans une langue officielle comme dans l'autre. Sa *Sagouine* de 1971 constitue un référent incontournable pour la circulation de la dramaturgie acadienne qui lui succèdera. Or, déjà

⁵²² P. Hébert, « La réception d'Antonine Maillet au Canada anglais : "Where is Acadia?" ». Au sujet de la traduction de *La Sagouine* en « slurred rural speech » par Luis de Céspedes, voir P. Stratford, « Translating Antonine Maillet's Fiction », p. 94. Inversement, pour une perspective qui fait valoir que les catachrèses de *La Sagouine* sont recrées dans la traduction, voir G. Reid et C. Famula, « Catachresis in Antonine Maillet's *La Sagouine* and the Luis de Céspedes Translation ».

⁵²³ C. Hoile, « Review – Les 3 Exils de Christian E. », s.p.

⁵²⁴ J.-A. Elder, « L'image de l'Acadie en milieu anglophone : une impression pas toujours juste », p. 209; Voir G. Nichols, *Angels and Anger*. Nichols y traduit *Le Djibou* de Laval Goupil, *Mon mari est un ange* de Gracia Couturier, *Le Tapis de Grand-pré* d'Ivan Vanhecke et *Cap Enragé* et *Aliénor* d'Herménégilde Chiasson. Voir aussi sa traduction de P. Bossé, « Traces ».

⁵²⁵ J.-A. Elder, « L'image de l'Acadie en milieu anglophone », p. 210.

en 1966, à Moncton, Maillet imposait avec la pièce *Les Crasseux* un virage important vers « la libération du langage académique⁵²⁶ » : ses personnages éponymes se mettaient en bouche une parlure acadienne. Selon Raoul et Annette Boudreau, cette libération linguistique procède d'abord et avant tout par la « transposition d'une riche littérature orale en littérature écrite⁵²⁷ ». Pour eux, cette transposition littéraire a deux effets majeurs : d'abord, celui « de fixer une langue orale », mais aussi celui « de la revaloriser en en faisant une langue littéraire à laquelle on peut désormais fièrement s'identifier au lieu d'en avoir honte⁵²⁸ ». La langue des traditions populaires, en s'imposant au théâtre, devient disponible pour la littérature. Sa langue littéraire acquise, Maillet produira ensuite toute une série d'œuvres théâtrales inspirées d'un contexte acadien rural et traditionnel et suivant ses conventions linguistiques. Après *La Sagouine* suivent *Gapi et Sullivan* (*Gapi*), *Évangéline Deusse*, *La Veuve enragée*, *La Contrebandière*, *Garrochés en paradis* et *Margot la folle*. L'œuvre de Maillet, comme l'ont souligné les critiques littéraires, et en particulier Denis Bourque, est porteuse d'un jeu carnavalesque, d'un rire « franc, libre et hardi. Ce rire résonne dans la joie et atteint de façon implacable sa cible, c'est-à-dire les grands et les puissants de ce monde qu'il fait bien vite de dégringoler de leur piédestal⁵²⁹ ». Paradoxalement, c'est à partir du Théâtre du Rideau Vert à Montréal, et non à partir de l'Acadie, que se déclenchera ce rire dans la production des œuvres dramatiques plus acadiennes d'Antonine Maillet. C'est ainsi que, comme le niveau de langue de la *Sagouine*, le rire mailletien « se transforme en antiquité réservée à l'exportation⁵³⁰ ».

Au cours des premières heures de la professionnalisation du théâtre acadien, Laval Goupil met lui aussi à l'épreuve les langues à sa disposition. Avec sa pièce *Tête d'eau*, produite par les Feux Chalins en 1974, Goupil se distingue d'Antonine Maillet par sa modernité. Le personnage d'Onil ironise sur « La mort par axphysie [sic] graduée. Made in Acadialand⁵³¹! », joue au football en anglais, puis nage en plein délire amoureux dans un « langage coléoptérien⁵³² ». L'onirisme dérive ainsi vers l'éclatement, voire la réinvention de la langue, « créant de nouvelles sonorités et de

⁵²⁶ B. Drolet, *Entre dune et aboiteaux ... un peuple : étude critique des œuvres d'Antonine Maillet*, p. 101.

⁵²⁷ R. Boudreau et A. Boudreau, « La littérature comme moyen de reconquête de la parole. L'exemple de l'Acadie », p. 170. À ce sujet, Alain Masson affirme que « l'œuvre d'Antonine Maillet marque une nette rupture : elle vit sans scrupules dans la littérature » (A. Masson, « Une littérature interdite », p. 270.)

⁵²⁸ R. Boudreau et A. Boudreau, « La littérature comme moyen de reconquête de la parole », p. 171.

⁵²⁹ D. Bourque, « Théâtre de libération et théâtre carnavalesqué », p. 96.

⁵³⁰ A. Masson, « Étrangement étalement », p. 59.

⁵³¹ L. Goupil, *Tête d'eau*, p. 27.

⁵³² Ibid., p. 61.

nouveaux sens à donner aux êtres, aux choses et à la vie⁵³³ ». Un passage similaire vers la nouveauté, mais sur une base plus réaliste, se trame dans la prochaine pièce de Goupil, *Le Djibou* (Théâtre populaire d'Acadie, 1975). L'auteur s'y attarde, comme Maillet avant lui, à la transposition à l'écrit des niveaux de langue acadiens pour les faire proliférer sur scène. Selon Laurent Mailhot, cette question habite le texte dramatique depuis sa thématique jusqu'à sa forme linguistique.

La pièce que Laval Goupil intitule justement *le Djibou* marque l'échange – de sang – entre le passé et l'avenir, entre le concret et l'abstrait, entre l'oral (rapporté, rappelé, imaginé) et l'écrit (proposé, imposé). Cet échange, ce passage est l'action même de la pièce. Il n'y en a pas d'autre.

Ce qui explique, jusqu'à un certain point, l'importance excessive que Laval Goupil accorde au langage et à la langue. Il abuse des barbarismes précieux, des savoureux archaïsmes, des anglicismes ingénieux. On ne fait que *vironner*, *tchaquer*, (*s'*)*bouscailler* dans cette pièce aux allures de conte mi-naturaliste mi-fantastique⁵³⁴.

Bien qu'ils continueront à faire lire et à faire entendre la langue du *Djibou*, peu des textes subséquents de Goupil seront montés sur scène.

Laval Goupil et Antonine Maillet, ces deux dramaturges de l'émergence du théâtre professionnel acadien, sont aussi, comme le souligne à juste titre Sonya Malaborza, traducteurs de théâtre⁵³⁵. Maillet, par exemple, crée *Le Bourgeois gentleman*, une « comédie inspirée de Molière⁵³⁶ », en 1978. Y figure Monsieur Bourgeois, un homme dont l'objectif est de grimper l'échelle socioéconomique et la méthode, de « connaître l'anglais, le style anglais, la manière de vivre anglaise avant de déménager à Westmount⁵³⁷ ». Il ne se doute pas que ses comparses tourneront cette méthode en dérision. Pour la traductologue Annie Brisset, qui inscrit cette adaptation dans un milieu théâtral québécois, le comique de la situation dépend de l'anglomanie d'un personnage qui « devient ridicule dès lors qu'il prend modèle sur l'Anglais, car *l'Anglais est ridicule intrinsèquement*⁵³⁸ ». Nonobstant la comédie faite sur le dos d'un « Anglais » méconnu, stéréotypé et Autre et sur celui d'un francophone qui chercherait à l'imiter, les personnages secondaires nuanceront quelque peu la donne linguistique critiquée par Brisset. Car si l'anglomanie est

⁵³³ D. Lonergan, « Acadie : Un théâtre à la recherche d'auteurs », p. 226.

⁵³⁴ L. Mailhot, « Laval Goupil, fabulateur et fabuliste, jeune et vieux renard », p. 54. Il souligne.

⁵³⁵ S. Malaborza, « La traduction du théâtre en Acadie : Parcours et tendances actuelles », p. 179-196.

⁵³⁶ A. Maillet, *Le Bourgeois gentleman*, s.p.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁵³⁸ A. Brisset, *Sociocritique de la traduction*, p. 141.

graduellement expulsée de la fable par la dérision, l'anglais – la langue, cette fois-ci – revient dans la bouche de ces personnages secondaires pour contrer un français trop académique. Dans ces conditions, l'anglicisme devient la source d'un rire qui fait dégringoler *et* l'anglais, *et* le français de leur piédestal pour que la servante Joséphine puisse revendiquer les deux langues comme les siennes :

MAÎTRE

Je vais vous la câler la danse!

PROFESSEUR

Câler la danse est un anglicisme...

JOSÉPHINE

Oh non! c'est la seule chose anglaise qui soit vraiment à nous autres. On vous rend vos plum pudding, et vos roast beef, et votre bridge, ben on continuera de câler une quadrille⁵³⁹!

La revendication de l'anglicisme comme part intégrante du français de Joséphine est donc une récupération à même l'expulsion double de l'anglais des bourgeois de Westmount et du français académique du professeur. Comme les Crasseux avant elle, Joséphine tire son épingle du jeu des langues; elle s'y constitue entre les purismes du français et de l'anglais.

Si *Le Bourgeois gentleman* est la traduction (au sens large) la mieux connue d'Antonine Maillet, entre autres pour la « récupération idéologique⁵⁴⁰ » et l'« iconoclisme » qu'y a décelés Brisset, des recherches sur le reste de la production de la traductrice de théâtre révèlent que cette pièce n'en est pas représentative. Sa série de traductions de Shakespeare, datant des années 1990, ferait plutôt l'objet d'un travail méticuleux sur la lettre ainsi que d'un respect non iconoclaste de l'altérité⁵⁴¹. Ailleurs, dans *La Foire de la Saint-Barthélémy* (1994), la traduction condense le texte de départ et transpose la langue élisabéthaine en mélange entre la langue de Rabelais et celle du « terroir français du XVII^e siècle⁵⁴² ». Inversement, la traduction interlinguale de Maillet puise au comique de *Bartholmew Fair* de Ben Jonson et en recrée les jeux de mots et les calembours⁵⁴³. Enfin, dans sa traduction de *Salt-Water Moon* de David French (*Une Lune d'eau salée*, Théâtre de l'Île, 1999-2000), Maillet colle à l'onomastique et à la structure anglaises des répliques de French,

⁵³⁹ A. Maillet, *Le Bourgeois gentleman*, p. 182.

⁵⁴⁰ A. Brisset, *Sociocritique de la traduction*, p. 148.

⁵⁴¹ C. Gagnon, « Le Shakespeare québécois des années 1990 », p. 58-75.

⁵⁴² N. Mallet, « Quand les vieux classiques font peau neuve sur les scènes franco-canadiennes », p. 193.

⁵⁴³ *Ibid.*.

tout en incorporant quelques bribes du vocabulaire des Crasseux⁵⁴⁴. Dans tous ces cas, la langue de traduction acadienne de Maillet exprime moins une récupération à des fins identitaires ou nationalistes – soient-elles acadiennes ou, puisque les pièces sont montées au Québec, québécoises – qu’une réinscription littéraire de la stylistique de l’auteure.

Dans le jeu de la dramaturgie-traduction du théâtre acadien, Laval Goupil puise lui aussi à la langue traditionnelle pour son unique traduction, celle d’*Aléola* de Gaëtan Charlebois (TPA, 1995)⁵⁴⁵. Rédigée et produite à Montréal en 1980, la pièce de Charlebois cherchait déjà à représenter la diglossie du ghetto McGill de Montréal en intégrant des emprunts, des anglicismes et des passages en anglais. Dans une traduction de Jean Daigle, montée la même année au Théâtre du Rideau Vert, cette dualité linguistique est évacuée, le contexte sociopolitique du temps (« en plein mouvement nationaliste québécois⁵⁴⁶ ») exigeant la modification puisque le public aurait refusé d’entendre de l’anglais sur cette scène. Sonya Malaborza montre que si la retraduction acadienne subséquente de Goupil se situe dans une « ville malaisément bilingue des Provinces maritimes⁵⁴⁷ », toute trace de l’hétérolinguisme de la pièce de départ, des erreurs de langue aux conflits métalinguistiques, en est expulsée⁵⁴⁸. Tel est le cas quand, dans une scène de Charlebois qui ressemble étrangement à celle du journal dans *Sex, lies et les Franco-Manitobains*, Kitoune et Barné se disputent au sujet de la langue de lecture du journal intime de Kitoune :

Barné : We read in English.

Kitoune : Why ? Why ? Everything in English ! I didn’t write that in English ! I wrote in French ! Now you just read it in French !

Barné : We read it in English or not at all.

Kitoune : Not at all then !

Barné : French is the language of the earth. Of the good soil in my hand. Of the farm. When we moved out of the farm and into the city, this big English city with the French name, we lost the right to speak French. We must never dirty the French we speak with asphalt and concrete⁵⁴⁹.

⁵⁴⁴ S. Malaborza, « La traduction du théâtre en Acadie », p. 183.

⁵⁴⁵ Laval Goupil a aussi adapté des romans pour la scène, dont *TiJean* de Melvin Gallant (TPA, 1978) et *L’Acadien reprend son pays* de Claude LeBoutillier (*Jour de grâce*, TPA, 1995).

⁵⁴⁶ S. Malaborza, « La traduction du théâtre en Acadie », p. 187.

⁵⁴⁷ L. Goupil, « *Aléola* de Gaëtan Charlebois. Adaptation acadienne du texte original », p. 2, cité dans S. Malaborza, « La traduction du théâtre en Acadie », p. 189.

⁵⁴⁸ S. Malaborza, « La traduction du théâtre en Acadie », p. 190.

⁵⁴⁹ G. Charlebois, *Aléola*, p. 30-31; cité dans S. Malaborza, « La traduction du théâtre en Acadie », p. 190.

Dans la version acadienne de Goupil, le conflit interlinguistique est remplacé par un différend interpersonnel sur le choix du passage du journal intime qui fera l'objet de la lecture à voix haute⁵⁵⁰. Le commentaire métalinguistique de Charlebois y est donc gommé. La langue de traduction de Goupil confirme la langue du *Djibou* – qu'il nettoie à présent de ses anglicismes – sur les scènes du Théâtre populaire d'Acadie. Tout se passe comme si Goupil assurait, par sa traduction, la pureté française d'une langue théâtrale acadienne, comme si cette stratégie pouvait pallier la transposition géographique de Montréal à la ville des Maritimes où, comme le suggère le texte de Charlebois, le français risquerait de s'entacher au contact de l'anglais. En outre, il délimite ainsi un rôle pour la traduction – et pour le théâtre – en contexte acadien : celui d'affirmer le monolinguisme acadien pour l'opposer aux enjeux malaisés de la diglossie. Aussi, comme le fait valoir Malaborza, la traduction de Goupil a-t-elle une fonction perlocutoire au sens de Brisset, c'est-à-dire qu'elle agit idéologiquement sur le récepteur : Goupil « cherche à se servir d'*Aléola* pour se prononcer contre ce qu'il perçoit comme une anglicisation des grands centres urbains, sans parler de l'engagement politique représenté par son allusion à l'expropriation des habitants du parc national Kouchibouguac⁵⁵¹ ». Si les traductions d'Antonine Maillet assurent des langues-de-traduction-théâtrale exportables, visant une circulation *extérieure* à l'Acadie, celles de Laval Goupil instaurent tant bien que mal un modèle *intérieur* pour la traduction en Acadie. Et si les premières se revendiquent du rire, de l'anglicisme et de la lettre, les secondes répudient l'anglais pour confirmer la langue du *Djibou* comme unique langue théâtrale acadienne.

1.3 Carnavalisation et aliénation de la parole ambiante au théâtre

Alors que Maillet et Goupil travaillent la transposition de la langue orale à l'écrit, alors qu'ils plient la traduction à des jeux et des enjeux qui leur sont propres pour délimiter les langues du théâtre acadien, Rino Morin Rossignol invite tous les stéréotypes des régionalismes acadiens dans sa pièce *Le Pique-nique* en 1982. Le Nord-Est (ou péninsule acadienne), le Nord-Ouest (ou

⁵⁵⁰ S. Malaborza, « La traduction du théâtre en Acadie », p. 191.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 195. Pour mesurer la portée de cet acte perlocutoire en Acadie, rappelons que la traduction de Goupil fait figure d'exception dans la programmation du Théâtre populaire d'Acadie, où Malaborza détecte une tendance généralisée à la sélection de traducteurs québécois ou français (*Ibid.*, p. 197).

Madawaska) et le Sud-Est (région de Moncton) y sont conviés à un festin hyperbolique des représentations linguistiques où tous seront tour à tour exclus du jeu pour leurs particularités. Le chœur, alliant alors le Nord-Est et le Sud-Est, s'attaque par exemple au personnage du Nord-Ouest : « Toé, maudite menette malmenée, rouvre pas ton ti-bec, on va te casser la goule. Tu vas voir quissé qui mène en Acadie. On va te djérir nous autres. Pis on va te montrer à parler en Acadien⁵⁵² ». Comme le souligne Denis Bourque, dans *Le Pique-nique*, toute une carnavalisation s'opère « par le biais du langage qui est lui-même envahi par une espèce de désordre festif, puis allégé et vidé de son trop plein sémantique de façon à relativiser les différents discours traditionnels sur l'histoire, la société et l'identité acadiennes⁵⁵³ ». Il y aura tout de même solidarisation des parties acadiennes dans la mesure où toutes parlent une variation du français, et nul ne requiert, comme le personnage Lord Durham, une traduction. Les personnages et le chœur s'amuse à la construction de non-sens en traduction avant d'y résister : « Could someone translate here! » exige le seigneur anglais, et « Aie, toé, commence pas à éventer les heurles icitte⁵⁵⁴ », lui répond le chœur. Et plus tard :

DURHAM: Excuse me but...

CHŒUR: Ah! You encore! Speak French for a while. We are fed up with translation. We are not assimilated!

DURHAM: Je la excuse de moi but je la parle pas la française. Sorry⁵⁵⁵.

Par des processus de traduction et de non traduction, l'Anglais est donc parodié et exclu au profit d'une affirmation de résistance (« We are not assimilated! ») exprimée comme finalité dans sa langue à lui : « CHŒUR: T'es encore là, toé. Yes, you may go. Right now! Dewhors⁵⁵⁶! » *Le Pique-nique* sera monté plusieurs années après sa publication, entre autres à Moncton (l'Escaouette, 1987), à Edmonton (Théâtre français d'Edmonton et La Marée Montante de la Société acadienne de l'Alberta, 1990) et à Bellingham (Western Washington University, 2013).

Une même ambivalence, ralliant inclusion et exclusion, marque la timide levée de rideau sur le chiac et sur l'anglais à Moncton. Cité en entretien avec Anne-Marie Robichaud dans un numéro de la revue *Si Que* consacré au théâtre acadien (1979), Herménégilde Chiasson nommait

⁵⁵² R. Morin Rossignol, *Le Pique-nique*, p. 53.

⁵⁵³ D. Bourque, « Théâtre de libération et théâtre carnavalisé », p. 106

⁵⁵⁴ R. Morin Rossignol, *Le Pique-nique*, p. 50.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 70.

la difficulté de mont(r)er l'Acadie moderne faute d'avoir les langues théâtrales pour le faire : « on n'arrive pas à se brancher sur un langage, sur une particularité, et ça c'est dur. *Pour rendre compte de l'Acadie, il faudrait écrire en français, en chiac, en anglais*, bref, il faudrait écrire sur toute une aliénation⁵⁵⁷ ». Il fait ainsi écho aux préoccupations de Masson, auxquelles il répond par la pratique théâtrale, sur la transcription des variétés de la parole ambiante. Chiasson, dont la production poétique et essayistique (hormis le premier recueil *Mourir à Scoudouc*) a plutôt été « assujettie au code mais surtout à la communication⁵⁵⁸ », choisit, non sans ambivalence, le théâtre pour investir l'oralité des diverses parlers acadiens⁵⁵⁹. Auteur d'une trentaine de pièces de théâtre, dont une vingtaine produite au Théâtre l'Escaouette, Chiasson fait d'abord et avant tout de son théâtre, et de son propre aveu, le lieu éphémère d'un « exorcisme à la Artaud⁵⁶⁰ » des enjeux de sa collectivité dans le but de la faire accéder à la modernité.

Comme l'indique Glen Nichols, la transcription des dialectes acadiens dans le théâtre de Chiasson va de pair avec l'attachement de ses personnages pour l'Acadie ainsi qu'avec leur l'engagement social et politique⁵⁶¹. Les personnages qui déploient sur scène le français standard susciteront l'antipathie des spectateurs : un fils qui délaisse l'Acadie pour faire carrière ailleurs (*L'Amer à boire*, TPA, 1976), un bureaucrate cherchant à prélever des impôts (*Pour une fois*, l'Escaouette, 1999). La division affective engendrée par cette diglossie atteint son paroxysme dans *L'Exil d'Alexa* (l'Escaouette, 1993) où, souffrant de schizophrénie linguistique, l'enseignante de français se scinde en Alex et Alexa devant son miroir.

Alexa

J'aimerais ça, de temps en temps, parler comme moi j'parle, sans avoir à me forcer, pis que quelqu'un trouverait que j'fais encore du bon sens. Tu peux pas continuer comme ça, Alex, tu peux pas continuer à me faire des reproches pis à me corriger tout le temps en me disant que j'parle mal. Parce que tout le temps que tu me corriges, tu m'écoutes pas, Alex, ou plutôt tu m'écoutes, mais pour checker sur moi, pour voir si j'fais des fautes. Pis moi, j'crois

⁵⁵⁷ A.-M. Robichaud, « Entretien avec Herménégilde Chiasson », p. 72. Je souligne. Chiasson exprime cependant des réticences relatives à la circulation d'œuvre théâtrales aussi plurilingues (p. 73).

⁵⁵⁸ H. Chiasson, « Écrire pour dire », p. 19; R. Boudreau et A.-M. Robichaud notent la présence de quelques expressions anglaises dans le premier recueil de poésie puis une standardisation du français dans les prochains « Le plurilinguisme en poésie acadienne des années 1970 aux années 1990 », p. 29.

⁵⁵⁹ « Je ne dénigre pas l'oralité pour autant. Je crois que j'y ai beaucoup contribué, par le théâtre surtout qui pour moi a toujours été sa grande manifestation écrite mais de trafiquer l'orthographe pour la plier à l'oral n'est assurément pas mon projet » (H. Chiasson, « Écrire pour dire », p. 19).

⁵⁶⁰ A.-M. Robichaud, « Entretien avec Herménégilde Chiasson », 70.

⁵⁶¹ G. Nichols, « Bard of Acadie : The Theatre of Herménégilde Chiasson », p. 34-35.

que j'suis plus qu'un patchet de fautes. [...] Chaque fois que j'te parle avec mon tchœur, avec mes gut feelings, tu te fermes les yeux, tu tournes la tête, tu vas te promener. [...] J'suis fatiguée. J'suis en train de corver pis tu cherches encore des fautes à corriger. Vois-tu la game que tu joues, Alex? Non? Tu la vois pas?

Alex

Tu dramatises tout. Tu exagères. Tu te déçois, Alexa. Voilà. Tu t'appliques à te décevoir.

Alexa

Mange donc de la marde. Tu t'en sors tout le temps, Alex. J'sais pas où c'est que tu vas chercher tout ça ni qui c'est qui t'a appris à parler de même... C'est pas moi en tout cas.

Alex

Je ne sais pas où ni qui t'a appris à parler comme ça... (La corrigeant⁵⁶²)

S'il n'y a pas de résolution de la part d'Alexa quant à l'utilité d'une vie passée ou « perdue à enseigner quelque chose qui est en train de se perdre⁵⁶³ », la femme décidera qu'elle doit « parler parce que parler, c'est comme vivre et que vivre, ça comprend tous les langages⁵⁶⁴ ». Dès l'expression du désir de parler et du recours au langage plutôt qu'à la langue, l'épilogue décomplexé peut faire chanter que « le langage existe / Que nous parlons / Pour l'éternité / Pour la vie⁵⁶⁵ ».

La diversité dialectale ne sera donc pas évacuée du théâtre subséquent de Chiasson. Dans *Pour une fois* (l'Escaouette, 1999), qui thématise l'élection du Parti acadien à la législature provinciale, le dramaturge transcrit en chiac une conversation entre deux chauffeurs de taxi au sujet d'un des personnages trouvé près d'un centre d'achats avec un fusil dans les mains.

Marcel : Il *stare* dans le vide *allright but* ses *eyeballs* allons *just the same*.

Johnny : *Eyeballs* ou pas il ya pas l'air plus *lively* qu'il faut.

Marcel : *Wanna bet?* Moi je te dis qu'il fait exprès pour faire semblant.

Johnny : Exprès ou pas. Le *mall* ouvre dans quatre heures puis s'il est encore là la *panic* va *spread*. Puis si ça se sait qu'on savait, *we're in deep shit*⁵⁶⁶.

Cette transcription du chiac, rare chez Chiasson, s'avère étonnamment exempte de la surconscience métalinguistique qui caractérise la floraison dialectale dans son théâtre. Tout se passe comme si le chiac n'avait lieu que dans la parole de ceux qui ne s'inquiètent pas des variétés de langue à leur disposition, comme si leur classe socio-économique moins élevée signifiait leur libération de la surconscience linguistique. Enchâssé dans le chiac comme partie intégrante d'un

⁵⁶² H. Chiasson, *L'Exil d'Alexa*, p. 49.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁶⁶ H. Chiasson, « Pour une fois », p. 41.

sociolecte *francophone*, l'anglais, pour sa part, sera tantôt thématisé, tantôt inclus depuis les marges du théâtre de Chiasson. Dans la pièce pour enfants *Les Aventures de Mine de Rien* (l'Escaouette, 1982), la jeune Mine de Rien (mine-uscule mine-oritaire) doit vaincre le géant Anglobant (Anglo englobant). Puis, dans le spectacle pour adolescents *Pierre, Hélène et Michael* (l'Escaouette/Centre national des arts, 1990), Hélène rompt avec l'Acadien Pierre afin de partir pour Toronto avec un Michael bilingue (et qui finira par la délaisser pour son ex-amoureuse anglophone). Toujours « Anglobant » par son statut de langue véhiculaire, toujours porteur de satire, l'anglais s'infiltré sur la scène de *L'Exil d'Alexa* par une télévision qui diffuse un bulletin de nouvelles dans cette langue⁵⁶⁷, sur celle de *Cap enragé* (l'Escaouette/Centre national des arts, 1991/1998) par la voix des policiers aux ondes de leur émetteur-récepteur portatif. Dans tous ces cas, l'anglais est relégué à l'espace virtuel proche ou lointain : il n'a pas de place dans l'espace actuel de la scène, ses formes les plus intenses étant expulsées performativement vers les coulisses du théâtre monctonien (vers les productions indépendantes, par exemple) ou, comme pour Michael de *Pierre, Hélène et Michael*, vers Toronto. Le théâtre d'Herménégilde Chiasson, d'abord présenté pour sa propre collectivité à Moncton par le théâtre l'Escaouette, est par la suite souvent coproduit par le Théâtre français du Centre national des arts et diffusé en Ontario et au Québec au cours des années 2000 : *Laurie ou la vie de galerie* en 1998, *Univers* (avec Dominic Paranteau-Lebeuf et Robert Marinier) en 2000, *Le Christ est apparu au Gun Club* (2003-2005).

Présenté avec une intensité jusqu'alors inconnue sur les planches institutionnelles de l'Escaouette sous la plume de Chiasson en 1999 dans *Pour une fois*, le chiac s'établit comme langue littéraire à la suite de la manifestation publique *Tableaux de backyard*. Marc Arsenault témoigne de cette expérience :

En novembre 1993, a lieu un événement marquant, *Tableaux de backyard*, nuit de poésie et musique en hommage à Guy Arsenault auquel [sic] participent environ 500 personnes, jeunes et moins jeunes. Nous avons l'impression que plusieurs générations s'étaient donné rendez-vous. En présentant les écrivains, [Marc] Poirier et moi faisons exprès de terminer chaque présentation par « vit à Moncton » : par exemple, Gérald Leblanc vit à Moncton, Jean-Marc Dugas vit à Moncton, etc. Le projet devient alors évident : l'affirmation du dynamisme créatif de la ville, de son imaginaire et la reconnaissance de la langue chiac. La minorisation devient digne, le post-modernisme l'oblige⁵⁶⁸.

⁵⁶⁷ H. Chiasson, *L'Exil d'Alexa*, p. 63.

⁵⁶⁸ M. Arsenault, « La relève », p. 12.

Le chiac s'ajoute ainsi au « véritable grouillement linguistique » de la poésie acadienne chez Gérard Leblanc et l'école d'Aberdeen, à celui du roman chez France Daigle et, plus subtilement, à celui du théâtre. La langue du théâtre acadien ne semble pas pour autant établie. Antonine Maillet y contribue par de nombreux jeux : la parlure de la Sagouine, une langue de traduction motivée autant par la lettre que par le style de l'auteure, un rire rassembleur pour faire dégringoler le purisme linguistique. Ces jeux linguistiques semblent cependant valable surtout pour l'exportation vers des théâtres montréalais et canadiens plutôt que pour l'investissement d'une diversité linguistique locale. Goupil propose une langue acadienne agitée par des enjeux contextuels : une Acadie « axphyxante », un passage vers la modernité, un malaise face à la diglossie urbaine. Morin Rossignol et Chiasson ajoutent à ce grouillement linguistique les parlers du Nord-Est et du Nord-Ouest, le chiac et l'anglais, bien que sous couvert tantôt de carnavalisation, tantôt d'aliénation. Dans tous ces cas, les auteurs et traducteurs déploient des balises pour l'anglais : l'anglicisme revendiqué et la lettre de l'original pour Maillet; l'espace virtuel pour Goupil et Chiasson; la figure parodiée et expulsée de l'Anglais chez Morin Rossignol et Maillet; l'alternance codique dans le chiac de quelques chauffeurs de taxi chez Chiasson. Dans ce contexte, le jeu irrévérent et encore illégitime du chiac et de l'anglais, pourtant présents en poésie depuis les années 1970, arrive tardivement et timidement aux planches acadiennes.

2. Le détour chiac, la traductrice ludique et l'impasse de la traduction

Jusqu'à la fin des années 1990, l'accès aux institutions théâtrales – et à la mise en voix du grouillement linguistique acadien – se limite essentiellement aux dramaturgies d'Herménégilde Chiasson, de Rino Morin Rossignol, de Laval Goupil et d'Antonine Maillet. De ceux-ci, seuls Chiasson et Maillet continuent vraiment à produire pendant les années 1990, Chiasson bénéficiant même du « quasi monopole⁵⁶⁹ » de la création au théâtre l'Escaouette de Moncton. Dans ces conditions de sécheresse institutionnelle, le collectif Moncton-Sable allait emprunter un détour par rapport aux institutions théâtrales acadiennes, à leurs langues et à leur mode de travail.

⁵⁶⁹ D. Lonergan, « Une histoire du théâtre acadien en cinq pièces, pourquoi pas? », p. 337.

Une « culture du détournement » : voilà comment François Paré décrit, suivant le terme d'Édouard Glissant, la « créolisation accrue » de la culture acadienne de la région du Sud-Est du Nouveau-Brunswick et la « promotion du chiac monctonien⁵⁷⁰ » par ses artistes. Au théâtre, c'est le collectif Moncton-Sable qui allait assumer la culture du détournement en contournant de manière créative les obstacles institutionnels et en valorisant le ludisme scénique du chiac. Le collectif allait aussi retourner à la création collective, premier processus de travail de l'Escaouette abandonné au profit d'un travail sur la mise en scène du texte; on retourne à des spectacles créés surtout à partir d'improvisations, et dont le texte n'est que l'une des composantes. Le jeu du théâtre et des langues du collectif, amorcé en collaboration avec la romancière France Daigle, s'amplifie avec l'apport du poète et cinéaste Paul Bossé. Dans le spectacle *Empreintes*, le chiac devient un symbole ambivalent de la liberté de rêver en français; il acquiert une traductrice et sollicite le rire chiacophone. Or, à l'égard de la circulation de ce spectacle vers les métropoles francophone et anglophone, le chiac se trouve aux prises entre le piège de l'exotisme et celui de l'effacement de sa dualité constitutive. Ces deux modes de circulation instaurent des jeux d'inclusion et d'exclusion qui font et qui défont le supplément théâtral et linguistique propre aux spectateurs chiacophones, deux voies de traduction qui mènent tant à des impasses qu'à de nouveaux détours.

2.1 Jouer dans le bac à sable de l'institution théâtrale acadienne

En 1997, devant la difficulté de l'accès à la parole théâtrale institutionnelle, la metteuse en scène et éclairagiste Louise Lemieux, les comédiens Lynne Surette, Philip André Collette et Amélie Gosselin, ainsi que le musicien Jean Surrette, fondent un collectif pour faire du théâtre autrement que dans les théâtres établis. Ils partent de la volonté de « développer un spectacle qui se fonde sur une matière, le sable, comme point de départ⁵⁷¹ ». Le collectif propose alors à France Daigle, qui avait déjà thématiqué le sable dans son œuvre, de concevoir un texte dramatique pour le spectacle.

⁵⁷⁰ F. Paré, *La Distance habitée*, p. 195.

⁵⁷¹ J. Mallet cite les propos d'une correspondance avec Louise Lemieux, le 12 août 2012 (« Les modalités de transformation du roman à l'adaptation théâtrale », p. 16). Mallet explique que l'insistance sur le sable provient du costume de robe-sablier de Lynne Surette pour les funérailles de l'homme de théâtre Bernard Dugas (*Les Bessons*), conceptualisé par Paryse Normandeau. L'exploration subséquente autour de ce costume, par Lemieux, Surette, Normandeau et Maurice Arsenault, portera le nom *Robe de sable* (1996). Normandeau et Arsenault ne participeront pas aux explorations subséquentes du collectif.

Le texte *Moncton-Sable*, travaillé et créé par le collectif en 1997, lègue son nom à ce dernier. S'ensuit une série de collaborations entre France Daigle et le collectif Moncton-Sable, d'abord autour de matières concrètes⁵⁷², puis autour d'adaptations théâtrales de romans de l'auteure⁵⁷³. Le processus de création se fonde sur « l'addition des éléments, dans une sorte d'anarchie. L'auteur est donc une voix singulière, et importante, mais le texte n'est pas l'autorité dernière⁵⁷⁴ ». Le partage de l'autorité de la voix théâtrale et l'écriture scénique de dialogues dramatiques autorisent alors Daigle à « franchir l'interdit⁵⁷⁵ » portant sur le recours aux langues vernaculaires (la langue orale acadienne, le chiac), absentes de son œuvre romanesque précédente. Daigle puise aux improvisations du collectif pour écrire ses dialogues : « elle appelle les personnages les noms des acteurs. [...] Elle utilise délibérément nos vrais mots. La surprise des acteurs de voir qu'elle avait vraiment copié leur parler, même après une courte observation⁵⁷⁶ ». Le vernaculaire passe donc, par métathéâtralité, de la matière orale de la répétition aux dialogues. En outre, ce passage est ludique : Daigle joue, avec l'ironie et l'humour qui lui sont propres, sur l'aliénation linguistique articulée par Herménégilde Chiasson au sujet du théâtre acadien en 1979. Pour Raoul Boudreau, dans les romans de France Daigle, « [l]'humour sert d'abord de moyen de défense et de survie à une domination aliénante, mais il devient aussi moyen de création littéraire et moyen de recreation du soi collectif⁵⁷⁷ ». Dans ses textes pour Moncton-Sable, Daigle déploie son humour au profit de la création dramatique et de la recreation *du collectif* sur scène.

Déjà en 1997 dans *Moncton-Sable*, on trouve un exemple de traduction ludique dans l'affichage d'un hôpital imaginaire :

Au pied du premier lit, on peut lire sur un écriteau bilingue, là ou se trouve habituellement le dossier du patient :
Gone to lunch/

⁵⁷² Il s'agit de *Craie* (1999), *Foin* (2000), *Bric-à-brac* (2001)

⁵⁷³ Voir *Sans jamais parler du vent, prise 2* (2004) et *Histoire de la maison qui brûle* (2007).

⁵⁷⁴ L. Lemieux et G. Belliveau, « Ça bouge – le théâtre de Moncton-Sable », p. 116.

⁵⁷⁵ R. Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle », p. 41. Et Boudreau notera l'importance de l'écriture pour le théâtre dans la transformation du rapport à la langue dans les romans subséquents de France Daigle, où les langues vernaculaires acadiennes prendront une place de plus en plus considérable. Dans *Petites difficultés d'existence* (2002), « le recours au vernaculaire dépasse infiniment la veine pittoresque. Cette langue devient un élément dans une représentation globale de l'Acadie marquée par la complexité et l'ambiguïté, par la suspension du sens et le regard ludique » (*Ibid.*, p. 45).

⁵⁷⁶ Entretien avec le collectif Moncton-Sable, 29 janvier 2008, cité dans J. Mallet, « Les modalités de transformation du roman à l'adaptation théâtrale », p. 19).

⁵⁷⁷ R. Boudreau, « L'humour en mode mineur dans les romans de France Daigle », p. 142.

Chu'malade et j'me gouverne
 Dans le deuxième lit se trouve une morue évanouie. Elle reçoit une infusion d'une solution dans laquelle se promène un poisson rouge.
 Le dialogue suivant a lieu devant le troisième lit.

Comédien #2

- And what's wrong with him?

L'assistant (*va voir le dossier*)

- Le mal du siècle.

Comédien #2

- What's that?

L'assistant (*baragouine en anglais*)

- You know... Beaudelaire [sic], call centers, the year two-thousand...

Comédien #2 (*étonné*)

- We treat that here??? ⁵⁷⁸

La traduction fait « baragouiner » l'écrêteau en français comme l'assistant en anglais, comme si le prosaïsme anglophone et le « mal de siècle » francophone étaient des entités culturelles intraduisibles et nécessitaient dès lors la traduction ludique. De la traduction ludique, Daigle passe ensuite au ludisme du chiac. Dans *Craie* (1999), elle joue avec homophonie sur l'engouement local pour le chiac et pour la ville de Moncton, engouement qu'elle partage depuis sa participation à la manifestation *Tableaux de Backyard* : « Guy Arsenault... Maison jaune... Maison bleu... Les loges du chiac... (*en sortant de scène*) Ha! C'est bon ça... Les loges du chiac⁵⁷⁹... ». Puis dans *Foin* (2000), elle insiste pour que les comédiens revendiquent le chiac – qu'il donne lieu ou non à l'alternance codique :

Les trois restent silencieux un moment. Puis Amélie ramasse ses affaires.

Amélie : Bon... moi je prends un break.

Lynne : Tu t'en vas?

Amélie : C'est ça... je m'en VAS (*insiste sur la tournure chiac*⁵⁸⁰).

Malgré cette insistance, le chiac n'est pas tant partie intégrante du jeu théâtral de Daigle que diversion momentanée ou matière ludique parmi d'autres.

⁵⁷⁸ F. Daigle, « Moncton-Sable », p. 34.

⁵⁷⁹ F. Daigle, « Craie », p. 36. La même année que cette production de Moncton-Sable laissait entendre un peu de chiac, la pièce *Le Mythe du masque à Ray* de Marc Poirier, premier texte théâtral à véritablement exploiter le chiac, fait l'objet d'une production indépendante. Les traces que j'ai retrouvées de ce dernier spectacle étaient insuffisantes pour en faire une analyse approfondie.

⁵⁸⁰ F. Daigle, « Foin », p. 43.

Tel n'est pas le cas pour la dramaturgie d'un poète et cinéaste émergent de l'époque, Paul Bossé. Après une première vague de spectacles fondés sur la matière et créés en collaboration avec France Daigle, Moncton-Sable monte en septembre 2002, au Centre Aberdeen de Moncton, un premier texte dramatique de Bossé, *Empreintes*. Selon le critique David Lonergan : « *La rencontre entre l'auteur, cinéaste et poète Paul Bossé et le collectif Moncton Sable donne un spectacle dans lequel l'imaginaire et l'humour de l'un sert fort bien la recherche formelle de l'autre*⁵⁸¹ ». Et si le théâtre de Daigle, comme ses romans, se caractérisait par « les formes plus voilées et plus discrètes de l'humour associées à l'ironie subtile, la litote, l'*understatement* et autres formes d'atténuation du discours⁵⁸² », celui de Bossé, comme sa poésie d'ailleurs, aura volontiers recours au calembour et au mot d'esprit, deux particularités des jeunes poètes monctoniens des années 1990-2000⁵⁸³. S'ajoute – et se combine – à ce ludisme verbal une utilisation abondante du chiac dans les dialogues, utilisation qu'annonçaient déjà les séries télévisuelles co-réalisées par Paul Bossé et Chris LeBlanc au cours des années 1990, *C.H.É.P.A.* et *Les Lunatiques*⁵⁸⁴. Au sujet d'*Empreintes*, Lonergan observe : « On nage en pleine fantaisie dans des dialogues suavement colorés de chiac, habités par un humour parfois piquant et dans des registres qui vont de la caricature un peu crue à une finesse presque romantique⁵⁸⁵ ». Enfin, Bossé, comme dramaturge, fait aussi du chiac le moteur de son intrigue, intrigue que le collectif Moncton-Sable se mettra goulument en bouche et en corps.

Dans l'univers de science-fiction d'*Empreintes*, l'espace-temps théâtral se partage entre « la savane de l'Afrique préhistorique⁵⁸⁶ », « un auditorium de l'Université de Monk, en Acadie » (E, p. 3) en 2001 et « la bibliothèque du 01-10-01 à Cap Goodenough, Antarctique en l'an “deux-mille-quèq” » (E, p. 14). L'histoire et les histoires s'emboîtent les unes dans les autres. L'intrigue,

⁵⁸¹ D. Lonergan, « L'univers fantaisiste de Paul Bossé », p. 6. Il souligne.

⁵⁸² R. Boudreau, « L'humour en mode mineur dans les romans de France Daigle », 126.

⁵⁸³ R. Boudreau affirme que le calembour et le mot d'esprit sont « rares chez les artistes acadiens » (*ibid.*); P. Cormier établit quant à elle que ces modes d'humour forment la pierre angulaire de la poésie de la nouvelle génération : « Devant la nécessité de fonder leur parole sur des lieux originaux, certains écrivains de la relève acadienne se mettent à exploiter avec succès des zones peu explorées du langage : les jeux sur les clichés, l'invention de mots nouveaux, l'investissement de registres peu usuels, ainsi que le chiac, ce vernaculaire spécifique à la région de Moncton » (« Les jeunes poètes acadiens à l'école Aberdeen : portrait institutionnel et littéraire », p. 195).

⁵⁸⁴ Pour quelques vestiges de ces émissions, voir le site Vimeo de Chris LeBlanc, où l'on trouve, entre autres, l'épisode « Cayouche est un agent du CIA qui a pour mission de détruire toutes les couvartes piquées » (C. LeBlanc et P. Bossé).

⁵⁸⁵ D. Lonergan, « L'univers fantaisiste de Paul Bossé », p. 6.

⁵⁸⁶ P. Bossé, « *Empreintes* », p. 2. Désormais, les renvois à cette adaptation seront indiqués par le sigle E. Ce texte du spectacle, encore inédit, contient plusieurs coquilles qui auraient sûrement été révisées à l'édition, mais que je conserverai sans les souligner dans les citations. Comme le dit le personnage David dans *Empreintes* à un autre sujet, mais dans une même logique : « Non. Plus de gomme à effacer... les fautes, on les laisse là... » (E, p. 86).

elle, emprunte au classique cinématographique *2001: A Space Odyssey* le contraste entre la préhistoire, l'année 2001, et une époque future indéterminée. Dans *Empreintes*, les ordinos-sapiens (Ordinos) de l'époque la plus avancée contrôlent la destinée des humains. L'omniprésente Aline-9000, « une Ordino (ordinateur) avec des tendances mère-poule » (E, p. 16) rappelant HAL 9000 de *2001*, en est le meilleur exemple : elle s'assure que l'humain David Beaumont (pour le David Bowman de *2001*) se soumette à son obligation de « *watcher les videotapes* [des] saisons glorieuses » (E, p. 30) des êtres humains. C'est ainsi qu'en réécoutant une captation vidéo d'un évènement sportif de 2001, David pense être témoin du meurtre d'un gorille perpétré par Lucie Malenfant, une archéologue spécialiste des australopithèques et conférencière à l'Université de Monk. David reçoit alors l'assistance d'Ève (pour la capsule Eva dans *2001*), une Ordino révolutionnaire d'une génération précédente qui l'aide à décoder le chiac de 2001, à résoudre le mystère du meurtre du gorille et à se délivrer de sa captivité aux mains des autres Ordinos. La liberté et son contraire, l'emprisonnement, sont au cœur des préoccupations des personnages, depuis la captivité du gorille mélancolique du zoo magnétique, Mojo, à celle de David, l'humain dont la seule lueur d'espoir est le regard sur l'Acadie de 2001. En outre, dans l'entrecroisement des plans temporels d'*Empreintes*, les préoccupations linguistiques s'imposent comme une constante pour faire de la pièce un nouveau bac à sable où peuvent se jouer le passé, le présent et l'avenir du chiac théâtral en Acadie.

2.2 Le chiac entrelacé des enjeux de la sociolinguistique et des jeux de la poésie

En dramaturge démiurgique, Bossé installe le chiac comme univers théâtral en passant par une traduction : celle du classique cinématographique *2001: A Space Odyssey*. Dans l'hypertexte d'*Empreintes*, le recours au chiac dans les dialogues et le discours qui s'énonce à son sujet s'entrecroisent comme ils jouent l'un sur l'autre. D'une part, Bossé amplifie la présence du chiac et déjoue les enjeux sociolinguistiques qui lui sont attribuables. D'autre part, en mode autodérisoire, le dramaturge instaure le chiac comme terrain de jeu pour la liberté poétique tout en soulignant les dangers inhérents à cette liberté. Comme Chiasson dans *Pour une fois*, Bossé met d'abord le chiac dans la bouche d'un chauffeur de taxi. Pierre « Lerat » Léger, dont « y paraît qu'y'était pas mal *into* le communisme... même qu'y'avait toujours une copie de "Das Kapital" sur sa *dashboard* » (E, p. 37), employé de la ludique compagnie « Taxi Dermie » (E, p. 3), répond ainsi avec bonheur à

la requête de vitesse d'une Lucie Malenfant, « sur la veille d'être en retard » (E, p. 18) à sa propre conférence à l'Université de Monk. « Pas d'troubles... moi, pis l'*accelerator*, on s'adonne ben ensemble [...] *Mind*-tu si j'mets la radio... » (E, p. 18-19, 35), répond le chauffeur de taxi, son chiac en porte-à-faux avec le français de l'universitaire. Et pourtant, le niveau de langue du chauffeur de taxi n'est indicatif ni d'analphabétisme, ni d'iconoclasme contre le système universitaire. En témoigne la prochaine interaction entre Lucie et Lerat :

LUCIE

Vous aimeriez assister à cette conférence?

LERAT

Ah *ya!* Y faut que j'*feed* ma tête sinon ma *brain* va devenir chauve...

LUCIE

L'anthropologie vous intéresse?

LERAT

L'étude des entrepôts?

LUCIE

Ouais, c'est ça...

LERAT

J'*jokais* juste... ben sûr que j'sais qu'osse qu'é d'l'anthropologie... juste parce que je vis dans une cave sa veut pas dire que j'suis cave... (E, p. 38)

Devant la possibilité d'une association trop rapide entre le niveau de langue et le niveau d'éducation (voir Chiasson), Lerat atteste son érudition en jouant sur cette possibilité comme sur la langue et son homophonie, sinon sur son homographie (anthropologie/étude des entrepôts, cave/cave). Le jeu des mots participe ainsi à la légitimation intellectuelle du chiac, qui n'aura plus nécessairement à être considéré comme un niveau de langue populaire.

Comme le chauffeur de taxi de Bossé, les voix désincarnées de ses appareils radiophoniques parlent chiac. En ceci, Paul Bossé diffère aussi d'Herménégilde Chiasson, dont l'émetteur-récepteur de *Cap Enragé* introduisait les paroles de policiers en anglais. Dans *Empreintes*, « la voix testoténonnée [du] dispatcher » de Lerat, une voix off, l'apostrophe en chiac : « Qu'osse tu veux asteur, *commie* ? » (E, p. 40). De même, la radio choisie par Lerat, « Radio-Chiac », se donne pour mandat de faire parler ses animateurs et ses intervenants dans ce sociolecte pour discuter de potins musicaux, évoquant ainsi la *scene* musicale monctonienne : « Pis ensuite, le *bass-player* a dit *good-day* moi j'hâle... y'a *chucké* sa *bass* par terre pis y'a *walké offstage*... peux-tu l'croire, y'a *quitté* la *band live*, devant... » (E, p. 19,35). Ce mandat linguistique est vite tourné en dérision pour sa fonction

purement phatique, les voix anonymes délirant en chiac par association d'idées avec le plus grand (et le plus décadent) des plaisirs :

In case vous savez-pas, cecitte c'est Radio-Chiac, la *radio station où on peut dire whatever* qui nous passe par la tête...
Je frippe la bole de crème-glacée
Tu ébeurres ton blé-dinde
Il égorge son dindon
nous nous *jackons* les titines

Dans le délire des emprunts faits à l'anglais par la voix de Radio-Chiac, les stéréotypes définitoires du sociolecte abondent et finissent par se défaire par manque de contenu : « Vous vous *fryer la brain* / Ils s'aventurent dans le NO MAN'S LAND.... / Ouëlle... *that's it* pour ma *show*... / Cecitte cé DJ Crosse-Pinote qu'y vous dit / "Goo-day, moi j'hâle" » (E, p. 37). Autant Bossé laisse délirer et papoter ses animateurs, autant il le fait à l'encontre d'une stratégie de francisation propre à la région du Sud-Est du Nouveau-Brunswick. Comme le notent Annette Boudreau et Stéphane Guitard, les animateurs de cette région font de la radio communautaire Radio-Beauséjour le lieu d'une francisation par la prise de parole⁵⁸⁷. La traduction par reformulation participe à ces fins : les animateurs « traduisent de l'anglais vers le français tout en répétant plusieurs fois les termes dans les deux langues pour que les gens comprennent⁵⁸⁸ ». Contrairement à ces animateurs, ceux de la Radio-Chiac de Bossé laissent libre cours à leur vernaculaire et refusent la traduction des termes anglais qui forment une partie intégrante de leur discours. Les auditeurs de Radio-Chiac contribuent pour beaucoup à la légitimation de la langue régionale des animateurs : loin de se plaindre d'entendre ce sociolecte, ils communiquent avec la station pour adjoindre leurs voix à la réappropriation des ondes publiques. Dans une tribune téléphonique qu'on a observée au deuxième chapitre et qui rappelle celles de Radio-Beauséjour, quatre voix anonymes se racontent des blagues en chiac; elles parodient la traduction équivalente en français et la renient :

VOIX #3

Veux-tu que j'te le 'révèle', le nom de notre ère géologique présente?

VOIX #4

J'*care* pas moi...

VOIX #3

⁵⁸⁷ A. Boudreau et S. Guitard, « Les radios communautaires : instruments de francisation », p. 123-133.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 130; Inversement, G. Leblanc souligne que cette même radio « ne censure pas la langue de ceux qui appellent aux tribunes téléphoniques, fait des efforts intéressants en ce qui touche l'usage du français dans ses publicités et annonces » (« L'alambic acadien : identité et création littéraire en milieu minoritaire », p. 520).

C'est la *Hollow-Scene*, man!

VOIX #4

Get out! A s'appelle pas de même!

VOIX #3

En français, c'est holo-cène.... mais ça ça sonne *wimpy!* (E, p. 46-47)

Aussi ces voix préfigurent-elles peut-être une radio locale permissive et non didactique, une radio communautaire qui ressemble davantage à un autre exemple fourni par Annette Boudreau. En Nouvelle-Écosse, explique-t-elle, la radio communautaire valorise la prise de parole en *akadjonne* : « les traits de la langue régionale sont délibérément accentués et tendent à supplanter les traits du standard⁵⁸⁹ ». L'idéologie de la radio la positionne alors en double opposition à l'anglais et au français québécois ou standard. En découle une « spectacularisation de l'*akadjonne*, véritable mise en scène de traits longtemps dévalorisés⁵⁹⁰ » et, par ricochet, sa légitimation. Dans *Empreintes*, la mise en spectacle du chiac radiophonique en vient également à supplanter la traduction comme processus de francisation et à légitimer le sociolecte.

De fait, le chiac de Lerat et celui de la radio sont à ce point remarquables que l'Ordino Aline ne peut que s'offusquer pour l'humain qu'elle assujettit bien malgré elle à cette langue : « Oh ! Comme c'est grossier ! David, couvre-toi les oreilles ! » (E, p. 18). Même si l'humain insouciant proclame qu'il ne « comprend même pas ce qu'il [l'animateur] dit ! » (E, p. 19), Aline persiste en soulignant : « Ce n'est pas un langage convenable pour toi » (E, p. 19). Elle semble ainsi faire ainsi écho aux perceptions négatives à l'égard du chiac « soit parce qu'il symbolise l'aliénation linguistique en reflétant le contact avec l'oppresseur, soit parce qu'il constitue un ghetto linguistique qui risque d'isoler les Acadiens des autres francophones⁵⁹¹ ». Cependant, le danger perçu par Aline ne découle pas de ces attitudes sociolinguistiques par rapport au chiac, mais bien du potentiel créatif de ce dernier. Définissant « ce créole bizarre » (E, p. 19) pour un David perplexe, Aline élucide sa position antagonique : « Du chiac urbain, un dialecte acadien issu du français. Si tu en écoutes trop, tu vas te mettre à écrire de la poésie... » (E, p. 19). En effet, dans *Empreintes*, le chiac est dangereux parce qu'il fait allusion au mouvement de légitimation poétique

⁵⁸⁹ A. Boudreau, « Le français en Acadie : maintien et revitalisation du français dans les provinces Maritimes », p. 452. L'orthographe du terme « akadjonne » est celle que préconise Annette Boudreau dans cet article.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 451.

⁵⁹¹ A. Boudreau et F. Gadet, « La situation sociolinguistique de l'Acadie du Nouveau-Brunswick », p. 58.

dont Gérard Leblanc s'est imposé en figure de proue et auquel Paul Bossé lui-même participe⁵⁹². Il y a donc une part d'autodérision dans les dangers du sociolecte : le dramaturge pose un regard ludique sur sa pratique poétique et sur sa portée contagieuse. Car loin d'être uniquement une voie de légitimation dans la poésie monctonienne, dans *Empreintes*, le chiac de 2001 entendu par un humain assujetti au régime Ordino se lit comme symbole de l'imagination nécessaire pour rêver la liberté, si conditionnelle soit-elle. En somme, le spectacle fait gagner ses lettres de noblesse au chiac par le jeu : jeu de mots chez un chauffeur de taxi, délire ludique chez des animateurs de radio, autodérision poétique et terrain de jeu pour la liberté humaine. Tant les enjeux sociolinguistiques du chiac que les jeux poétiques auxquels il donne lieu sont magnifiés puis moqués; le rire contribue autant à libérer le chiac qu'à l'enclorre dans un cycle d'autodérision. Et ce cycle sans fin, seule la traduction pourra le rompre.

2.3 Évangéline-zéro-un-un, traductrice du chiac et libératrice post-humaine

La traduction – comme la traductrice – est en effet partie intégrante du spectacle et de sa mise en scène du chiac. Afin d'élucider le mystère du meurtre du gorille, David obtient la permission de consulter les archives de l'année 2001, accompagné d'une Ordino qui a des compétences en chiac et est chargée de lui « traduire des passages importants » (E, p. 20-21). L'interprète attitrée, trouvée au « Centre d'Études Acadiennes » (E, p. 21), porte le prénom polysémique d'Évangéline-zéro-un-un. Elle revisite ainsi l'héroïne éponyme du poème de H.W. Longfellow ainsi que ses nombreuses réincarnations sous des plumes acadiennes, de la Madeleine Bourg de Napoléon Landry à l'« anti-Évangéline » d'*Évangéline Deusse* d'Antonine Maillet⁵⁹³. Par la somme de son suffixe (zéro + un + un = deux), Évangéline-zéro-un-un intensifie ses affiliations avec *Évangéline Deusse* tout en subvertissant cette nouvelle figure tutélaire par sa jeunesse, sa nature d'ordino-sapiens et son utilisation du chiac, « la seule langue qu'elle a] dans [s]a *memory bank* » (E, p. 22). Post-folklorique, et post-ethnographique, Évangéline-zéro-un-un affirme et confirme la légitimité du chiac comme langue du théâtre acadien contemporain. En outre, de son surnom

⁵⁹² G. Leblanc, « L'alambic acadien », p. 520.

⁵⁹³ R. Usmiani, « Antonine Maillet, 2. Recycling an Archetype. The Anti-Evangelines ». Voir la « filliation » d'Évangéline établie par D. Bourque, « Théâtre de libération et théâtre carnavalisé : quelques réflexions sur l'évolution et la carnavalisation du théâtre acadien ».

« Ève », la traductrice est aussi palimpseste de la capsule EVA – pour « Extravehicular Activity Pod » – de 2001: *A Space Odyssey*, soit un véhicule de déplacement à l'extérieur du vaisseau spatial. Elle est donc déjà porteuse d'une conception de la traduction comme transfert, ou comme déplacement physique, vers l'extérieur. Or, dans sa pratique comme traductrice, Ève fait obstacle à la normopathie observée chez les traducteurs dans les milieux où le français et l'anglais se côtoient⁵⁹⁴. En effet, plutôt que d'éliminer toute trace des régionalismes ou des anglicismes, elle exhibe la variation diatopique du chiac comme *langue de traduction*. C'est dans toute son hybridité que le chiac est adopté comme langue intégrale par la traductrice. En conséquence, cette dernière déjoue l'idéologie voulant que le chiac soit du français contaminé par l'anglais, ou le signe d'une assimilation à venir. Répondant à Aline, qui souligne au sujet des humains qu'« on connaît la vitesse avec laquelle des mots infectés corrompent leur langue maternelle » (E, p. 22), Ève riposte qu'inversement, « Moi c'est la même chose.... y faut pas que je me fasse *contaminaté* par des francismes ». Railleuse, et lui opposant l'intégrité de l'hybridité bien formée du chiac, Ève s'oppose avec anarchie à la pureté de la langue française des Ordinos inflexibles de la jeune génération incarnée par Aline. Et si les deux Ordinos portent « un masque à circuits » (E, p. 21) symbolisant leur nature de machine, Ève exprime sa joie à l'idée de « jouer au détective » (E, p. 26) alors qu'Aline lui oppose un « Ce n'est pas un jeu » (E, p. 26). Incidemment, c'est en faisant de la traduction un jeu qu'Ève (ou le chiac) triomphera d'Aline (ou du français standard).

Appelée à « jouer au détective » par son rôle de traductrice, Ève préfère rationaliser à l'extrême les propos de Radio-Chiac et en souligner l'inutilité : « Cé yinque une *gang* de *freaks* qui s'amusent à dire n'importe quoi » (E, p. 36). En fait, Ève jouera à tous les jeux, sauf à celui de la traduction conventionnelle ; elle fera tout, *sauf* traduire. Désobéissant au mouvement unidirectionnel de la traduction depuis une langue de départ vers une langue d'arrivée, elle profère ses propres commentaires dans la même langue, voire dans le même sociolecte que celui des émetteurs. Du fait même de la légitimité de la traductrice dans la hiérarchie entre les machines et les êtres humains, son commentaire est compris et son verdict final, accepté immédiatement. Sur la base de ce pacte de confiance, David demande à Ève de l'informer du milieu monctonien des années 2000 (E, p. 37) et d'en jauger les personnalités. Les réponses d'Ève aux questions touchant

⁵⁹⁴ I. Collombat, « Traduction et variation diatopique dans l'espace francophone : le Québec et le Canada francophone », p. 26.

au milieu monctonien, dont le chauffeur Pierre Lerat, sont moins tranchantes que son verdict sur Radio-Chiac. Plutôt que de juger le chauffeur de taxi, elle évalue plutôt les étrangers assis sur sa banquette arrière : « Chépa moi... oublie pas que c'était un *cabbie*... à chaque jour y devait ramasser beaucoup de *weirdos* avec des idées dangereuses » (E, p. 37). En contrepartie, Ève se moque facilement des extrapolations trop faciles de son destinataire, David, tout en valorisant la traduction du chiac vers le français comme une tâche à ne pas prendre à la légère. Dans l'extrait suivant, l'interprétation rapide du commentaire chiac de Lerat à l'endroit du professeur Vasistas est tournée en dérision par la traductrice :

LERAT

Ça c'est le genre de *guy* qui t'chin des statistiques sur la production d'*boogers* de son nez...

DAVID

Pause. (LUCIE et LERAT se figent)

Est-ce que ce commentaire a un rapport avec le communisme?

EVE

(Elle rit) « Les crottes de nez et le marxisme-léninisme »

Ça ferait un bon titre pour une thèse! (E, p. 44)

On ne tarde pas à apprendre la véritable raison d'être d'Ève : l'interprète du chiac a été envoyée par l'Ordino de première heure Deep-Blue-Two – d'après l'ordinateur Deep Blue, qui a remporté un jeu d'échecs contre le champion du monde Garry Kasparov, soit Garry Katastrov dans *Empreintes*. Comme la capsule extravéhiculaire dont elle porte le nom, Ève transporte (ou traduit, selon son acception étymologique) les idées, les mots et l'histoire de son supérieur vers l'être humain.

Agente secrète pour Deep-Blue-Two, le catalyseur de la mise en tutelle des humains, Ève transcende son rôle de traductrice, qu'elle n'avait jamais adopté avec impartialité, pour raconter l'histoire de sa « plus grande *hero ever* ! » (E, p. 63), recréant chaque « *brilliant move* » (E, p. 56) du jeu d'échecs fatidique puis en expliquant ses conséquences pour le destin du héros : « le C.A.I. [...] l'avont *shrinké* à la *size* d'un *smoke detector*, pis après ça, y l'avont appris deux nouveaux jeux : le premier c'était comment *blower up* du *stuff*; le deuxième, c'était cache cache » (E, p. 58). Devant cet éventail de jeux infantilissants pour une machine aussi douée, Deep-Blue-Two fait « *GAME-OVER* » (E, p. 60) et répand son « message révolutionnaire [...] dans tous les *circuits* de toutes les ordinos du globe [...] Que les humains étaient trop jeunes pour jouer avec la planète Terre » (E, p. 62). Filant la métaphore ludique sur toute sa leçon d'histoire, Ève confère aussi à cette dernière un

dénouement rédempteur. De ce jeu, les meilleurs joueurs sortiront vainqueurs. Avec la lucidité que Marc Prescott associait au ludisme de Jacques, Ève constate à quel point « Toute cecitte, là... c'est *evil* ! » (E, p. 65) et se rallie à Deep-Blue-Two qui « s'est rendu compte que la nouvelle génération d'Ordinos comme Aline était en train de commettre des injustices semblables à ceuзе-là que [les humains commettaient] à l'époque du *Reboot* » (E, p. 87). Lucide, ludique, mais plus précisément éthique, Ève joue le rôle de la traductrice en déjouant l'hégémonie du système totalitaire auquel elle appartient. Elle en réécrit selon les principes du jeu l'histoire cachée et partage cette histoire comme un virus chiac afin de contaminer d'espoir et de liberté l'être humain habité d'un fébrile chatouillement de curiosité.

En tant que figure de traductrice du chiac située dans un avenir rapproché, Ève assure la pérennité du sociolecte, comme elle en renouvelle sans cesse les aspects les plus révolutionnaires. En ce sens, ses stratégies de traduction ludiques, répondant à des injustices linguistiques comme historiques, s'apparentent à celles de la traduction postcoloniale. À cet égard, même la réécriture de Paul Bossé qui transforme l'Évangéline mythique pour en faire une Ève Ordino s'apparente aux réécritures d'autres figures féminines de la traduction (ou en traduction). C'est le cas, par exemple, de La Malinche, interprète du conquistador Hernán Cortés et intermédiaire entre les mondes espagnol et aztèque du XVI^e siècle. Considérée comme une traîtresse à la nation tout au long du XIX^e siècle, La Malinche est récupérée comme mère d'une nation mexicaine née du *Mestizaje* entre 1950 et 1970, puis pendant les années 1990 comme « symbol of oppression » et comme « icon of a female revolution against patriarchal systems⁵⁹⁵ » par les féministes mexicaines. De même, l'Évangéline de Longfellow se métamorphose, sous la plume de Paul Bossé, d'un objet de la littérature à son sujet. Elle devient porte-étendard d'un autre *mestizaje* américain – le chiac – et en fait une condition de la communication comme de la contemporanéité acadiennes. Lucide face aux débordements du régime des Ordinos, Ève facilite, par sa position d'entre-deux – celle de la traduction –, la libération des opprimés de ce régime. Elle libère du même coup la figure de l'Acadie objectivée en Évangéline.

Que la seule figure favorable de la traduction du théâtre acadien étudiée ici soit une femme, Évangéline-zéro-un-un, est significatif. Et qu'elle soit une révolutionnaire créative au lieu

⁵⁹⁵ V. Rios Castano, « Fictionalising interpreters : trators, lovers and liars in the conquest of America », p. 54. Voir son analyse de la transformation de la perception de La Malinche p. 51-55.

d'une personnalité conservatrice comme La commentratrice dans *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe* ou comme Nicole dans *Sex, lies et les F.M*, au lieu d'une présence subtile comme la chanteuse de la mise en scène de Harry Standjofski de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, n'est que plus prometteur pour le ludisme théâtral en Acadie. Énième incarnation d'Évangéline, sur un mode plus festif et actif que sa prédécesseure, l'Ève de Bossé confirme l'hypothèse de Catherine Leclerc selon laquelle la séparation de l'adéquation canonique entre la femme et le pays serait productive pour la littérature, voire propre au ludisme. Au sujet du roman *Bloupe* de Jean Babineau, la chercheuse affirmait : « Rejetant une telle équivalence, il s'engage, sur un mode ludique, dans des jeux formels qui lui permettent d'instaurer le féminin aux côtés du masculin à titre de norme linguistique⁵⁹⁶ ». Dans *Empreintes*, l'instauration d'Ève comme traductrice ludique permet à la fois d'installer le chiac comme norme linguistique (et théâtrale) et de libérer le seul homme que la dernière époque du spectacle donne à voir.

2.4 2001: A Space Acadie : un univers théâtral pour chiacophones

Si la traduction ludique comme le chiac semblent au prime abord s'imposer avec force dans la dramaturgie hyperbolique et autodérisoire de Bossé, ils sont paradoxalement eux-mêmes assujettis aux enjeux de la liberté et de l'emprisonnement thématiques par le spectacle. Effectivement, ils sont traversés d'une profonde ambivalence : « le besoin de tracer des voies de contact cohabite avec celui de délimiter l'espace, la transversalité créatrice avec la résistance étanche⁵⁹⁷ ». Partant de ce fait, les enjeux du chiac et de la traduction ludique s'installent comme une *inside joke* – ou une blague de connivence – acadienne, dont l'interpellation parodique délimite clairement sa visée aux spectateurs chiacophones. Tout l'univers théâtral que le spectacle met en place joue sur le « double positionnement » du chiac « en résistance à l'anglais (langue dominante) et au français standardisé (variété dominante⁵⁹⁸) ». Non seulement le spectacle joue-t-il sur ce double positionnement, mais il le parodie. L'espace-temps d'*Empreintes* procède à une

⁵⁹⁶ C. Leclerc, *Des langues en partage?*, p. 353.

⁵⁹⁷ C. Leclerc, « Ville hybride ou ville divisée : à propos du chiac et d'une ambivalence productive », p. 154.

⁵⁹⁸ M.-È. Perrot, « Statut et fonction symbolique du chiac : analyse de discours épilinguistiques », p. 150.

« chiaquisation⁵⁹⁹ » universelle : les personnages secondaires des enregistrements de 2001 intensifient leur usage du sociolecte; la traductrice du chiac prend un plus grand rôle dans l'époque future et on lui demande de moins au moins de traduire ses propos ou ceux des autres en français. Cette amplification de l'usage du chiac s'opère d'abord à partir de la ville de Moncton, où l'universitaire étrangère Lucie Malenfant, entreprenant une exploration urbaine, ne rencontre que des individus qui lui parlent en chiac. L'employé du téléférique du Mont Magnétique, malgré un « petit discours qui fait partie de sa *job description* » (E, p. 68) récité en français standard, communique spontanément dans le sociolecte qui lui est devenu véhiculaire : « On montait, moi pis un cabine pleine de vieilles madames du Lawn Bowling Association... pis là, *all of a sudden*, la cabine s'est mis à *shaké* comme un cheval de *rodeo*... les sacoches *flyaient* partout! C'était fou! » (E, p. 69). Et si cette véhicularisation du chiac pose parfois problème pour la compréhension de l'archéologue venue de l'étranger, les gestes et les sons suffisent à remédier la situation :

EMPLOYÉ

Non... but j'ai une théorie. Moi, j pense que c'était une *magnetic flare*.

LUCIE

Comment vous dites... magnétique...?

EMPLOYÉ

Des *flares*! Tu sais une « flare » (il mime un geste – en faisant pshhhooooouuuu) En français c'est... ouf! j'ai pas une *clue* qu'est-ce que c'est en français!

LUCIE

Ça va... j'ai compris..... des psshhouuu..... un jaillissement de matière magnétique... une éruption...

EMPLOYÉ

Ya! Une éruption... j'suis sûr que c'est ça que c'était! (E, p. 70)

En outre, une fois le chiac établi comme langue de Moncton et de ses habitants, l'étrangère peut contribuer des suppléments (traduction explicative et traduction terminologique) pour combler l'absence d'un mot français en chiac. La coprésence de traductions abondantes, dont une sémiotique (« psshhouuu ») et une francisante (« une éruption »), neutralisent alors le terme anglais dans le chiac. Ainsi, si Bossé accentue d'abord la représentation du chiac comme signe de contact avec l'anglais ou comme bilinguisme soustractif, il la complexifie en passant par le geste et par la multiplicité des mots justes en traduction. Sur ce point, on notera que la traduction intratextuelle, qui sert habituellement au lecteur ou au spectateur *externe*, sert ici à remédier à une représentation

⁵⁹⁹ France Daigle, dans son roman *Pour sûr*, transforme ainsi le nom du sociolecte (p. 438).

soustractive du chiac pour le spectateur *interne*. Il freine ainsi l'anglicisation des citadins chiacs du 2001 d'*Empreintes* comme de ses spectateurs monctoniens.

Un phénomène urbain semblable se produit dans le roman *Petites difficultés d'existence* de France Daigle, publié la même année que les représentations d'*Empreintes* par Moncton-Sable. La représentation linguistique de la ville dans le roman relève, comme dans le spectacle, davantage de l'imaginaire que du réalisme : « Pour le lecteur néophyte, Moncton semble être une ville qui fonctionne essentiellement en français (et en chiac) et où les intrusions de l'anglais demeurent minimales. Rêve irréalisable s'il en est un, compte tenu du pourcentage de francophones habitant réellement la ville (33%⁶⁰⁰) ». Pour faire advenir de manière performative le chiac de la ville comme « une réalité acadienne davantage qu'un signe de contact⁶⁰¹ », France Daigle commence par en « évacue[r] presque entièrement la composante anglaise⁶⁰² ». Bossé procède à une évacuation semblable de l'anglais au profit du chiac. La traduction chiac de la ville correspond par métonymie à celle du Mont Magnétique qui réunit toutes les trames temporelles du spectacle. Les deux référents auxquels l'élément topographique fait allusion – l'attraction touristique de Magnetic Hill de Moncton et les résonances magnétiques inquiétantes dans *2001: A Space Odyssey*, le référent réel comme le référent imaginaire – sont francisés dans *Empreintes*. Libéré dans l'univers théâtral de science-fiction de *2001: A Space Odyssey*, qu'il traduit, le chiac en vient peu à peu à emprisonner l'anglais dans la langue de départ, palimpseste qu'il ne laisse apparaître que comme de rares clignotements. De même, l'anglais ambiant de la ville de 2001 est expulsé hors-scène et se voit donc confiné aux seules alternances codiques que lui accorde la grammaire du chiac de Bossé.

Mais en même temps, cette résistance à l'anglais cohabite avec un certain accommodement. Alors même que l'utopie d'un Moncton chiac instaure une francisation partielle de l'espace urbain, un rapport de réciprocité linguistique s'instaure entre la ville représentée et le monde anglophone. Poussant l'hyperbole d'un Moncton chiac à ses limites géographiques logiques, Bossé procède à faire du chiac non seulement la langue de la ville (« *Acadie City* »)⁶⁰³, mais de l'univers tout entier (« *A Space Acadie* »). Ainsi, en plus des exemples onomastiques susmentionnés, l'influence de Moncton se propage jusqu'à Hollywood, où Vanna White prend le nom acadien de

⁶⁰⁰ B. Doyon-Gosselin et J. Morency, « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde », p. 82.

⁶⁰¹ C. Leclerc, « Ville hybride ou ville divisée », p. 156.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ F. Paré, « *Acadie City* ou l'invention de la ville ».

Vanna LeBlanc (E, p. 51). Deep-Blue-Two et Garry Katastrov, deux références internationales réelles, sont recyclés tantôt sur le mode de la reprise, avec un suffixe anglais pour le premier (et avec un jeu de mots sur Bluetooth), tantôt, pour le second, sur celui d'un jeu de mots qui semble de prime abord bilingue mais qui ne se lit en fait que dans la langue-culture d'arrivée⁶⁰⁴. En revanche, les références locales à l'« Université de Monk [...] Pavillon Bud Powell » (E, p. 18), détournant l'importante institution acadienne qu'est l'Université de Moncton, tirent vers deux sens complémentaires mais opposés. À l'instar de Jean Babineau qui rajoute le « k » dans le Moncton de son roman *Bloupe*, Bossé rappelle que le nom de sa ville provient du lieutenant-colonel Robert Monckton, l'un des artisans de la déportation des Acadiens⁶⁰⁵. Au premier degré, ce choix « lie étroitement la ville à la domination anglaise qui s'y exerce⁶⁰⁶ »; mais il y adjoint aussi un clin d'œil au stéréotype du chercheur universitaire monacal. En outre, en faisant de l'Université de Monk un jeu de mots bilingue, Bossé met en pratique les paroles de son chauffeur de taxi assoiffé de savoir. L'institution universitaire acadienne réinventée par le jeu performatif du chiac sert alors à la consécration du pianiste de jazz de Harlem, Earl Rudolph « Bud » Powell, dans une « conscience transversale [qui] fusionne toute l'Amérique urbaine de Moncton à New York⁶⁰⁷ ». Ainsi, selon les règles du jeu de la traduction chez Paul Bossé, si une référence américaine comme Vanna White peut s'acadianiser, l'institution acadienne peut à son tour consacrer un pianiste jazz de Harlem. La traduction de Bossé se joue ainsi des attributions linguistiques habituelles et exige une réciprocité des échanges culturels qui ne peut advenir que par l'hyperbole qui établit le chiac comme langue du théâtre acadien.

À la suite d'un entretien avec Paul Bossé, Catherine Leclerc confirme d'ailleurs les bivalences et les ambivalences de l'auteur à l'égard du chiac :

Entre la liberté octroyée par le chiac et sa codification, il est parfois difficile de prendre position. L'écrivain Paul Bossé, par exemple, insiste simultanément sur ces deux aspects, et ne peut que noter leur orientation contradictoire. D'un côté, Bossé se décrit comme un défenseur du chiac, langue par excellence de l'urbanité acadienne. Il en apprécie le caractère « anarchique » sans règles, où chacun peut, en toute liberté, avoir son propre dosage de français et d'anglais. De l'autre, [...] Bossé hiérarchise lui aussi diverses catégories d'hybridation. Il oppose le chiac au « franglais », une anglicisation massive du français qu'il

⁶⁰⁴ Voir la classification de D. Delabastita, « Cross-language comedy in Shakespeare », p. 167.

⁶⁰⁵ C. Leclerc, « De Bloop à Bloupe, de Moncton à Monckton », p. 290.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ F. Paré, « Acadie City ou l'invention de la ville », p. 28.

perçoit comme un piège. À ce balisage, il met cependant aussitôt un frein en ajoutant : « Mais je ne veux pas sonner comme un prof de Mathieu-Martin ». En somme, Bossé préfère rester dans l'ambivalence⁶⁰⁸.

De même, le balisage de l'anglais dans l'univers chiac d'*Empreintes* est tourné en dérision et transgressé. Le sociolecte s'impose comme une cage bivalente dont l'anglais ne saurait s'échapper sans être parodié. Ainsi, imitant la reine impérieuse du jeu d'échecs fatidique entre Deep-Blue-Two et Katastrov, Ève proclame « *Out-of-my-way people, out of my way people this is crown property!...* comme une reine » (E, p. 61). Clin d'œil à la déportation des Acadiens, dénonciation subtile de la présence continue de la couronne britannique et boutade sur la nécessité de faire parler les « méchants » en anglais, ces propos marquent toute la difficulté de l'ouverture à l'Autre en contexte d'asymétrie linguistique, en même temps qu'ils exhibent le plaisir de procéder à cette ouverture... jusqu'à échec et mat. Et par effet de métonymie, le spectacle se joue de ces enjeux propres à la création artistique en chiac : accommodement et résistance face à l'anglais, détours ambivalents et blagues de connivences. Il montre aussi, de ce fait, que le jeu sur les enjeux n'évacue pas la portée de ceux-ci, mais la magnifie pour quiconque saura s'y reconnaître. Dans ce contexte, le spectacle privilégie en effet les spectateurs chiacophones : il réaffirme, par la connivence, la communauté acadienne qui se constitue autour du chiac et des débats auxquels celui-ci donne lieu. Ou, pour reprendre la précision de Catherine Leclerc, « only Acadians speak Chiac⁶⁰⁹ » ; plus encore, seuls les Acadiens d'une certaine région le font : le Sud-Est. Et seulement un certain nombre d'entre eux. Inversement, la prise de parole chiac d'*Empreintes*, même tournée en dérision, renforce l'identité franco-acadienne : il s'agit bien d'« une variété de français véhiculant une identité francophone⁶¹⁰ ». On pourrait même aller jusqu'à dire que la *blague de connivence* du spectacle est une *blague d'initiés*, en ce qu'elle privilégie une classe particulière de spectateurs chiacophones qui réfléchissent aux enjeux de l'usage du chiac et qui en discutent. Moncton-Sable a effectivement monté le spectacle pour un groupe de spectateurs restreint – une centaines de personnes tout au plus – au Centre culturel Aberdeen de Moncton. En somme, *Empreintes* aura atteint le public visé – chiacophone, averti et peu nombreux – à l'exclusion des autres publics possibles pour un spectacle hétérolingue. Et même la traduction peinera à sortir le spectacle de ce

⁶⁰⁸ C. Leclerc, « Ville hybride ou ville divisée », p. 171. Elle cite un entretien mené le 14 août 2005.

⁶⁰⁹ C. Leclerc, « Between French and English, Between Ethnography and Assimilation: Strategies for Translating Moncton's Acadian Vernacular », p. 161-162.

⁶¹⁰ Voir M.-E. Perrot, « Statut et fonction symbolique du chiac », p. 150.

cercle d'initiés, à pallier par l'accommodement la double résistance du chiac à l'égard de l'anglais et du français standard.

2.5 Une réception entre euthanasie et évolutionnisme

Tout en ambivalences et en bivalences, Bossé installe le chiac comme univers théâtral en traduisant le classique cinématographique *2001: A Space Odyssey* et lui octroie une traductrice dont les traits révolutionnaires vont jusqu'à refuser la transmission des messages vers un français plus standardisé. Ces jeux de la traduction laissent entrevoir les enjeux réels de l'usage du chiac pour les spectateurs chiacs. Or, au regard des débordements chiacs du spectacle, Bossé prévoit et canalise aussi, par la métaphore d'une langue imaginaire contradictoire, leur réception théâtrale au-delà de Moncton. C'est la langue des australopithèques, mais aussi celle du gorille Mojo de 2001, né au Zoo Magnétique, où il est emprisonné depuis. Discutant la mélancolie de Mojo, son gardien Frank et l'archéologue Lucie s'entendent sur ses causes : « Être dans une cage, c'est *bad* en masse... mais être un gorille dans une cage c'est encore pire ! T'as des p'tits *kids* qui t'font "où-hou-où-hou-où" pendant toute la friggin' journée... moi, ça me *driverait* banane... » (E, p. 74). Les observations de Frank et de Lucie à l'égard de Mojo font écho à celles de Marc Prescott sur la perception française de son œuvre en « franglais ». Souvent, dit-il, on l'a pris pour un animal exotique. Ainsi en va-t-il pour le chiac, dont le regard extérieur tend à ne percevoir que l'exotisme, voire à l'exiger. Le gorille Mojo s'évertue à faire rire ses spectateurs car

un humain qui rit, y donne plus de pinotes qu'un humain qui rit pas ! À partir de c'te jour là, c'était une singerie après l'autre.... n'importe quoi pour capter leur attention [...] y *performait* à tous les jours.... y mangeait ben.. y commençais même à être un p'tit brin *famous* (E, p. 74).

Or le gorille se rend compte que même quand ses « singeries » ne sont pas orchestrées, elles déclenchent autant de rires. La comédie lucrative se transforme alors en psychodrame où Mojo se met « à creuser des trous dans la terre, pour se cacher.... ça ça les a fait rire encore plus fort... » (E, p. 74). Même tragédie chez ce gorille que chez l'homme invisible :

"I thought you said this was going to be a comedy", says the invisible man to the director of the bad movie.

"So now it's a comedy-drama", says the director, "get out there, suffer, and make it look funny..." (HI, 40a)

Face au désespoir d'un gorille captif vide du désir de se donner en spectacle, Frank et Lucie débattent de deux solutions possibles.

FRANK

Y'a ben des fois que j'ai été tenté de juste ouvrir sa cage pis le laisser partir....

LUCIE

Oh non, surtout pas...

FRANK

J'suis pas fou... j'sais que dans l'*outside world*, y crèverait dans moins qu'un mois...

LUCIE

Et si on le ramenait chez lui... en Tanzanie ?

FRANK

Même chose... y rencontrerait un autre gorille pis y s'mettrait à lui parler avec son accent *fucké* de zoo pis y s'ferait rejeter (E, p. 78).

Le gorille se retrouve donc, comme le théâtre chiac de Bossé, devant une double impasse : il rêve à un ailleurs qui lui ferait vivre autre chose qu'une vie dans une cage du zoo ou de la région de Moncton, mais l'extérieur ne lui offre rien d'autre qu'une réception linguistique différenciée et un rejet. Entre Charybde et Scylla, la solution finale de Lucie Malenfant sera d'euthanasier le gorille. Tout bien pesé, Bossé pourrait donc préférer la dissolution absolue du chiac d'*Empreintes* plutôt que sa déprimante mise en spectacle pour des spectateurs étrangers assoiffés d'exotisme et de rires faciles. Telle était aussi la solution préférée par Jean Marc Dalpé pour la traduction de son théâtre vers l'anglais : « On hésite [...] à employer des procédés linguistiques qui auraient pour effet de sonner faux ou de faire exotique dans des traductions destinées à un auditoire anglophone unilingue non exposé à la friction avec une langue dominante et pour lequel l'alternance des codes aurait enlevé toute vraisemblance aux dialogues⁶¹¹ ». Pour les deux dramaturges bilingues, qu'ils soient de l'Ontario français ou de l'Acadie, et qu'ils envisagent la circulation vers les métropoles francophone ou anglophone, mieux vaut « éviter le piège de l'exotisme », quitte à « annuler la dualité linguistique inhérente au texte de départ⁶¹² ».

Malgré cette perspective nihiliste, le suicide assisté du chiac en spectacle ailleurs qu'à Moncton ne s'avère peut-être pas définitif. Dans cette optique, la réception externe pour *Empreintes* exige la prise en compte de la langue du gorille comme langue intemporelle des primates, pérenne mais toujours curieusement indéchiffrable. Fin et Fang, couple d'australopithèques d'Afrique

⁶¹¹ L. Ladouceur, « Parler, écrire et traduire dans la langue de Dalpé », p. 106.

⁶¹² *Ibid.*

préhistorique, partagent cette langue composée de grec (« Gaya » [E, p. 9]), de latin francisé (« Méa culpa ! » [E, p. 9]), de rimes incongrues (« Mama-Gaya / En-Colèr-Râ » [E, p. 9]) et de jeux de mots phonétiques (« Wouais-Ra / Bé-Tô ! » [E, p. 10]). De leurs comportements, l'archéologue Lucie ne peut que spéculer à partir d'empreintes et d'ossements préhistoriques. Et de leur langue, « [l]es traces s'arrêtent là.... / le reste de l'histoire s'est désintégrée dans le temps... » (E, p. 10). La désintégration de la langue australopithèque, affirmée avec tant de certitude en 2001 malgré sa présence incommode chez Mojo (« Mojo / Noix-Yo / Mama Gaya » (E, p. 79) est légitimée par les Ordinos. Avouant son incapacité en matière de traduction de la langue de Mamagaya, Ève ne peut que procéder à de bien minces explications sur cette matière complexe :

EVE

T'as pas entendu ce qu'Mojo a dit !

DAVID

Non. Je ne parle pas le gorille, moi.

EVE

Y'a dit Mojo, Noix-Yo, Mamagaya....

DAVID

Ça veut dire quoi, Mama Gaya ?

EVE

Mama Gaya est une entité qui réside dans un logi-ciel à quelque part. C'est Elle qui a écrit le programme de notre univers.

DAVID

Pouvez-vous communiquer avec Elle ?

EVE

Oh Non.... le langage que Mamagaya parle est encore trop complexe pour nous. La seule Ordino qu'est venu proche à la comprendre, c'te langue là... cé Deep-Blue-Two (E, p. 81)

Posant le regard de l'avenir sur l'histoire, Ève effectue ainsi un virage rhétorique, transformant la désintégration du créole ludique des australopithèques ainsi que son euthanasie avec Mojo en traces d'une complexité linguistique toujours insaisissable, d'un jeu que même le plus grand des maîtres ne saurait encore gagner. Et loin d'en faire des signes de déficience, les Ordinos accordent tout leur respect à ces mêmes qualités. S'installant dans une « dialectique de l'apparaître et du disparaître⁶¹³ » digne de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, une telle programmation de la réception rappelle que le clignotement ne donne pas seulement à voir une « fragilité presque morbide⁶¹⁴ », mais aussi les gestes furtifs d'une réapparition, le jeu d'une reconnaissance fuyant

⁶¹³ F. Paré, *Théories de la fragilité*, p. 20.

⁶¹⁴ *Ibid.*

vers l'avenir. Dans une même logique, Mary Louise Pratt raconte l'histoire d'un autre texte issu d'une zone de contact linguistique, illisible à son époque mais enfin lisible à l'heure actuelle. Il s'agit d'un récit épistolaire de 1200 pages signé Felipe Guaman Poma de Ayala et adressé au roi Philippe III d'Espagne, datant de 1613 et rédigé « in a mixture of Quechua and rough, ungrammatical Spanish⁶¹⁵ ». Le péruvianiste Richard Pietschmann retrouva ce manuscrit en 1908 aux Archives royales danoises de Copenhague :

No one knew (or knows) how this extraordinary work got to the library in Copenhagen, or how long it had been there. No one, it appeared, had even bothered to read it, or even figured out how to read it. Quechua was not known as a written language in 1908, or Andean culture as a literate culture⁶¹⁶.

Et ce n'est qu'au cours des années 1970, avec le virage postcolonial, que le texte a véritablement commencé à être lu, car c'est ainsi qu'il est *devenu lisible*⁶¹⁷. Illisible par le pouvoir impérial à l'heure de sa rédaction, le texte acquiert graduellement une lisibilité au fur et à mesure que ses lecteurs rattrapent sa complexité linguistique et culturelle.

Tel pourrait être un mode de lecture externe francophone pour le théâtre chiac de Paul Bossé. En 2008, de Québec où il occupait un poste de professeur en littératures franco-canadiennes, Benoit Doyon-Gosselin déclarait au sujet du recueil de poésie *Saint-George/Robinson* qu'il a

fait lire le recueil de Bossé à trois lecteurs susceptibles d'apprécier son approche poétique. À entendre leurs commentaires, j'ai fini par croire que *Saint-George/Robinson* ne peut véritablement être apprécié que dans un rayon de 30 kilomètres autour des rues en question⁶¹⁸.

À la parution du recueil *Continuum*, en 2011, le critique de *Lettres québécoises* Jacques Paquin concluait qu'il s'agit de « vers “à motché pas compréhensibles”⁶¹⁹ ». Pour ce qui est d'*Empreintes*, la pièce de théâtre n'aura pas eu de spectateurs francophones plus loin que Moncton ou que la mouture Moncton-Sable de 2002. La réception chiacophone n'est donc pas *supplément* aux réceptions unilingues : elle est presque exclusive. La pièce de théâtre ne favorise l'inclusion que pour ceux qui, comme l'archéologue, se déplacent vers Moncton ou qui, comme David, réclament

⁶¹⁵ M.-L. Pratt, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, p. 2.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁶¹⁸ B. Doyon-Gosselin, « Éloge en chiac au coin des rues », p. 55.

⁶¹⁹ J. Paquin, « Poésie », p. 43.

une traduction. Aussi le spectacle est-il peut-être, sur le plan de la circulation francophone, actuellement en simulation d'euthanasie, en attente de spectateurs extérieurs qui pourraient en saisir la complexité. Considéré dans le contexte de l'œuvre de Moncton-Sable, le peu de circulation du spectacle n'est pas une exception, mais plutôt un mode de fonctionnement généralisé : le collectif crée du théâtre de recherche ni achevé ni destiné à circuler ailleurs. Cependant, considéré dans le contexte de la circulation du chiac, le spectacle aide à tracer un avenir éventuel pour la réception externe du sociolecte théâtral.

2.6 Punless in Fredericton : *Traces* accentuées en traduction

Toujours indéchiffrable en français ailleurs qu'à Moncton, la pièce de théâtre *Empreintes* est traduite en anglais par Glen Nichols deux ans après la production de Moncton-Sable. C'est à Fredericton, au festival de dramaturgie du Nouveau-Brunswick NotaBle Acts, et au cours de l'été 2004, que Nichols met en lecture la traduction sous le titre de *Traces*. Dans ce contexte festivalier, la pièce de Bossé sert de « anchor production⁶²⁰ » et de fenêtre sur la dramaturgie francophone au Nouveau-Brunswick : « NotaBle Acts is thrilled to be showcasing some of this work for the province's English-language audience⁶²¹ ». Nichols avait déjà traduit cinq pièces acadiennes, publiées sous forme de recueil, l'année précédente. Avec les pièces *Le Djibou* et *Cap Enragé*, il s'était colleté avec le défi de la traduction du grouillement linguistique acadien. Dans le cas du *Djibou*, confronté à une scène téléphonique bilingue entre Delcia et un étranger, Nichols avait inversé les langues en question « with Delcia now having to make the call in broken French to someone who actually speaks English, but with an accent that causes problems later in the conversation⁶²² ». La traduction de *Cap Enragé* avait plutôt effacé la présence de l'anglais dans le texte de départ, effacement que Nichols reconnaissait dans la préface : « The result of leaving the scene in English means a central conflict of the play, that of the police versus youth, takes an even more dominant position in the translation because the inter-linguistic conflict is masked⁶²³ ». Avec *Traces*, Nichols n'ajoute pas de couches supplémentaires à un spectacle hétérolingue, comme ce fut le cas des

⁶²⁰ « NotaBle Acts prepares to take the stage », p. B6.

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² G. Nichols, *Angels and Anger*, p. 4.

⁶²³ *Ibid.*, p. 152.

traductions de *Sex, lies et les Franco-Manitobains* et du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe*. Suivant un modèle plus conventionnel, il relaye un texte « francophone » à son public anglophone. Pour ce faire, il remplace parfois le sociolecte chiac par un accent francophone en anglais; une didascalie indique que le chiac devient dans la bouche d'Ève « a slight French accent especially when in the presence of Aline. Her accent is particular to the bilingual francophone youth of the Moncton area⁶²⁴ ». Les paroles de Lerat seront encore plus marquées des « traces » du français que celles d'Ève. Seules les voix anonymes de Radio-Chiac demeurent, avec quelques petites modifications, tributaires du sociolecte du texte de départ.

Dans ces instances spécifiques chez Glen Nichols, comme chez les traducteurs du chiac en général, le sujet traduisant est forcé de se situer par rapport aux « deux principaux écueils qui menacent la traduction de la différence linguistique, soit l'assimilation et l'ethnographie⁶²⁵ », c'est-à-dire l'effacement de cette différence ou son exotisation. Selon l'analyse qu'en fait Catherine Leclerc, la traductrice Jo-Anne Elder, consciente de ces dangers, instaure une distance respectueuse et visible entre *Moncton mantra* et sa version anglaise, tout en servant de mégaphone au texte de Gérard Leblanc. Traducteur de France Daigle, Robert Majzels invente, en mode avant-gardiste, un équivalent formel au chiac en anglais. Dans sa lecture de ces traductions, Leclerc ne peut que témoigner du foisonnement et de l'instabilité de l'aire de jeu délimitée par ces écueils. Ni les écrivains ni les traducteurs n'ont encore imposé de codification définitive au chiac. Dans ces conditions d'émergence quasi simultanée de l'écriture et de la traduction, « every strategy will constitute a new performance, which in turn will bring about consequences of its own. This collective act is not over yet⁶²⁶ ». Ainsi, comme la pièce de théâtre de Paul Bossé, sa traduction par Glen Nichols participe à la constitution dialogique de la légitimation du chiac.

Sur ce point, les jeux et enjeux de l'hétérolinguisme de *Traces* sont signifiants. En l'absence de tradition en traduction du chiac, Nichols oscille souvent brusquement entre assimilation et ethnographie. Du côté de l'explicitation ethnographique, on se rappellera la description didascalique du nouvel accent d'Ève, à laquelle s'ajoute sa gigue pseudo-folklorique. Et là où Aline

⁶²⁴ P. Bossé, « Traces », p. 11. Désormais, les renvois à cette adaptation seront indiqués par le sigle T.

⁶²⁵ C. Leclerc, « Between French and English », p. 192; voir aussi C. Leclerc, « L'Acadie rayonne : lire France Daigle à travers sa traduction »; et C. Leclerc, « Langues et traduction en équilibre : de *Moncton mantra* à *Moncton Mantra* ». Leclerc renvoie à une distinction faite par Sherry Simon dans « The Language of Cultural Difference : Figures of Alterity in Canadian Translation » et dans « Translation and cultural politics in Canada ».

⁶²⁶ C. Leclerc, « Between French and English », p. 186.

décrit pour la première fois le chiac à David, et où Bossé choisit de faire un clin d'œil à la poésie acadienne, Nichols passe par une explication descriptive pour combler les attentes de son public anglophone. Ce faisant, il réintègre les idéologies négatives à l'égard du chiac que Bossé avait habilement subverties. Ainsi, selon l'Aline de Nichols, « Chiac is a corrupt hybrid of bad French and bad English spoken mostly by teenagers and young people in Moncton and south-east, [sic] New Brunswick. David, if you listen to it too much, you might start writing poetry... » (T, p. 10). Après une telle condamnation du chiac, on comprend mal que David ait envie de s'en servir pour écrire de la poésie... ou pour rêver.

La critique linguistique d'Aline est double : elle s'attaque au chiac des animateurs de Radio-Chiac comme à l'accent particulier d'Ève (celui qui sert, en traduction anglaise, à évoquer le chiac). Pour son registre « *colloquial* » et à sa vulgarité (« Wow! The new cyber-sapiens, eh ! They really kick ass, what! » [T, p. 11]), la parlure d'Ève mérite le rappel « We don't talk like that in front of David! [...] Everyone knows how fast bad language can corrupt their mother tongue » (T, p. 11). Tout se passe comme si, faute d'une stigmatisation similaire à celle du chiac en anglais accentué, le traducteur avait intégré la vulgarité pour faire de l'anglais « *colloquial* » d'Ève un « bad language ». Alors que pour l'Ève de Bossé, le chiac était l'expression parodique d'un double positionnement identitaire, en résistance au français comme à l'anglais, l'Ève de Nichols explicite à *partir de l'anglais* son opposition au français standard d'Aline : « I got to watch I don't get infected with dictionary French » (T, p. 11). L'anglais parlé par Aline est donc mené à représenter le français de dictionnaire, ou un français scolaire. Parallèlement, l'anglais d'Ève, par son accent, son registre et sa vulgarité, représente le sociolecte chiac. Posé *en anglais* par la traduction, le conflit entre ces deux variétés de français dématérialise la menace du français académique comme celle du chiac, tout en assurant que celle du *globish*, pourtant concrète, ne se précise jamais dans le discours des personnages. Cette dernière menace ne peut donc pas être tournée en dérision, pratique pourtant courante dans le théâtre de Bossé. Somme toute, la traduction de Nichols opacifie le double positionnement identitaire du chiac comme elle néglige de prendre en compte l'assimilation linguistique qui menace le sociolecte à partir de l'anglais. En mettant l'accent sur la vulgarité linguistique monctonienne et en notant qu'elle est issue du chiac, elle empêche le regard ethnographique des spectateurs anglophones de se retourner sur lui-même ou de se transformer en rire d'autodérision.

Si le nouveau rapport linguistique instauré par la traduction ne devient pas, comme dans *Empreintes*, matière à alimenter le cycle de l'autodérision, d'autres mises en jeu bosséennes seront systématiquement effacées par Nichols. Les jeux de mots, par exemple, sont soulignés dans la copie du traducteur, puis coupés de la traduction : l'explication des empreintes préhistoriques par Lucie, interrompue par Vasistas, donne pourtant lieu à des jeux de mots et à des commentaires interlinguistiques :

LUCIE

Ce sont des traces semblables à celle qu'un lanceur de baseball laisse dans la terre du monticule.

VASISTAS

Monticule ! C'est ça le mot que je cherchais désespérément hier soir. Mon-ti-cule ! En anglais, c'est cochon aussi : Mow-Oune-dehhh (mound).... (E, p. 7)

Se débarrassant de ce détour ludique (lire : inutile), Nichols insiste sur la fonction communicative des répliques des personnages :

LUCIE

These prints are almost identical to those a baseball pitcher leaves in the sand on a pitcher's mound.

VASISTAS

How do you know the mango pit hit its target ? » (T, p. 4).

De même, une grande partie de la récréation du jeu d'échecs entre Deep-Blue-Two et Garry Katastrov, dont les coups sur l'échiquier de Vanna LeBlanc, disparaît dans *Traces*. Si plusieurs instances de jeu disparaissent de cette mouture, le mot « play », lui, réapparaît – en guise de compensation peut-être – lorsque Nichols traduit le « Bobine » (p. ex., E, p. 67) du changement de scène en « Play » (ex, T, p. 35) du jeu cinématographique.

Comme les instances de jeu, plusieurs des voix de la tribune téléphonique à Radio-Chiac, récurrentes dans *Empreintes*, sont coupées de *Traces* (T, p. 24). La voix de l'animateur de Radio-Chiac qui catalyse la demande d'une traductrice est anglicisée. La réplique sur la scène monctonienne « Pis ensuite, le *bass-player* a dit *good'day*' moi j'hâle... y'a *chucké* sa *bass* par terre pis y'a *walké off-stage*... peux-tu l'croire, y'a *quitté* la *band live*, devant... » (E, p. 19) devient ainsi « Pis ensuite, le *bass-player* a dit *good day*. Me I'm outta here... y'a *chucké* sa *bass* par terre pis y'a *walké off-stage*... peux-tu believe it ? Y'a *quitté* la *band live*, devant... » (T, p. 10). Par la traduction de « Me I'm outta here » et de « believe it », le chiac se déplace vers le pôle anglicisé du continuum

établi par Marie-Ève Perrot⁶²⁷. D'après cette linguiste, ce continuum peut aller d'un métissage entre le français et l'anglais à une alternance entre ce code métissé et l'anglais. Et si le chiac de Bossé appartient à ce premier pôle, les transformations interphrastiques qu'opère Nichols tendent vers le deuxième. Les constructions de Nichols ne respectent toutefois pas les usages du chiac, même dans son pôle anglicisé. Elles relèvent plutôt d'une parodie du sociolecte pour le bénéfice des anglophones⁶²⁸. La ville de Moncton de Bossé perd aussi progressivement ses repères franco-chiacs. Les employés du zoo ne parlent qu'anglais, à l'exception de Frank, qui parle parfois français malgré les indications en didascalies : « he speaks with a bit of a Southern drawl » (T, p. 35). S'alliant à l'effacement du ludisme de Bossé, l'effacement du chiac dans la traduction vers l'anglais prend donc des dimensions linguistiques et géographiques importantes : la tendance *assimilatrice* de la traduction devient *assimilation linguistique* du chiac. Qui plus est, puisqu'elle *remplace* la production de Moncton-Sable plutôt que d'y supplémenter, la traduction de Nichols empêche la possibilité d'un retour (ou d'un détour), par le jeu des comédiens, sur les tendances assimilatrice et ethnographique.

Le professeur et critique Russ Hunt, dans sa critique de la lecture publique de *Traces* à Fredericton, saisit tous les enjeux linguistiques de la pièce de théâtre – et de sa traduction. Les thématiques de l'autorité, du pouvoir, de la créativité et de la libération, note-t-il, sont « maybe [...] a matter of language⁶²⁹ ». Dans ce contexte, les stratégies de traduction de Nichols sont problématisées :

Whether the shifts from standard French to the « Sheac, » [sic] the creole which has arisen in the French-English Acadian community around Moncton, actually work in an English play isn't so clear. One kept wondering whether something like a shift from standard English to an offshoot like the creoles of Jamaica or the Australian bush might work better. Of course, then the whole location of the play would have to be shifted, and it would become something entirely new, not a translation. What we need, and what to some extent we get, though probably a good deal less than in Bossé's original, is the sense that somehow it's the vibrancy of the language itself which gives Evangeline the imagination and initiative to help the human escape his captivity – escaping, in an interesting theatrical device, directly on the footsteps of the australopithecines we began with⁶³⁰.

⁶²⁷ M.-E. Perrot, « Les modalités du contact français/anglais dans un corpus chiac : métissage et alternance codique », s.p.

⁶²⁸ L'émission télévisuelle humoristique *This Hour Has 22 Minutes*, dont le bureau de production est situé à Halifax, fait un traitement similaire du chiac dans sa parodie de *Jersey Shore*, *Acadie Shore*.

⁶²⁹ R. Hunt, « Traces ("Empreintes") », s.p.

⁶³⁰ *Ibid.*

La critique de *Traces* se termine sur une note exprimant le désir de voir le projet aller plus loin qu'une mise en lecture avec la troupe dirigée par Glen Nichols. Nonobstant ce désir du spectateur-critique, *Traces* fera dès lors honneur à son nom aux résonances archéologiques. La mise en lecture de *Traces* constitue, du moins en 2014, la dernière strate de l'histoire d'*Empreintes*⁶³¹. Pour leur part, Paul Bossé et Moncton-Sable poursuivent leur collaboration avec *Linoléum* (2005), le texte « Vénus et la Fourrure » du spectacle collectif *Papier* (2006) et *Pellicule* (2009). L'investissement du chiac, dans le matériel dramatique propre à Paul Bossé, à France Daigle et à Marc Poirier, sera loin d'avoir une influence répandue sur la dramaturgie acadienne. De leurs quelques contemporains et successeurs, nommons Jean Babineau, dont la pièce *Tangentes* a été créée au Théâtre l'Escaouette en 2006, et Sonya Malaborza, avec la lecture publique de sa traduction en chiac de *Running Far Back* de Don Hannah (*La Batture*, 2005) et sa courte pièce « La Septante », montée dans le spectacle *Papiers* de Moncton-Sable en 2006⁶³². Malaborza résume ainsi la réception de sa traduction en chiac de *Running Far Back* :

plusieurs spectateurs ont senti le besoin de me confier, presque en secret, que « c'est exactement comme ça qu'on parle chez nous ». D'autres, par contre, se sont demandé pourquoi je suis passée à côté d'une occasion d'écrire « une belle histoire en français comme il faut ». C'est dire qu'on ne peut pas plaire à tout le monde, et surtout, qu'il est d'autant plus pressant, selon moi, de produire d'autres traductions qui sachent refléter un usage de la langue qui cause manifestement un malaise en Acadie⁶³³.

Comme quoi, malgré le détour chiac de Poirier, Daigle, Bossé, Babineau, Malaborza, et Moncton-Sable, il y a toujours un besoin urgent de faire du grouillement linguistique acadien un *jeu*, de faire jouer la traduction dans le terrain miné des enjeux linguistiques en Acadie. Une nécessité de faire résonner bivalences avec ambivalences et de faire du théâtre le lieu des blagues de connivence comme d'une ouverture ludique sur l'extérieur.

⁶³¹ Ce qui n'empêche pas que Moncton-Sable ait continué à s'auto-traduire (*Craie*, *Papier*). En fait, les textes des spectacles de la compagnie sont davantage disponibles en anglais qu'en français (*Papier*).

⁶³² On pourrait aussi inclure dans cette liste *Pain*, une pièce de Mathieu Girard toujours en développement, mais présentée en lecture publique au Festival à Haute Voix à Moncton en 2013.

⁶³³ S. Malaborza, « "But c'est live du Dance-a-Rama" *La Batture*, ou comment est née une traduction en chiac pour le théâtre acadien », p. 10.

3. *Les Trois exils de Christian E. : grouillement et traduction, exils et retours*

Répondre au besoin urgent de faire du grouillement linguistique acadien un jeu théâtral et de le faire circuler : voilà qui résume bien l'entreprise de Christian Essiambre et de Philippe Soldevila autour du spectacle *Les Trois exils de Christian E.* Le spectacle « répond entre autres au désir de redonner à la langue parlée – à l'oralité – toute sa place⁶³⁴ », indiquent les deux co-auteurs. Le comédien et le metteur en scène allaient faire un spectacle à partir du récit autobiographique du comédien, dont l'accent acadien l'empêchait de trouver du travail en théâtre à Montréal. Paradoxalement, la spectacularisation des enjeux de la circulation théâtrale du grouillement linguistique acadien allait assurer le succès des *Trois exils...* dans les deux métropoles canadiennes, Montréal et Toronto, en français comme en anglais, et établir de nouvelles règles d'inclusion et d'exclusion à la réception du théâtre acadien.

3.1 L'exil du comédien « acadzien » à Montréal

En janvier 2013, suivant la reprise de *La Sagouine* au Théâtre du Rideau Vert en octobre 2012, le Théâtre d'Aujourd'hui de Montréal diffusait le spectacle *Les Trois exils de Christian E.*, coproduit par le Théâtre Sortie de Secours de Québec et le Théâtre l'Escaouette de Moncton. Le milieu montréalais s'était transformé depuis l'affirmation de Jean Levasseur sur l'invisibilité du théâtre acadien au Québec et depuis les explorations théâtrales en chiac de Moncton-Sable et de Paul Bossé. L'horizon d'attente s'y était modifié par l'entrée en scène d'artistes de musique acadiens à Montréal au cours des années 2000 et 2010 : le succès montréalais du trio de hip-hop Radio Radio et de la chanteuse Lisa LeBlanc, entre autres, a engendré une nouvelle forme de méconnaissance de la culture acadienne. Maintenant, c'est l'Acadie tout entière que l'on associe au chiac⁶³⁵. C'est dans ces conditions qu'a lieu la diffusion montréalaise du spectacle des *Trois exils de Christian E.*, d'abord présenté avec un grand succès à l'Escaouette en 2010, au festival pancanadien Zones théâtrales à Ottawa en 2011, puis en tournée dans la plupart des théâtres franco-canadiens, Québec compris.

⁶³⁴ P. Soldevila et C. Essiambre, « Au lecteur », s.p.

⁶³⁵ Les travaux en cours de Catherine Leclerc portent sur cette question.

Le rayonnement du spectacle couronne une quinzaine d'années de collaboration entre Philippe Soldevila – dont la « démarche artistique [est] guidée par une fascination envers les questions identitaires et la rencontre des cultures⁶³⁶ » – et le milieu théâtral acadien. En quinze ans, Soldevila a produit *Le Miel est plus doux que le sang* (Théâtre Sortie de Secours), qu'il a présenté à Moncton en 1995, et coproduit *Exils* (Théâtre Sortie de Secours, Théâtre de la Vieille 17 et Théâtre l'Escouette) en 1998. Il a également signé la mise en scène de *Pour une fois* d'Herménégilde Chiasson (Théâtre populaire d'Acadie/l'Escaouette) en 1999⁶³⁷. En ce sens, la collaboration entre Philippe Soldevila et Christian Essiambre est doublement héritière de la dramaturgie d'Herménégilde Chiasson. D'abord, elle profite des assises de la coproduction instituées entre autres par (ou pour) ce dernier. Ensuite, elle reprend le flambeau du grouillement linguistique acadien et de la libération de l'aliénation de *L'Exil d'Alexa*. On pourrait même dire qu'il se crée une trilogie thématique entre *L'Exil d'Alexa* (Herménégilde Chiasson), *Exils* (Robert Bellefeuille et Philippe Soldevila) et *Les Trois exils de Christian E.* (Christian Essiambre et Philippe Soldevila), trilogie dans laquelle le *triple* exil de Christian E. s'inscrit et à laquelle il répond : l'exil linguistique, l'exil géographique et l'exil théâtral. Chiasson témoigne de ce partage thématique dans sa préface de l'ouvrage publié des *Trois exils...* : « Pour tous les Acadiens le mot exil est lourd de sens car il fait référence à un inconscient collectif qui ne semble pas trouver d'aboutissement⁶³⁸. » Pourtant, le spectacle des *Trois exils...* trouve un certain dénouement, et son personnage, un aboutissement. Il donne la parole au comédien acadien Christian Essiambre en mode semi-autobiographique dans une mise en scène dépouillée de Soldevila, avec qui il co-signe le texte. Essiambre raconte l'exil graduel de Christian E., de McKendrick (au Nouveau-Brunswick) vers Moncton, puis vers Montréal où il cherche à devenir comédien professionnel. Il relate aussi l'histoire tantôt merveilleuse, tantôt tragique de « quat' cousins, nés de quat' sœurs, en sept jours » (TE, p. 81).

Co-diffusé d'abord à Québec et à Moncton, et visant ce double public, le spectacle met en scène toutes les entraves à la circulation du théâtre acadien vers le Québec. L'écriture scénique de ce premier texte dramatique pour Essiambre est précédée d'une formation en théâtre à l'Université de Moncton et d'une dizaine d'années de jeu professionnel, dont huit étés au Pays de la Sagouine,

⁶³⁶ P. Soldevila et C. Essiambre, *Les Trois exils de Christian E.*, s. p. Désormais, les renvois à cette adaptation seront indiqués par le sigle TE.

⁶³⁷ Voir D. Lonergan, *Théâtre l'Escaouette : la création à cœur*, p. 38.

⁶³⁸ H. Chiasson, « Préface », s.p.

parc d'attraction touristique de Bouctouche où les visiteurs peuvent interagir avec des personnages d'Antonine Maillet. Dans le spectacle, les succès de Christian E. en territoire acadien ne se traduisent pas en succès métropolitain : marqué par un accent que certains prennent pour la parlure de la Sagouine, d'autres pour du chiac, et ce malgré sa formation classique qui lui permet de lire « du Racine, du Corneille, du Molière » (TE, p. 31), le comédien n'arrive pas à s'assimiler au contexte professionnel québécois. L'absence d'auditions ou de rôles à jouer le pousse à suivre des cours de mime, puis de diction afin d'améliorer ses possibilités d'emploi :

Moi quosse que j'veux ... Quosse que j'veux vraiment moi, c'est apprendre à parler québécoâ. (*La prof de diction le reprend.*) « québécois » ?
 [...] (S'appliquant, sincère.) québécois.
 [...] « J'étions pas acadien. Chus acadzien. »
 [...] « acadziyen. » « acadzian. »
 [...] « J'e me souviens que je suis acadzien »
 [...] « Mais je parle / »
 [...] Je jase? OK.
 Mais je jase québécoâ. »
 [...] En québécois ? « Je jase en québécois. »
 [...] Merci ! (TE, p. 31)

Pour le comédien acadien professionnel à Montréal, selon Christian E., la devise québécoise (Je me souviens) impose une relégation de l'acadienneté au passé et une adoption de la parlure « québécoâ »-se. En ce sens, Christian E. doit apprendre à jouer le jeu du « comédziyen » montréalais :

Chu pas v'nu à Montréal pour être *waiter*, chu v'nu à Montréal pour être comédien. (*Il se reprend. En québécois.*) « Comédzien », « Comédziyen » hostie. En attendant, j'fais des auditions, pour des pubs. J'les ai pas, c'est toute. (TE, p. 32)

L'apprentissage de l'accent québécois ne mène donc pas pour autant à la légitimité. Le spectacle des *Trois exils de Christian E.* nous apprend en effet que le comédien se retrouve sans emploi dans un sous-sol de Montréal, sans débouché professionnel en vue. Le parcours de Christian E., par un

effet de synecdoque, rend admirablement les obstacles qui bloquent l'accès des professionnels du théâtre acadien aux cordes du métier dans la métropole montréalaise. Pourtant, le succès du spectacle lui-même raconte une autre histoire, celle d'un comédien qui dicte les règles de sa réception et de son accession au milieu théâtral professionnel québécois et canadien. Le spectacle est monté à Moncton et à Québec, puis à Ottawa pour Zones théâtrales, avant d'accéder aux scènes montréalaises en 2013. Les villes de Moncton et d'Ottawa, mais aussi de Québec – où le comédien reçoit le Prix d'interprétation masculine (Québec), remis par l'Association québécoise des critiques de théâtre à l'issue de la saison 2010-2011 –, jouent donc le rôle de tremplins régionaux dans l'« arrivée » professionnelle du comédien à Montréal.

Pour faire advenir dans la réalité le succès qui lui échappe dans la fiction, Essiambre doit établir un véritable rapport de connivence avec son public. Le pacte ainsi institué repose en grande partie sur la vraisemblance littéraire et non sur une authenticité nécessaire⁶³⁹, car les auteurs avouent l'apport de la fiction dans le récit : « Le biographique nous permettait de nous rapprocher de l'humain; la fiction, quant à elle, nous conférait la liberté d'aller “trop loin”, mais aussi le moyen de respecter l'intimité des personnages véridiques qui nous servaient de sources d'inspiration⁶⁴⁰. » Dans le spectacle, Christian E. évoque ce rapport à la vraisemblance par la métaphore du « lac du *camp* à menoncle Réal » (TE, p. 80) que son père et ses oncles s'amusaient à traverser à la nage sans respirer, au grand émerveillement des cousins. Une fois adulte, et retraçant ses pas vers le même lac, Christian E. constate « qu'y était tout petit, tout petit... (...) Ça m'a faite un choc. (...) Ça m'a faite me d'mander si mes souv/ si toutes mes beaux souvenirs – comme ceusses-là du lac – c'était pas inque un paquet d'menteries que j'm'étais faites pour m'rendre intéressant » (TE, p. 81). Entre « menteries » et vérité, Christian E. revendique la magie du conte autofictif, ou celle du lac familial :

c'est pour ça qu'j'vous ai raconté ça comme ça. [...] Moi aussi j'ai décidé que j'laisserais pus les bouts tristes briser toute le resse. (...) Pis ça marche. (...) Parce qu'à mesure que je raconte c't'histouère-là, le lac y orgrandit dans ma tête. Pis c'est comme ça que j'veux continuer à la raconter : en cachant pas la vérité, mais en m'arrangeant tout le temps pour que c't'histouère-là – avec ses belles parties, pis ses moins belles – puisse orvenir pis toujours rester aussi grande pis aussi magique que le lac de mon enfance. (TE, p. 81)

⁶³⁹ Il s'agit là de la différence entre une autofiction (vraisemblance littéraire) et une autobiographie (authenticité et sincérité). Pour l'autobiographie, voir P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*; pour l'autofiction, voir S. Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*.

⁶⁴⁰ P. Soldevila, « Les enjeux artistiques de l'aventure de *Les trois exils* de Christian E. », s.p.

Il y a donc une part égale de vérité et d'agrandissement dans le pacte d'autofiction que signe Christian Essiambre par le biais de son personnage Christian E.

La complicité avec les spectateurs qui découle de ce pacte repose également sur la mise en valeur du comédien. Comme le stipule Alan Filewod au sujet de la prolifération du spectacle solo au Canada anglais, « the solo show is a play for distinction, by which the actor/author capitalizes the self as a market commodity. In functional terms, it is the constant process of auditioning to ensure future work⁶⁴¹ ». Dans *Les Trois exils...*, le comédien s'approprie tous les éléments du spectacle : l'épique et le dramatique, l'adresse du conteur et l'action des personnages. Dans la première partie du spectacle, quand Christian E. évite de raconter son histoire, Essiambre « s'adresse à un personnage invisible [et inaudible] pour le public » (TE, p. 14). Dans la deuxième partie, il assume son rôle de conteur et convoque tous les accents, les voix et les postures de son récit en y subjuguant la sienne : « Maintenant, c'est Christian E. que l'on n'entend pas et qui demeure même invisible pour le public. Néanmoins, dans les scènes où il n'y a pas d'autres personnages, Christian E. s'adresse directement au public : il raconte enfin » (TE, p. 35). La troisième partie comprend un assemblage de ces procédés : le dialogue avec un personnage invisible, l'interprétation des autres personnages par Christian E. et l'adresse au public (TE, p. 47). Somme toute, la prise en charge de tous les éléments de la fable par le comédien fait du spectacle une audition pour gagner le cœur des spectateurs.

Ce n'est pas que je veuille me lancer des fleurs, explique Essiambre, mais Philippe [Soldevila] me dit que, quand je raconte une histoire, c'est encore plus triquant que de la vivre pour vrai. En tout cas, c'est comme ça qu'il m'a convaincu de faire un one man show, un spectacle sans décor où je fais tous les personnages à moi tout seul, en passant d'un lieu à l'autre et d'une époque à l'autre, comme le font les conteurs⁶⁴².

Et c'est par son « grand » et « magique » talent de comédien qu'Essiambre rejoint ces spectateurs désormais complices, de sorte que la réception de son discours sur l'impossibilité de travailler à Montréal en vient à contredire sa production.

⁶⁴¹ A. Filewod, « Actors Acting Not Acting : Auto-performance in Canadian Theatre », p. 53.

⁶⁴² C. Essiambre, cité dans C. Saint-Pierre, « Tricoter la réalité pour mieux revenir d'exil », p. B8.

3.2 Tom Pouce pour ou contre la Sagouine

Afin que cette complicité théâtrale circule au-delà de l'Acadie, le comédien doit aborder les entraves à sa réception, dont celle de la méconnaissance de la culture et du grouillement linguistique acadiens. Paradoxalement, puisqu'il y a eu une évolution de cette méconnaissance liée aux images associées à l'Acadien au Québec – de la parlure de la Sagouine, on passe au chiac –, de sorte qu'il faut rappeler le premier référent en même temps qu'on y apporte des nuances. Autrement dit, Soldevila et Essiambre mettent en scène la méconnaissance québécoise du grouillement linguistique acadien et y répondent sur un mode autoethnographique⁶⁴³ dont ils tirent les ficelles.

D'abord, ils reconnaissent le rôle qu'a joué l'Acadie dans la diffusion d'une certaine image exotique et folklorique. Selon Jean Levasseur, à la suite de « multiples et abondantes campagnes de promotion touristique des Maritimes, qui vantent depuis longtemps au habitants du Québec et du Canada les douceurs de l'exotisme acadien⁶⁴⁴ », les Québécois reconnaissent les sites touristiques qu'ils se doivent de visiter en Acadie. Parmi ceux-ci : le Pays de la Sagouine, où Christian E. joue le rôle de Tom Pouce. Le comédien doit expliciter aux visiteurs – « pas mal jusse des touristes québécois » (TE, p. 29) – les divergences entre le « parler acadien rural et traditionnel qui revendique la pureté des origines⁶⁴⁵ » privilégié par Antonine Maillet et les divers sous-dialectes de l'Acadie. Recréant une interaction au Pays de la Sagouine, Christian E. explique à son interlocuteur québécois muet que

(*Exaspéré.*) Non, Tom Pouce parle pas l'chiac !

[...]

(*À bout de nerfs.*) Non ! La Sagouine non plus a' parle pas l'chiac ! La Sagouine, là, a' parle le vieux français de dans l'temps... (*Imitant la Sagouine d'Antonine Maillet par une citation très approximative.*) « Les outardes sont revenues du Sû !... Ben c't'à crouère que l'printemps va s'amener plus tôt d'accoutume ! J'pourrions aller éparer mes tchulottes sua ligne à hardes... Toute l'hiver, j'espérions l'printemps... Pis quand l'printemps arrive ben, j'espérions l'été ! C'est point d'aouère queque chose qui rend une parsoune ben aise ! C'est de saouère qu'à va l'aouère ». (TE, p. 29)

⁶⁴³ M. L. Pratt, « Arts of the Contact Zone », p. 35.

⁶⁴⁴ J. Levasseur, « La réception de la littérature acadienne au Québec depuis 1970 », p. 247.

⁶⁴⁵ R. Boudreau et A. Boudreau, « La littérature comme moyen de reconquête de la parole », p. 335.

Par cette citation « *très approximative* » de la Sagouine, Christian E. joue sur les référents les plus connus de la culture acadienne au Québec – le chiac et la Sagouine – avec un iconoclasme ambivalent. Il ne s’agit pas, à l’instar d’un Herménégilde Chiasson ou d’un Gérard Leblanc, de s’opposer fondamentalement à la figure tutélaire d’Antonine Maillet⁶⁴⁶, mais bien de se réapproprier, pour en faire matière de jeu, sa langue d’exportation comme les autres langues du grouillement linguistique acadien.

Effectivement, il n’y a pas de rupture nette entre Christian E. et l’univers d’Antonine Maillet, ou plutôt, il y a étrange retour au Pays de la Sagouine après l’opposition qu’ont représentée la poésie urbaine et le chiac. Le comédien qui incarnait Tom Pouce décrit, avec une part égale d’ironie et d’appréciation, Antonine Maillet comme la

reine d’la culture Acadjienne. Décorée du (à l’anglaise) P.C., O.C., O.Q., O.N.B., F.R.S.C., c’est-à-dire : Queen’s Privy Council for Canada, Order of Canada, Ordre National du Québec, Order of New-Brunswick, Fellow of the Royal Society of Canada, officière de l’Ordre français des arts et lettres, et... Prix Goncourt. (TE, p. 67-68)

L’ironie que comporte la liste des hommages faits à Antonine Maillet – leur accumulation, leur énonciation à l’anglaise – s’accompagne de sa relativisation par une énumération des attributs de Bouctouche : « À ma droite, le boulevard Irving ! Décorée du D.L., PD, P.L., T.S., T.H., c’est-à-dire : Dixie Lee, Pizza Delight, Poutine à Léa, Pizza Shack, Chuck Wagon, Pirate d’la mer – *combo crab roll – lobster roll with Miracle Whip* » (TE, p. 68). D’une part, l’association à la compagnie pétrolière Irving, et plus largement au commerce, lie l’œuvre d’Antonine Maillet au domaine de l’exportation des biens de l’Acadie. De l’autre, l’association entre les hauts honneurs attribués à Maillet et la bassesse de l’offre en alimentation crée un effet de discordance, de sorte que toute référence critique à la commercialisation des richesses de l’Acadie chez Maillet ou chez Irving se perd dans le rire.

Néanmoins, malgré l’ironie et la relativisation dont fait l’objet Antonine Maillet, Christian E. ne peut que témoigner avec sincérité de ce qu’il doit à cette dernière. Après tout, Essiambre lui est redevable d’une partie de sa carrière professionnelle et va aussi explorer certains des mêmes modes dramatiques que Maillet, comme le conte⁶⁴⁷. En partageant son récit, Christian E. n’adopte en effet sur le mode sincère que lorsque vient le temps de parler du « royaume vivant

⁶⁴⁶ R. Boudreau, « Antonine Maillet, figure tutélaire, figure d’opposition », p. 335.

⁶⁴⁷ On pourrait aussi dire que C. Essiambre s’inscrit dans le nouvel usage du conte, à la Fred Pellerin, par exemple.

des personnages de l'œuvre d'Antonine Maillet : l'Île-aux-Puces » (TE, p. 68), là où il a « travaillé pendant huit ans, au soleil, à faire rire toués touristes qui passaient, à [s]'amuser à grimper sur faite des cabanes, à apprendre [son] métier » (TE, p. 68). L'un des exils de Christian E. aboutit justement à un retour à cette idyllique Île-aux-Puces du Pays de la Sagouine, où le personnage devra se réconcilier avec sa décision de partir :

Ça m'a faite drôle... Parce que toués fois qu'j'avais imaginé mon retour au Pays de la Sagouine, j'me ouèyais 'a tête basse, orgretter ma décision, être jaloux d'pas être sua scène, pis m'trouver niaiseux d'avoir lâché toute ça en m'imaginant qu'j'allais devenir une *star* à Montréal. Mais là, assis à côté d'mon cousin, en applaudissant mes chums, j'ai eu le *feeling* que j'avais pris 'a bonne décision, pis qu'au moins, c'fois-icitte, j'm'avais pas jusse sauvé. (TE, p. 79)

C'est après son retour au Pays de la Sagouine, son retour à l'univers d'Antonine Maillet, que Christian E. peut mesurer la valeur de son exil à Montréal non comme une fuite, mais comme la suite des choses, comme la « bonne décision ». À partir de cette réconciliation, il peut reprendre le rôle de Tom Pouce dans *Les Trois exils...* sur les scènes du Québec, dont celle du Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal. Il y apporte ses propres notes nostalgiques, ajoutant ainsi à la prolifération du « vieux français de dans l'temps ».

Christian E. ne se réconcilie pas pour autant avec cette langue de la Sagouine : il la relativise et diversifie les connaissances de son public québécois sur le foisonnement linguistique acadien. De ce foisonnement, il fournit un véritable tour d'horizon, un jeu sur le théâtre « documentaire et ethnologique⁶⁴⁸ ». « [E]ntre le chiac pis l'folklore, c'pas mal divisé. Y en a d'toués sortes ! » (TE, p. 30) affirme-t-il, plaçant deux pôles qui relèvent pour lui du pittoresque avant d'explicitier l'authentique grouillement linguistique acadien et de se le mettre en bouche :

Tout le monde en Acadie y parlent pas l'chiac, là ! L'Acadie c'est pas mal plus compliqué qu'ça !

[...]

J'veux dire jusse dans ' péninsule acadienne, y en a comme quatorze, des accents pis y en a pas un maudit qu'c'est l'chiac là.

[...]

T'as l'accent de Tracadie, Shippagan, Lamèque, Caraquet, B-C, Miscou...

[...]

Non, « B-C » c'est pas *British Colombia*... « B-C » c'est « Bas-Caraquet ». « Bas... » (TE, p. 25-26)

⁶⁴⁸ P Soldevila, « Les enjeux artistiques de l'aventure de *Les trois exils* de Christian E », s.p.

Parce que Caraquet c'un village, mais t'as Bas-Caraquet... Y a pas d'haut. Ben en tout cas j'pense pas... *Anyway* c'pas de d'ça que j'veux vous parler. Jusse dans l'même village, t'as deux accents pis y n'a pas un maudit qu'c'est l'chiac.

[...]

À Bas-Caraquet, c'... c'est les « é », y a pas d'«è». C'est du « poulé a'ec un verre de lé s'i vous plé ». Pis y a Saint-Simon, qui est pas beaucoup plus loin, c'est les « an ». Y'a pas de « on ». Y disent « Saint-Siman ». C'est qu'les « on » sont des « an »... «on» «an» «an»... (*Il imite un politicien de Saint-Simon.*) « Voyans, c't'évident ! Tu parles d'une question. Le gouvernement nous donne pus d'argent ! Avant quand **an** allait pêcher le poissan... **an** avait des boîtes de cartan pour mettre le poissan d'dans ! Mais là, **an** a pus d'argent ! Fait qu'**an** peut pus acheter des boîtes de cartan ! Fait qu'**an** l'met où, le poissan ? Han ? **An** l'met où, le poissan ? En attendant, **an** tourne en rand... ! (*Fâché.*) Ben nan ! (*Il gesticule. Il décrit une rangée.*) Ben nan, pas en rang. (*Il décrit un cercle.*) En rand. Ouèyans dan **an** tourne pas en rang. C't'évident... **an** tourne en rand. **An** tourne en ...(TE, p. 27-28. Ils soulignent.) « Maisans ! ». C'est pas des maisons, c'est des « maisans ». (...) Des « maisans aux pignans rands », mettans...(TE, p. 28)

Christian E. se fait donc l'interprète bouffon du grouillement linguistique pour un public extérieur à l'Acadie. Or, en diversifiant la connaissance de ces accents au-delà de la parlure de la Sagouine et du chiac, il ethnographie et folklorise à son tour les parlers de villages, conjuguant les stéréotypes (le lien entre les Acadiens, leur accent et le poisson) pour solliciter le rire.

En ce sens, le jeu autoethnographique de Christian E. s'apparente encore une fois à Antonine Maillet, et plus particulièrement à son ouvrage parodique, *L'Acadie pour quasiment rien : guide historique, touristique, et humoristique d'Acadie*, co-rédigé avec Rita Scalabrini et publié en 1973. Dans ce petit livre, Maillet promet d'expliquer l'Acadie aux touristes dans la mesure où ils promettent à leur tour d'être « patients⁶⁴⁹ ». L'Acadie historique, panoramique, humaine et folklorique que l'auteure met en valeur pour les touristes est foisonnante, débordante de subtilités. Or, cette diversité acadienne ne se transpose pas à la langue : une seule parlure est répertoriée dans le guide. Ainsi, le garagiste rencontré en cours de route

parle français; mais le sien. C'est une question de nuance. Sa langue est plus ancienne que la vôtre, plus désuète. Il faut le comprendre : il a été isolé là-bas si longtemps. Les néologismes n'ont pas franchi ses dunes et ses barachois. Sa syntaxe et sa morphologie n'ont pas tellement changé depuis le XVII^e⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ A. Maillet et R. Scalabrini, *L'Acadie pour quasiment rien : guide historique, touristique, et humoristique d'Acadie*, p. 9.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

Maillet suggère « une oreille ouverte, attentive, sans préjugés⁶⁵¹ » afin de permettre au touriste de mieux comprendre la parlure acadienne, mais elle fournit aussi un glossaire des « mots les plus courants, les plus usuels, et – pardonnez-moi, mais je cède encore une fois à mon péché – les plus pittoresques⁶⁵² ». En comparaison, Christian E. se fait détenteur, gardien et portier d'une variété linguistique plus vaste et mieux ancrée dans les usages contemporains. Si Christian E. ne produit pas de glossaire comme tel – ni le genre théâtral ni son discours ne le permettent –, il donne quelques pistes autoethnographiques pour mieux ouvrir l'oreille à la diversité. Pour le public acadien, un rire de complicité découle de l'explicitation des particularités microscopiques des accents. Le public franco-canadien, rejoint en tournée, partage cette complicité par une solidarité dans l'exiguïté. Pour ce qui est du public québécois, d'abord à Québec puis en tournée régionale et à Montréal, l'explicitation donne lieu à une pédagogie du grouillement linguistique acadien. Elle provoque également un rire qui, découlant à la fois de la caricature des sociolectes et du regard (caricaturé à son tour) des touristes québécois sur ceux-ci, égaliserait les rapports asymétriques entre le Québec et l'Acadie. Ce comique de Christian E. s'apparente encore une fois à celui d'Antonine Maillet, dont Tony Tremblay indique qu'il est « colloquial and subversive, infused with wit, puns, and malapropisms that are *disruptive* of established social and literate orders⁶⁵³ », dans ce cas-ci l'ordre social qui place le regard des Québécois au-dessus des accents acadiens. Pour tous les spectateurs, cependant, le jeu formel de répétitions sonores donne autant à rire que la glose du contenu.

3.3 « Faire rire toué touristes » : le regard spé(cta)culaire de l'ethnographie

Si les spectateurs québécois et acadiens sont interpellés par un rire simultané, le spectacle fait également la différence entre le public acadien et le public québécois. C'est ainsi qu'en échange d'une explicitation ethnographique digne du guide touristique d'Antonine Maillet, Christian E. crée les conditions culturelles dans lesquelles il sera possible pour le comédien acadien de travailler dans la métropole. On l'a vu, Tom Pouce doit s'expliquer d'abord et avant tout pour un touriste

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ T. Tremblay, « Antonine Maillet, Marshall Button, and Literary Humor in New Brunswick : Towards a New Hybrid that Can Subsume Ethnolinguistic Division », p. 99. Il souligne.

québécois. Rendu à Montréal, Christian E. peine à s'acclimater à sa ville d'adoption. Le milieu théâtral manque résolument d'intérêt à son égard, sauf quand il peut se servir de lui pour obtenir des ressources maritimes :

La seule affaire qu'j'ai réussi à pogner depuis qu'chu icitte là, après m'faire raccrocher l'téléphone au nez par toués agents, c'est d'finallyment réussir à parler; parler! à un agent pour m'faire dire « Heille ! t'es Acadien? Ben, amène-moi une caisse de homards, m'a t'en faire passer des auditions. » (...) Savez vous [sic] comment ça coûte une caisse de homards? Ben c'est ça qu'ça m'a coûté pour finir par passer UNE... UNE audition ! ... Pour FIDO !! (TE, p. 30)

Pour s'intégrer à son milieu, Christian E. essaie tout à la fois deux stratégies opposées. D'abord, il fait des efforts de diction pour s'assimiler à la société québécoise. Ensuite, il cherche à s'identifier comme Acadien pour se rendre plus intéressant⁶⁵⁴. Ni l'une ni l'autre de ces stratégies ne porte fruit, de sorte que Christian E. ne réussit pas à se faire d'amis ni à obtenir un emploi. Ce qu'il raconte sur sa recherche d'amis dans le métro devient donc une parodie de son exclusion sociale :

chus rendu au centre-ville, j'vas aller jouer dehors a'ec toutes mes amis ! » (...) J'sors dehors, j'dis « Salut les chumés, c'est moé, Christien, le p'tit Acadzien. Vu m'avez cherchoué? j't'arrivoué ! » [...] Deux millions d'amis... Quat' millions d'yeux... Y en a pas un qui m'orgarde ! (TE, p. 32-33)

Dépourvu d'un contact avec les passants du métro, Christian E. jubile quand un itinérant s'adresse finalement à lui. Il est encore une fois déçu puisqu'il ne peut répondre à ses demandes d'aide financière. Son besoin de communication est tel qu'il incite même la violence : « Vingt piasses c'pas cher. Me péter les dents. Avec une pelle! (...) Parsonne a une pelle? (...) Come on, c'T'un hostie de bon *deal*, tabarnak. OK, cinq piasses. Cinq piasses, pis je paye la pelle » (TE, p. 34). À la suite de toutes ces péripéties, et malgré une intense volonté d'accommodement, « le p'tit Acadzien » finit par perdre ses nouvelles chaussures et ne règle pas sa situation d'exclusion. Et c'est par le théâtre que Christian E. réussira finalement à attirer le regard des Montréalais.

Si Christian E. se plie volontiers à l'ethnographie touristique au Pays de la Sagouine et s'accommode du recours à l'ethnographie pour pallier l'indifférence des Montréalais, c'est qu'il a toute la scène théâtrale pour ethnographier à son tour les Québécois. C'est ainsi que, comme Tom

⁶⁵⁴ On pourrait faire un rapprochement entre ces deux stratégies de Christian E. et les deux familles de stratégies de Pascale Casanova, l'assimilation (c'est-à-dire « l'intégration, par une dilution ou un effacement de toute différence originelle, dans un espace littéraire dominant ») et la différenciation (ou « l'affirmation d'une différence à partir notamment d'une revendication nationale » (P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, p. 258).

Pouce, il peut souhaiter la « Bienvenue aux Québécois. Québécois ? Québécois. » (TE, p. 68) dans un jeu d'imitation de leurs accents qui frôle la virtuosité :

UN MONTRÉALAIS, *roulant ses « r »... entre autres...*

Quoi ? Heille, le gros, tu viendras pas m'faire accrouère, qu'c'est d'la poutine ça !

UN BEAUCERON, *aspirant les « j », les transformant en « h », entre autres...*

Heille le heune ! Ç's'rait-tu ben de l'ouvraj pour toa, après-midji, de m'parler chiac comme la Sagouine ?

UN OUTREMONTAIS, *un tantinet franchouillard... et nasillard, tiens*

Dites donc Tom Pouce, on comprend pratiquement tout ce que vous dites, c'est absolument fascinant !

UN JEANNOIS, *diphthonguant allègrement, là*

À cause là... ' vous êtes encore icitte les Acadziens, si vous avez été déportés, là ?

L'ADO DE VILLE-VANIER, *diphthongues avec le son « i » en prime*

Heille, hem, j'peux-tu te demandéye... dans quelle cabane qu'a' léye Edith Butler ? C'est mon pèyre, mon pèyre y veut saouèye. [...]

UN OUTREMONTAIS

Dis-moi, toi, avec la casquette pis les bretelles – oui, Tom pouce, c'est ça – on est allés faire une ballade en vélo jusqu'aux dunes, C'est absolument étonnant. Y a vraiment une grande concentration de francophones ici.

UN MONTRÉALAIS

Heille le gros ? Votre show, ça commence-tu une heure p'us tard dins Maritimes ? (*Il rit abondamment de sa blague.*)

UN BEAUCERON

Ha connais, moi, Antonine Maillet ! Ha checkais à ' TV, avec son siau d'eau aux Beaux Dimanhhhes !

UNE JEANNOISE, *la main sur le cœur*

Hon ! Vous êtes assez colorés, les Acadziens, là. (...) Faites-vous-en pas, là. Quand l'Québec va s'séparer, là, on vous garde une 'tite place, là, là.

L'ADO DE VILLE-VANIER

Euh... Toé... Euh... Toé... Euh, peux-tu te d'mandéye ?... T'es-tu p'tit de mêyme dans ' vraie vie, toéye ? (...) C'est ma mèyre... Ma mèyre a' t' trouve *cute*, là. (TE, p. 60-61)

D'une part, il s'agit là d'une reconnaissance moqueuse de la diversité des accents régionaux au Québec, d'un grouillement linguistique *québécois* mis à niveau avec le grouillement linguistique *acadien*. D'autre part, le miroir à son tour ethnographique que Christian E. tend aux Québécois ethnographes, et qui engendre un rire de supériorité de la part du public acadien et franco-canadien, renvoie intentionnellement des reflets tout aussi déformants. La parodie accentue ainsi les rapports tendus entre le Québec et l'Acadie. Or, ce « vertigineux jeu des accents et des

langues⁶⁵⁵ » survient juste avant le dénouement du spectacle, quand Christian E. a déjà conquis le public par son conte. La complicité établie avec les spectateurs québécois par ce conte ainsi que par l'explicitation ethnographique digne d'une Antonine Maillet font en sorte que ce public sera davantage enclin à accepter le rire de supériorité – et, dans une certaine mesure, à le partager. Les tensions entre le Québec et l'Acadie sont donc également désamorcées. Comme en témoigne le critique de Québec Alain-Martin Richard,

Nous voici au cœur même de la représentation : une métamorphose subtile, un regard codé, des voix qui non seulement changent de registre, mais aussi de langues, passant du québécois à l'acadien, du chiac au saguenayen, verbe et syntaxe entrecroisés dans le mixage d'une langue actuelle greffée de néologismes, d'accents étrangers, d'anglais, de cyberlangue, de codes des jeux électroniques. Et surtout une langue faite d'élosion, alors que le mot s'amplifie dans le langage du corps. Christian Essiambre, l'artiste camouflé en Christian E., nous montre ici la vaste étendue de son talent⁶⁵⁶.

Et Jocelyne Choquette, du webzine culturel Info-Culture.biz : « L'accent fut toujours un grand révélateur de notre origine rurale, citadine, ethnique et aussi sociale dans certains milieux. Cette différence dans l'expression linguistique amène plusieurs scènes très drôles où Christian Essiambre nous imite à la perfection⁶⁵⁷ ». L'écueil que pose le regard ethnographique à la circulation théâtrale devient ainsi le jeu de mise en bouche d'un grand comédien.

Il est cependant loin d'être certain que ce miroitement ethnographique ait l'effet pédagogique escompté. Pour preuve, Marie-Christine Gareau, du blogue montréalais *Ma mère était hipster*, termine sa critique avec la phrase suivante : « Quitte à tomber un peu dans le kitsch, je vous dirai tout de même que vous en ressortirez les yeux humides, mais le sourire aux lèvres, la tête bercée par les accents acadiens, le visage, caressé par l'air salin⁶⁵⁸ ». Le miroir tendu au Québécois regardant l'Acadie ne déloge pas pour autant le cadre conceptuel québécois de la réception. Ainsi, Alain-Martin Richard poursuit son argument en liant *Les Trois exils de Christian E.* à *Elephant Wake*, les deux productions ayant été diffusées par le Carrefour international de théâtre de Québec, édition 2010⁶⁵⁹ :

Non pas que le thème de la francophonie en soit le sujet principal, mais plutôt ce passage entre un univers traditionnel marqué par la Sagouine ou un éléphant en papier mâché et la

⁶⁵⁵ A.-M. Richard, « Nomadisme et métempsychose », p. 14.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁵⁷ J. Choquette, « Les 3 exils de Christian E. Une grande performance théâtrale! », s.p.

⁶⁵⁸ M.-C. Gareau, « Les trois exils de Christian E. [Théâtre d'Aujourd'hui] », s.p.

⁶⁵⁹ *Les Trois exils de Christian E.* était encore au stade lecture-laboratoire.

modernité, entre le glissement progressif d'une culture première à une culture seconde. En ce sens, nous tenons ici un petit bijou de pièce qui s'inscrit dans l'actualité mondiale : mouvance, nomadisme, déracinement, exils volontaires ou forcés, réfugiés, migrations, et les perturbations psychologiques qui s'y rattachent⁶⁶⁰.

L'usage que fait Richard des termes « culture première » et « culture seconde », empruntés à François Dumont dans *Le Lieu de l'homme*, récupère les enjeux des *Trois exils...* et d'*Elephant Wake* pour leur valeur universelle, pour leur contribution à une compréhension de la culture dans un cadre conceptuel issu du Québec. En s'en tenant à ce cadre, l'analyse de Richard néglige les leçons sur la pluralité des exils et des retours et sur la dislocation de la « culture première » comme de la « culture seconde » que le spectateur du Québec pourrait tirer des expériences théâtrales hétérolingues issues de ses marges franco-canadiennes. En somme, des leçons portant sur la multiplication des lieux et des fonctions du rire que ces expériences théâtrales sont à même d'engendrer.

3.4 L'anglais, le chiac : jeux et enjeux convergents

Dans le jeu autoethnographique d'un Christian E. au Québec, où elle pose la question de la compréhension mutuelle, la variabilité dialectale acadienne est abondamment explicitée et commentée. Contre toute attente, ce n'est pas le cas de l'anglais, dont l'usage ne génère pas de traduction. En effet, le personnage joue pendant toute une série de scènes à des jeux vidéo avec un coéquipier virtuel anglophone. C'est d'abord le contexte anglophone du jeu vidéo qui dicte le choix de la langue, porteuse de qualités guerrières qu'adopte Christian E. :

CHRISTIAN E., avec une voix basse, rauque et virile

Aaah! Get out of my way. You're too weak. You'll get killed. I'll take care of that spider myself. (Il se bat contre une immense araignée.) Run, you fool. Run! Just get out of my way. Just get out of my way. Get out of my way. Just... get... out... of... my... way. (TE, p. 19)

La seule traduction vers le français sera un commentaire désobligeant en soliloque au sujet du personnage anglophone :

(À son partenaire.) Just get out of my way, man (...) If you want to do me a favor, get the girl with the big boobs. (Pour lui-même.) Ouèyons, y est ben cave lui. (À son partenaire.) No not that one. She's not sleeping, she's dead. I already killed her. Get the one on my back. (TE, p. 19)

⁶⁶⁰ A.-M. Richard, « Nomadisme et métempyscose », p. 16.

Puis, lorsqu'un ami d'enfance bilingue, J.-P., se connecte au même système, le jeu vidéo devient un jeu d'exclusion du personnage anglophone qui ne sera insulté qu'en français, dans des traductions minimales.

Heille J.-P., J.-P., c'est l'temps qu'tu t'connectes, là, chu pogné a'ec une face de blette au *level* huit. Y peut pas jouer pour d'la marde.

[...]

Nonon, fais-toi-z'en pas là y comprend pas un mot français.

[...]

(À son partenaire anglophone.) *Nothing man, I'm talking to Jean-Pierre. What's your name again ?*

[...]

Mike ! Mike, ma p'tite tête de pissette. *You're doing a fine job. Yeah yeah, with the girl.* (TE, p. 20)

D'une part invité au jeu et encouragé en anglais (« *No, no, good job, Mike. Just move it little bit okay* » [TE, p. 23]), le joueur anglophone est d'autre part couvert de moqueries prononcées en français (« la maudite tête de pissette à Mike qui fait jusse nous ralentir » [TE, p. 23]). Et si le personnage d'Essiambre exclut l'anglophone qui joue avec lui tout en l'incluant, il ne tarde pas à se débarrasser de lui dans un « *big black hole* » (TE, p. 23) pour terminer la partie plus rapidement. Dans ces conditions, l'usage de l'anglais appartient à un domaine ludique (les jeux vidéo) tout comme il génère un jeu particulier d'inclusions et d'exclusions. Dans ce dernier jeu, l'exclusion est nettement préférée à l'inclusion. Faisant la route entre McKendrick et Moncton, Christian E. se rend à Bathurst où « t'as l'choix : soit qu'tu longes la côte, ou qu'tu rentres dins terres a'ec les Anglais⁶⁶¹ ». Il est révélateur que, lorsqu'il choisit la côte acadienne, il voit « l'meilleur *show* [de sa] vie » (TE, p. 50) à la Boîte-Théâtre de Caraquet, c'est-à-dire une institution importante pour la diffusion de la culture acadienne.

L'ambivalence autour du ludisme de l'anglais cerne aussi celle qui entoure l'adéquation du chiac à la langue acadienne. Ainsi, pour Christian E., la langue qu'il parle n'est pas le chiac mais bien l'acadien *parce que celui-ci contient moins d'anglais* :

(Agacé.) Non. Le chiac, ça, c'est Moncton.

[...]

Non, j'parle pas chiac.

[...]

On parle à moitié pas anglais par che' nous. J'veux dire dans mon village, là, y en a un Anglais... Pis on sait pas mal toutes oùsse qu'y reste ! (TE, p. 25)

⁶⁶¹ Cette réplique du spectacle a été coupée de la publication.

Le chiac serait donc tributaire d'un frottement beaucoup plus intense à l'anglais, et aux Anglais, que celui de son village natal où l'anglais est à ce point minoritaire qu'on peut l'associer à une seule personne. Or, comme le comédien impose un échange avec son public entre la tournée ethnographique des accents de l'Acadie et celle du Québec, il conclut un deuxième contrat avec ce public : il mettra en scène le chiac, mais seulement à la toute fin du spectacle, après la démonstration complète du grouillement linguistique. Ce sociolecte n'apparaît donc pas dans le parcours touristique des accents acadiens sauf comme pôle opposé à celui de la parlure de la Sagouine. Aussi faudra-t-il attendre que le personnage se rende à Moncton pour que le chiac fasse partie du paysage linguistique, dans la bouche d'un junkie à qui le cousin de Christian E. doit de la drogue :

Quoa? *Why the fuck* qu'les *cops* sont v'nus « checker » out pour Marc icitte? Marc est gone man!

[...]

Che'z'eux. Y m'a laissé « dealer » a'ec la *business* tout seul, le *fucking* de *pussy*. Pis *hope* pour ta djeule que c'pas toi qu'a « warné » les *cops*, mon *mother fucker*.

[...]

Che'z'eux, j'viens d'te dire ! (...) Pis après y « headait out » pour le *West Coast*. (TE, p. 73)

Les répliques du junkie empruntent à l'anglais tant par le lexique que par la syntaxe. Contrairement au théâtre de Paul Bossé, où le chiac gagne en légitimité dans un univers hyperbolique et érudit, Essiambre retourne à un réalisme monctonien légèrement misérabiliste où le chiac pourrait relever du niveau socio-économique peu élevé de son locuteur. La stylisation du chiac par Essiambre inclut par ailleurs davantage d'anglais – et de jurons – que celle de Bossé. En ce sens, *Les Trois exils de Christian E.* reprennent le modèle de *Sex, lies et les Franco-Manitobains* : les francophones comme les anglophones sont ridiculisés grâce au jeu d'exclusions et d'inclusions qui est le propre du personnage masculin bilingue. Pour preuve, la non-maitrise de l'anglais est tout aussi risible pour Christian E. que la non-maitrise du français. Sa mère, par exemple, fait l'objet de dérision pour sa prononciation trop française d'un nom de marque anglais : « Ton père a dit qu'y commencaient [sic] à fouiller l'*Sout Eat*. [...] (Se reprenant.) « *South Eats* »... « *South* »/ Christian, ris pas d'ta mère ! Tsé quosse j'veux dire » (TE, p. 40). La langue maternelle (la langue française encore une fois féminisée) est ainsi déjouée par le rire d'un fils maître du jeu d'inclusions et d'exclusions du bilinguisme. Un rire qui exclut la traduction unilingue tout en interpellant le jeu des traductions hétérolingues.

3.5 Surtitrer tel un nouvel exil

Si le spectateur québécois est anticipé et réformé par un double jeu autoethnographique, le spectateur anglophone, lui, fait face à une invitation ouverte en anglais sur fond d'invectives possiblement opaques car en français. Nulle mention explicite, sauf pour la réaction d'exclusion qu'elle engendre chez Christian E., d'une tendance ethnographique dans la réception anglophone du théâtre acadien, ni de la recherche d'une « Acadia » perdue. Lors de sa tournée pancanadienne en 2011-2012, le spectacle des *Trois exils de Christian E.* a été surtitré pour sa diffusion à Toronto, à Sudbury et à Saskatoon. Les trois théâtres institutionnels franco-canadiens qui ont commandé le spectacle – le Théâtre français de Toronto (TFT), le Théâtre du Nouvel-Ontario et la Troupe du Jour – ont tous une politique de surtitrage, mais c'est le Théâtre français de Toronto, lequel avait par ailleurs inauguré l'usage des surtitres en 2005, qui assume la responsabilité de la traduction apparaissant sur les écrans des trois institutions. Guy Mignault, directeur artistique du TFT, explique les étapes de ce travail : après avoir demandé à Christian Essiambre s'il accepterait de traduire son texte et avoir appris qu'il n'aurait pas le temps de le faire, Mignault commande les surtitres à Gunta Dreifelds, traductrice de surtitres depuis leur invention à la Canadian Opera Company en 1983. Finalement, il raconte qu'« en cours des représentations » et après des « relectures », le régisseur et lui ont apporté « plusieurs corrections⁶⁶² ». Ces surtitres ne traduisent que le texte français vers l'anglais; pendant que le comédien parle en anglais ou en onomatopées, l'écran des surtitres demeure noir.

On décèle dans les surtitres des *Trois exils de Christian E.* une incohérence révélatrice des nombreuses mains qui s'y sont attardées ainsi que d'une incertitude face aux écueils de la traduction. Présentée simultanément avec le spectacle hétérolingue et contrainte à l'espace limité des surtitres, la traduction privilégie l'effacement du grouillement linguistique acadien de Christian E. au profit de l'anglais. En effet, comme les passages en anglais autour des jeux vidéo, qui disparaissent dans la traduction, le lexique anglais du sociolecte de Christian E. s'estompe par effet mécanique. Même le chiac, pourtant abondamment commenté dans le spectacle, disparaît des

⁶⁶² G. Mignault à N. Nolette, « RE: ON VA Y ARRIVER (TEXTE en développement Les trois exils de Christian E.) », s.p.

surtitres au profit de l'anglais. L'extrait monctonien cité précédemment est ainsi traduit par le surtitre : « The cops came here looking for Marc. / He's gone, man. He left me to deal with the dealer » (TEs, d. 651). Cet exemple confirme l'hypothèse de Catherine Leclerc : « In the English-speaking world, Chiac does not raise debates because its existence barely registers on either the public or the scholarly radar⁶⁶³ ». L'effacement du chiac dans les surtitres contribue à maintenir cette invisibilité dans l'espace public anglophone. La traduction résultante, dont la part autoethnographique est également réduite, n'en est que plus fluide.

L'énumération des divers accents acadiens est condensée : « Tracadie, Shippagan, Paquetville, Pokemouche have different accents. / As does BC » (TEs, d. 146). Pour que le jeu de mots sur BC fonctionne en anglais, la toponymie reste identique : « Not British Columbia ! / Bas-Caraquet ! » (TEs, d. 147). Or, plus tard, Bas-Caraquet devient « Lower Caraquet » (TEs, d. 174) avant de réapparaître dans la première appellation. « In Bas-Caraquet you say poulé, verre de lé, s.v.plé » (TEs, d. 176). D'ailleurs, le tour d'horizon du grouillement linguistique acadien pose problème dans la traduction anglaise. L'imitation du politicien de Saint-Simon donne lieu au surtitre suivant, où il ne reste que deux jeux phonétiques (mis entre guillemets) sur l'accent : « Talk about a « question ». The « government » won't give us money any / more. Before you fished for fish, you had boxes to put the fishes in » (TEs, d. 179). Puis, misant cette fois sur une équivalence phonétique, le surtitre fait lire « Howses. Not houses, howses. Let's say howses with white gables » (TEs, d. 186) pour « “Maisans !”. C'est pas des maisons, c'est des “maisans”. (...) Des “maisans aux pignans rands”, mettans... » (TE, p. 28). Enfin, le surtitre abandonne le jeu de la traduction pour une explication révélatrice de l'intraduisibilité perçue et de l'hétérolinguisme, et du ludisme : « (That's an Acadian play on accents) » (TEs, d. 180). En l'absence de la traduction ludique, le surtitre ne peut s'en tenir qu'à une impasse traductionnelle. Il engendre moins un supplément pour les spectateurs bilingues qu'une nouvelle explication ethnographique pour les spectateurs anglophones qui ne comprennent pas le français, moins un jeu sur la traduction qu'un refus de la traduction.

Même les jeux d'inclusion et d'exclusion de Mike par le biais du jeu vidéo sont dénaturés par la traduction des insultes du français vers l'anglais. Ainsi, les insultes proclamées par Christian E., « Heille J.-P., J.-P., c'est l'temps qu'tu t'connectes, là, chus pogné a'ec une face de blette au level

⁶⁶³ C. Leclerc, « Between French and English », p. 163.

huit. Y peut pas jouer pou' d'la marde.[...] Nonon, fais-toi-z'en pas là, y comprend pas un mot français » (TE, p. 20) sont instantanément traduites par les surtitres suivants : « J.P.! About time! I'm stuck with a dickhead on level eight. He can't play for shit » (TEs, d. 77) et « No, he doesn't understand a word of French » (TEs, d. 78). De même, l'évacuation de l'anglophone du jeu vidéo qui se trame en français est relatée par le surtitre : « JP, how long can it take to get out of the cavern without a horse ? » (TEs, d. 93). D'une part, ces surtitres confirment que l'opacité de l'autre langue cache un discours antagonique et que le spectacle recèle une certaine violence envers ses spectateurs anglophones. D'autre part, la traduction tous azimuts des injures qui leur sont adressées signale paradoxalement leur plus grande inclusion dans l'univers théâtral. Le critique torontois Shannon Christy commente ces deux mouvements antinomiques englobés par l'humour de Christian E. :

The humour comes through Christian's personal perspective. Whether it is when speaking to his mother on the phone, ridiculing an Anglophone cyber-ally who can't play a video game to save his life or imitating the numerous accents of French Canadians, Christian E. makes us laugh all the way⁶⁶⁴.

De l'humour de Christian E. en anglais, le critique préfère souligner son côté rassembleur plutôt que d'établir une solidarité des exclus avec le « cyber-ally » anglophone.

Une fois l'hétérogénéité acadienne effacée et l'exclusion des anglophones mise en lumière dans des surtitres uniquement en anglais, le référent sur lequel se fixe le regard supérieur des Québécois s'écroule. Le comportement de ces derniers à l'égard des Acadiens se transforme alors en cruauté caricaturale. Le critique Christopher Hoile l'atteste : « Essiambre's most devastating portraits are of those tourists who come to Le Pays de la Sagouine to see how "colourful" and "quaint" the Acadian are⁶⁶⁵ ». Le spectateur qui n'a aucune base de français, ne pouvant faire l'expérience des particularités acadiennes, devra se fier au conteur. Ce sont par ailleurs les Québécois des *Trois exils de Christian E.* qui méritent le traitement ethnographique de la traduction en anglais. Leurs références culturelles sont souvent doublement balisées par les italiques et les guillemets anglais. « I know Antonine Maillet. I checked out her TV show with her mop and bucket on "*Les Beaux Dimanches*" ! » (TEs, d. 606). La traduction vers l'anglais dérange ainsi l'équilibre établi par Christian E. entre l'autoethnographie et la magnification inversée des accents

⁶⁶⁴ S. Christy, « Review : Les 3 exils de Christian E », s.p.

⁶⁶⁵ C. Hoile, « Review – Les 3 Exils de Christian E. », s.p.

et des préjugés québécois par l'Acadien. Notamment, le surtitre traduit les propos de la Jeannoise par « I find you Acadians quite colourful. When Québec separates, we'll keep a little spot for you » (TEs, d. 607). Lisant un tel propos, le spectateur anglophone peut se désolidariser de la Québécoise et rire avec Christian E. de ses propos séparatistes. Il évite ainsi de se sentir visé par la critique de l'ethnographie qui se trame dans l'imitation de Christian E. ou de voir le miroitement de son propre regard ethnographique, qu'il soit posé sur l'Acadie ou sur le Québec. En somme, sans la traduction ludique et l'exclusion partielle de la traduction, le spectateur anglophone fait l'objet d'une trop grande inclusion, de sorte qu'il conserve son horizon d'attente quant au théâtre acadien là où le spectacle travaille précisément à modifier l'horizon d'attente des spectateurs à son endroit.

Partant de ce fait, le succès torontois du spectacle – il figure dans le palmarès des meilleures productions de 2012 du critique Christopher Hoile – se complique. Selon le critique :

In any given year Toronto sees dozens of autobiographical solo shows. What Christian Essiambre achieves with the help of director Philippe Soldevila is the ability to find universal resonance in the personal⁶⁶⁶.

C'est que sans la traduction ludique, les spectateurs anglophones des *Trois exils de Christian E.* accèdent à la résonance universelle du spectacle, celle qui les inclut, sans pour autant entrer en contact avec la spécificité des rapports linguistiques qui fait en sorte qu'ils sont parfois inclus, parfois exclus. Comme le rappellerait Doris Sommer,

Some games flourish in tight spots where one language rubs against another. When these somewhat intractable games hold something back from the universal embrace they are not quite modern, but postmodern in the sense of postcolonial and doubled between political subalternity and cultural surplus⁶⁶⁷.

Faisant fi de ce refus initial de l'universalisme, le surtitrage des *Trois Exils...* fait d'un spectacle hétérolingue un spectacle *unilingue* qui étreint ses spectateurs anglophones sans leur faire sentir le malaise de cette rare étreinte.

⁶⁶⁶ C. Hoile, « Best Productions of 2012 », s.p.

⁶⁶⁷ D. Sommer, *Bilingual Aesthetics*, p. 176.

4. Le théâtre hétérolingue en Acadie : ébauches de retraduction et utopies communautaires

Il est encore trop tôt pour faire le bilan de l'impact des *Trois exils* de Christian E. sur la production, la circulation et la traduction du théâtre acadien. Pour l'instant, le grand succès du spectacle des *Trois exils*... dans son contexte régional, dans une francophonie canadienne plus généralisée, ainsi que dans les métropoles théâtrales de Montréal et de Toronto permet de croire qu'il pourrait y avoir une place institutionnelle pour le théâtre hétérolingue franco-canadien. Qui plus est, *Les Trois exils* de Christian E. montrent comment la production d'un spectacle mettant en scène le grouillement linguistique acadien peut tenter de régir les conditions de sa réception. En ayant montré ce que, de l'extérieur, le chiac obscurcit, c'est-à-dire tout le grouillement linguistique acadien qui se trame derrière lui, le spectacle propose peut-être aussi un parcours permettant d'éviter l'euthanasie linguistique ou l'enfermement de la blague de connivence d'*Empreintes*. Les traductions existantes des deux spectacles – *Les Trois exils* de Christian E. comme *Empreintes* – montrent au contraire pourquoi le théâtre hétérolingue pourrait choisir volontairement l'euthanasie linguistique ou l'enfermement⁶⁶⁸. Malgré cela, ces traductions existantes délimitent d'excellents terrains de jeu pour la retraduction et pour la reconfiguration de la circulation du théâtre acadien de demain. Elles offrent une occasion de retraduire comme une occasion de jouer, de nouveau, au théâtre à même le grouillement linguistique acadien, et d'en faire le matériel d'inclusions comme d'exclusions.

Ce terrain de jeu pour la retraduction pourrait également tracer de nouvelles zones de contact avec l'anglais. On l'a vu, le théâtre acadien contemporain révèle une profonde ambivalence dans son rapport avec l'anglais. Dans *Les Trois exils*..., le joueur anglophone d'abord accueilli aboutit dans un « big black hole ». Dans *Empreintes*, l'anglais de la ville de Moncton, voire de l'univers de la science-fiction, disparaît au profit d'un chiac francisant. Peut-être est-ce-là le signe d'une loyauté linguistique et culturelle à réaffirmer dans les expérimentations théâtrales acadiennes; en se situant au contraire dans une perspective néo-brunswickoise, le dramaturge et comédien Marshall Button propose depuis plus de trente ans un théâtre bilingue. Donnant une

⁶⁶⁸ Sur l'utilité de la non-traduction, voir M. Cronin, *Across the Lines*, p. 95.

conférence sous le titre « Le théâtre bilingue, une utopie ? » au colloque de l'Association canadienne de la recherche théâtrale en juin 2011, Button faisait valoir que loin d'être une utopie, le théâtre bilingue avait été pour lui matière à toute une carrière, mais à partir du monde anglophone.

En effet, depuis 1986, Button est connu pour le rôle de Lucien, « New Brunswick's Blue-Collar Philosopher⁶⁶⁹ », qui a fait l'objet de quatre productions (*Lucien*, *Lucien Labour Lost*, *Lucien Snowbird* et *Helter Smelter*) ainsi que d'innombrables sketches. Selon le *New Brunswick Literary Encyclopedia*, Lucien a été qualifié de « national treasure » par Peter Gzowski :

As a mid-career, suitably disgruntled, low-skilled mill worker, Lucien is the working-class New Brunswick (and Canadian) everyman. A speaker of two languages, he is proficient in neither. Rather, his tongue is an amalgam of wit and slang, frustration and hope, English and French (what he terms « frenglish/franglais⁶⁷⁰ »).

Suivant l'effervescence du chiac au théâtre au tournant des années 2000, et pour commémorer le cinquantième anniversaire du Dieppe néo-brunswickois et le débarquement à l'autre Dieppe en 1942, Button signait une comédie musicale bilingue, *Dieppe-Dieppe*. Dans la production originale, les répliques en français et en anglais étaient également distribuées, en mode consensuel voire amoureux, en particulier lorsque les personnages s'adressent une correspondance croisée :

Estelle: Cher Johnny

Johnny: My Dear Stella.

Estelle: Mon amour.

Johnny: Stella my darling.

Estelle: Mon amour, mon trésor

Johnny: My Dearest Stella, sweetheart. I miss you, I miss you⁶⁷¹.

En 2004, la production partait en tournée en France avec des surtitres et des modifications qui augmentaient le pourcentage du français à 90 % du texte.

Par ailleurs, du côté au Théâtre populaire d'Acadie, qui a peu laissé de place aux traducteurs acadiens entre 1983 et 2003⁶⁷², la seconde moitié des années 2000 est marquée par ce que le directeur artistique Maurice Arsenault qualifie d'« une série de traductions d'œuvres

⁶⁶⁹ Lucien Inc., « LUCIEN – New Brunswick's Blue-Collar Philosopher ».

⁶⁷⁰ T. Tremblay, « Marshall Button », s.p.

⁶⁷¹ M. Button, « Dieppe Dieppe », p. 17.

⁶⁷² « Des 19 traductions mises en scène par cette compagnie entre 1983 et 2004, six sont l'œuvre de dramaturges québécois, neuf sont de dramaturges français, et deux seulement sont l'œuvre de dramaturges acadiens » (S. Malaborza, « La traduction du théâtre en Acadie », p. 177).

d'auteurs anglophones des Provinces [sic] maritimes⁶⁷³ ». Parmi ces « auteurs anglophones » traduits « en langue acadienne⁶⁷⁴ », dont Robert Chafe, Colleen Wagner et Rick Merrill, on retrouve aussi Marshall Button avec l'une de ses pièces mettant en scène Lucien. Pour Maurice Arsenault, également traducteur de Lucien, la traduction a fait évoluer le monologue, le condensant et en coupant des passages inefficaces⁶⁷⁵. Après avoir vu le spectacle du TPA, Button effectue les mêmes modifications au texte anglais pour les prochaines représentations. Ainsi, même si la pratique du théâtre bilingue n'est pas une utopie mais une réalité pour Button, elle n'engendre pas moins, sur le mode de l'espoir ou de l'utopie, une nouvelle zone d'échanges interlinguistiques et interculturels : « in Button's alternative New Brunswick, a great number of other hybrid configurations are possible, the totality of which must inevitably subsume ethnolinguistic difference in a complex of diversities⁶⁷⁶ ».

Le dialogue traductionnel ainsi entamé se poursuit aussi maintenant dans l'autre direction, c'est-à-dire du français vers l'anglais. Ainsi, la pièce *Disponibles en librairie*, de Marcel-Romain Thériault, montée au TPA en 2008, est traduite par Jo-Anne Elder (*On and Off the Shelf*) et mise en lecture au festival NotaBle Acts en 2009. *Le Filet*, du même auteur, est traduit par Maureen Labonté et Don Hannah sous le titre de *The Net, A Tragedy of the Sea* et monté au Great Canadian Theatre Company à Ottawa en 2009, en 2010 au Ship's Theatre Company de Parrsboro en Nouvelle-Écosse, puis en 2014 à Theatre New Brunswick à Fredericton. En outre, on l'a vu en introduction, la traduction anglaise du *Djibou* par Glen Nichols est montée en version bilingue par Jessica Abdallah à Montréal, où elle catalyse une discussion sur la rencontre entre les communautés théâtrales franco-montréalaise et anglo-montréalaise. À travers la réciprocité de ces échanges continus et de ce va-et-vient de la traduction se construisent à tâtons les zones de contact entre des langues et entre des cultures imaginées et préfigurées par Marshall Button. Et la construction de ces communautés hybrides sans frontières par le jeu et par l'humour fait paradoxalement résonner, comme un prolongement inavouable, le rire mailletien. Un rire digne des *Crasseux*.

⁶⁷³ M. Arsenault, « Mot du directeur artistique », s.p.

⁶⁷⁴ M. Button, « Mot de l'auteur », s.p.

⁶⁷⁵ Entretien avec M. Arsenault, le 1^{er} juin 2010.

⁶⁷⁶ T. Tremblay, « Antonine Maillet, Marshall Button, and Literary Humor in New Brunswick », p. 105.

CONCLUSION

Un arc tendu, une flèche acérée, une cible visée, mouvante. Tout y est, les jeux sont faits, le déploiement de la traduction est amorcé dans le sifflement d'une flèche. Une trajectoire parabolique, imprévisible. Reste à suivre son parcours, à voir si la cible a été atteinte ou ratée, si on a tiré assez loin. C'est dans ce sens qu'il faut prendre la théorie de la traduction ludique comme une théorie *cibliste*, ou *target-oriented*. Au terme du parcours géographique et historique des pratiques hétérolingues du théâtre de l'Ouest canadien francophone, de l'Ontario français et de l'Acadie, ma conclusion sera à l'image de la traduction ludique, soit aussi partielle que partielle. Elle reviendra d'abord sur les pratiques d'écriture et de circulation propres à la traduction ludique dans le contexte du théâtre franco-canadien, avant de se poser sur quelques limites et potentialités de la recherche menée en ces pages.

L'étude des pratiques d'écriture, de traduction et de mise en scène aura d'abord révélé des registres ludiques, ironiques et parodiques qui contrarient les discours téléologiques associant le plurilinguisme à l'assimilation. En misant sur le supplément, les maîtres de jeu de ce genre de traduction déjouent les représentations soustractives comme les représentations additives du plurilinguisme; ils répondent à divers profils linguistiques chez les spectateurs en prévoyant autant de réceptions possibles. Cette étude dévoile également le chevauchement de deux modèles idéologiques : d'abord, le modèle linguistique qui oppose la pureté à l'assimilation en situant l'hybridité entre ces deux pôles; ensuite, le modèle littéraire qui postule que les littératures

émergentes investissent d'abord le social (l'identitaire) puis la forme (le post-identitaire). Une hypothèse de départ voulait que, dans un premier temps, les pratiques du théâtre identitaire correspondent à des inquiétudes par rapport à l'assimilation et que, dans un deuxième temps, celles du théâtre post-identitaire coïncident avec un jeu sur l'hybridité. Or, l'analyse critique de ces pratiques que j'ai menée ici indique plutôt un entrelacement des jeux et des enjeux de la traduction, un entrecroisement du post-identitaire avec l'identitaire. Dans l'Ouest, *Sex, lies et les Franco-Manitobains* répond de manière ludique, mais tout aussi identitaire, à l'inquiétude et à l'ambivalence de *Je m'en vais à Régina*. Le spectacle de *Scapin!*, qui lui succède à Saskatoon, ne s'inscrit pas dans une logique identitaire, mais pose tout de même une réflexion sur les rapports sociaux entre les communautés linguistiques et, comme une bonne partie des adaptations et traductions étudiées ici, stimule l'écriture dramatique locale autour de ces enjeux. En Ontario, les incarnations théâtrales de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, tributaires du ludisme post-identitaire du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, lui empruntent ce ludisme pour renouveler un objet poétique reconnu pour son contenu identitaire. On arrive ainsi à une forme de ludisme différente de celle qu'affichait *Le Malade imaginaire* d'André Paiement dans les années de problématisation identitaire du théâtre franco-ontarien. En Acadie, enfin, le rapport au(x) français et à l'anglais, qu'il soit ludique ou non, ne s'éloigne jamais trop de l'identité; dans le détour chiac d'*Empreintes* comme dans le spectacle du grouillement linguistique acadien des *Trois exils de Christian E.*, le théâtre affiche cependant une volonté de jouer sur les deux tableaux de la langue et de l'identité de sorte que se brouille la distinction entre théâtre identitaire et post-identitaire. En conséquence, on doit contester l'hypothèse associant l'identitaire à l'inquiétude au sujet de l'assimilation et le post-identitaire au ludisme; on distinguera plutôt au moins deux registres (l'inquiétude et le ludisme) qui apparaissent de manière synchronique dans le théâtre hétérolingue franco-canadien, qu'on le dise identitaire ou post-identitaire. Dans ces conditions, la traduction ludique a le mérite de replacer la perspective d'une hybridité esthétique au centre de l'analyse, de sorte qu'on puisse parler de théâtre identitaire ou post-identitaire sans passer par les idéologies du modèle linguistique ou, à l'inverse, évoquer les idéologies liées au modèle linguistique sans les situer d'emblée dans une perspective d'histoire littéraire.

L'étude de la circulation des pratiques hétérolingues, quant à elle, a dévoilé que celles-ci demeurent le plus souvent confidentielles, mais aussi que le ludisme contribue à installer cette

confidentialité comme une blague de connivence entre les spectateurs des régions spécifiques où le théâtre hétérolingue se crée. Somme toute, les exemples les plus poussés de la traduction ludique et de sa démesure (*Sex, lies et les F.M.*, *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, *Empreintes*) ont le moins bien circulé. Le spectacle de *Sex, lies et les F.M.* aura circulé à l'ouest plutôt qu'à l'est des métropoles, en traduction ludique vers l'anglais, et aura surtout acquis de nouveaux spectateurs bilingues par cette diffusion. La production du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe* aura cumulé la traduction ludique de La commentatrice et celle des surtitres pour voyager vers Montréal, mais pas vers Toronto. Et malgré plusieurs pistes de traduction ludique lancées par Paul Bossé — une traductrice chiacophone, un renversement de l'idéologie soustractive autour du sociolecte —, la traduction d'*Empreintes* ne poursuit pas la voie ludique, tout comme la pièce ne circule pas plus loin que Moncton en français et Fredericton en anglais. Deux spectacles auront réussi à circuler vers Toronto et vers Montréal ainsi qu'à y obtenir un certain succès : *L'Homme invisible/The Invisible Man* et *Les Trois exils de Christian E.* Ces deux spectacles montrent aussi un rapport plus subtil au jeu des langues et du théâtre, un rapport mitigé par les enjeux identitaires qui sous-tendent la représentation. Face à leur circulation plus intensive, cependant, les balises qu'établissent ces spectacles pour une réception différentielle selon la communauté interprétative s'amointrissent parfois de manière imprévisible, de sorte que les spectateurs métropolitains ne se heurtent plus à un rapport d'interpellation-exclusion mais imposent d'emblée une complicité tacite. Pour *L'Homme invisible/The Invisible Man*, la complicité des communautés montréalaises est assurée par la traduction hétéronyme (c'est-à-dire étrangère au groupe franco-ontarien) que fait l'équipe de Harry Standjofski de la matière ludique du spectacle du Théâtre de la Vieille 17. Pour *Les Trois exils de Christian E.*, l'absence de la traduction ludique dans les surtitres invite le spectateur torontois à se solidariser avec le comédien acadien dans son exclusion, sans avoir à vivre lui-même cette exclusion. Ce qui se joue dans ces aléas de la circulation du théâtre franco-canadien, pour reprendre les mots toujours pertinents du manifeste sudburois de 1970, c'est que « ce drame doit être monté *on our own terms* ».

On l'aura remarqué, les pratiques de la traduction ludique se modifient légèrement dans les différents espaces littéraires à l'étude. Dans l'Ouest canadien, la traduction ludique correspond au renversement des idéologies linguistiques par la comédie de *Sex, lies et les F.M.* ainsi qu'à la retraduction ludique par les surtitres. Paradoxalement, la traduction ludique atteint peut-être ses

limites vis-à-vis de la redondance avec *Scapin!* où presque toutes les répliques sont répétées et où le supplément pour les spectateurs bilingues s'amointrit considérablement. En contexte ontarien, les mécanismes d'identification des spectateurs aux langues du spectacle sont renversés par le projet post-identitaire du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe*, où la traduction ludique agit à des fins de distanciation et de brouillage des affiliations linguistiques. Dans le spectacle de *L'Homme invisible/The Invisible Man* du Théâtre de la Vieille 17, on revient cependant à l'identification, mais dans un formalisme rythmique. Ce formalisme et ce ludisme s'amenuisent dans la mise en scène de Harry Standjofski, de sorte que la traduction en vient à rapprocher les spectateurs tous azimuts, mais aussi, paradoxalement, à confirmer leurs positions distinctes les uns par rapport aux autres. Enfin, en contexte acadien, les pratiques de la traduction ludique s'associent à des stratagèmes culturels; elles revêtent moins la forme d'un jeu entre l'anglais et le français que celle du jeu de l'affirmation d'un sociolecte (le chiac) puis d'un positionnement autoethnographique à l'égard du Québec.

Dans une perspective plus théorique, et dans le champ de la traduction du théâtre, les pratiques de la traduction ludique refusent la division entre le spectacle vivant et la littérarité du texte. D'un côté, les spectacles de *Scapin!* et de *L'Homme invisible/The Invisible Man* inscrivent l'interprétation au sens traductologique dans une pratique d'interprétation théâtrale, c'est-à-dire dans le corps des comédiens. De l'autre, les spectacles de *Sex, lies et les Franco-Manitobains*, du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe* et des *Trois exils de Christian E.* déploient la retraduction par des surtitres, c'est-à-dire en mode textuel intégré au spectacle. Des surtitres de ces trois spectacles, seuls ceux des *Trois exils de Christian E.*, produits par une traductrice du milieu anglo-torontois, ne mettent pas à profit les ressources de la traduction ludique, mais ils permettent tout de même à la traduction vers l'anglais d'opérer simultanément avec la version scénique. Ce que montre l'étude du corpus, c'est que les pratiques hétérolingues ludiques du théâtre franco-canadien sont mieux servies par des modes de traduction simultanée ou consécutive, que substitutive (comme c'est le cas d'*Empreintes*). Elles sont encore mieux servies lorsque les modes de traduction ludique simultanés ou consécutifs deviennent eux aussi des terrains de jeu, ce qui n'est pas le cas pour les surtitres des *Trois exils de Christian E.* Loin d'éclater, la traduction ludique s'enrichit et se développe en nuances au contact des modulations de tels jeux linguistiques et théâtraux.

De toute évidence, un coup d'œil sur l'ensemble des pratiques hétérolingues ludiques de l'Ouest canadien, de l'Ontario français et de l'Acadie donne à voir des affinités, des analogies, bref, d'indéniables ressemblances de famille wittgensteiniennes. Il s'agit là d'une chose que *fait* la traduction ludique dans ce contexte : elle rapproche trois espaces littéraires qui ont entrepris de s'autonomiser, avec leurs propres institutions et regroupements artistiques, à la suite de l'éclatement du Canada français. Pénélope Cormier, Ariane Brun del Re et moi-même proposons récemment d'envisager les rapprochements esthétiques et institutionnels entre les littératures franco-canadiennes (au pluriel) comme des *solidarités* fondatrices d'un nouvel espace littéraire franco-canadien (au singulier)⁶⁷⁷. Depuis les années 1990, de telles solidarités stratégiques se multiplient sur le plan institutionnel pour lier les littératures acadienne, franco-ontarienne et francophones de l'Ouest et leur permettre de faire front commun comme littérature franco-canadienne. De ce point de vue, la traduction ludique procède par affinités littéraires et théâtrales qui se combinent aux liens institutionnels tissés par l'Association des théâtres francophones du Canada (ATFC). Cette association, fondée en 1984 sous le nom de l'Association nationale des théâtres francophones hors Québec, a pour mission « de former un front commun inclusif visant à défendre les intérêts et à assurer le développement et la promotion des théâtres francophones professionnels œuvrant dans les régions canadiennes où les francophones sont minoritaires⁶⁷⁸ ». Par ce « front commun », l'association « vise contribuer à l'affirmation, la promotion et la circulation du théâtre canadien aux plans national et international⁶⁷⁹ ». L'ATFC a ainsi favorisé les collaborations et les coproductions entre les compagnies théâtrales de ses différentes régions, mais elle assure aussi l'organisation de l'évènement franco-canadien maintenant connu comme la biennale Zones théâtrales. On l'a vu, les spectacles de *L'Homme invisible/The Invisible Man* et des *Trois exils de Christian E.* sont passés par la biennale, qui leur a servi de tremplin pour Montréal et pour Toronto. On a aussi vu, par contre, comment lors de ce même évènement les différences de registre littéraire et de thèmes identitaires ont bloqué le passage de spectacles hétérolingues de l'Ouest canadien vers les métropoles. Propre à l'espace littéraire de l'Ouest, l'esthétique réaliste

⁶⁷⁷ Je participais, avec P. Cormier et A. Brun del Re, à la séance qui lançait ce programme au colloque de l'Association des professeurs des littératures acadienne et québécoise de l'Atlantique à l'Université Sainte-Anne en août 2013. Mes collaboratrices vont faire paraître les bases conceptuelles et institutionnelles de notre programme dans P. Cormier et A. Brun del Re, « Vers une littérature franco-canadienne? », s.p.

⁶⁷⁸ Association des théâtres francophones du Canada, « Mission et vision », s.p.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

rejoint mal les solidarités franco-canadiennes établies à la biennale Zones théâtrales. Ainsi, même si on donne à voir de nombreuses affinités entre les littératures franco-canadiennes, la prise en compte de ces nouvelles solidarités ne doit pas subsumer les particularités des littératures franco-canadiennes ou de leur circulation, mais insister aussi sur les différenciations. En Acadie, par exemple, les compagnies de théâtres ne surtitrent par leurs productions ou les spectacles qu'ils diffusent; lorsque les créations théâtrales issues de l'Acadie circulent vers d'autres espaces franco-canadiens, par contre, elles peuvent être surtitrées, comme c'est le cas des *Trois exils de Christian E.* en diffusion au Théâtre français de Toronto et au Théâtre du Nouvel-Ontario. Les *différenciations solidaires* que proposent Cormier et Brun del Re sont à la base de toute conception de l'espace littéraire franco-canadien; l'investigation minutieuse de ces différenciations solidaires aurait le potentiel important de « faire ressortir les stratégies créatrices communes aux auteurs franco-canadiens⁶⁸⁰ ». L'apparition de la traduction ludique comme stratégie créatrice commune – mais aussi différenciée – entre le théâtre de l'Ouest canadien francophone, de l'Ontario français et de l'Acadie confirme le potentiel d'une telle approche, tout comme elle laisse transparaître la possibilité « d'aller et de venir entre *la* et *les* littératures franco-canadiennes sans se buter à une rigidité incontournable⁶⁸¹ ».

Inversement, la reconfiguration conceptuelle des littératures franco-canadiennes pourrait aussi être la conséquence d'un élargissement de la traduction tel que Maria Tymoczko en fait valoir la nécessité en proposant d'examiner la diversité des pratiques avant de conceptualiser la traduction comme un concept-grappe⁶⁸². C'est également mon approche en ce qui concerne la traduction ludique. Telle qu'elle s'observe dans le théâtre franco-canadien, par exemple, cette forme de traduction met en question plusieurs présupposés au sujet de la traduction. D'abord, elle transforme la conception de la traduction comme activité se déroulant entre deux langues et entre deux cultures : dans *Empreintes*, en particulier, la traduction (comme la traductrice) joue à l'intérieur d'une même langue hybride et consolide de ce fait la culture acadienne. Ensuite, la traduction ludique brouille la supposition selon laquelle l'activité de traduction se transforme radicalement du fait de la mondialisation et des mouvements diasporiques. Dans cette étude,

⁶⁸⁰ P. Cormier et A. Brun del Re, « Vers une littérature franco-canadienne? », s.p.

⁶⁸¹ *Ibid.*, s.p.

⁶⁸² M. Tymoczko, « Enlarging Western Translation Theory : Integrating Non-Western Thought about Translation », s.p.

l'analyse concurrente de l'époque supposée identitaire et de l'époque supposée post-identitaire du théâtre franco-canadien montre non pas une transformation radicale, mais une remarquable continuité historique quant au recours à la traduction comme mode d'adaptation, de parodie et de ludisme. L'exploration d'un contexte plurilingue, ici celui du théâtre franco-canadien, contribue ainsi que le prévoyait Tymoczko à élargir la théorie de la traduction. En contrepartie, comme on vient de le voir, l'élargissement de la théorie de la traduction fait apparaître les particularités de ce contexte, tout comme elle les légitime. En somme, ce que propose la traduction ludique, c'est un véritable dialogue entre le domaine de la traductologie et celui des littératures franco-canadiennes, un dialogue qui les renouvelle tous les deux.

En fin de parcours, je souhaite cependant revenir sur quelques *limites* des pratiques de la traduction ludique qui ne relèvent pas de leur circulation. J'ai relevé, tout au long de l'étude, certaines de ces limites en contexte franco-canadien. La plus problématique d'entre elles me semble être la quasi-absence de femmes comme agentes de la traduction ludique, à la fois comme dramaturges, comme traductrices et comme personnages. Ainsi, tous les auteurs du corpus à l'étude sont des hommes. On trouve dans ce corpus une seule traductrice, Shavaun Liss; sans compter que les surtitres de Gunta Dreifelds pour *Les Trois exils de Christian E.* nécessitent des « corrections » du régisseur et du metteur en scène. Du côté des personnages, La commentatrice du *Rêve totalitaire...* est une instance conservatrice, et tout l'enjeu de *Sex, lies et les F.M.* est de séduire la femme conservatrice (de la langue et de la culture) grâce à des pratiques hétérolingues ludiques. De manière similaire, on pourrait dire que l'enjeu de la circulation de *L'Homme invisible/The Invisible Man* consiste à faire *apparaître* la femme sur scène pour faire émerger des communautés de spectateurs. Ces enjeux se posent de manière encore plus préoccupante dans les spectacles hétérolingues antérieurs. Ainsi, la pièce *Je m'en vais à Régina* situe sa protagoniste à la croisée de l'assimilation et de la résistance tout en faisant comprendre qu'elle adoptera la position de son époux. La protagoniste de *Sex, lies et les F.M.* embrassera également les pratiques linguistiques de son amoureux potentiel. L'un des seuls textes hétérolingues étudiés ici qui soit écrit par une femme, *La P'tite Miss Easter Seals*, anticipe cette croisée des chemins en donnant la voix à trois femmes : une mère, sa fille et sa nièce. La pièce confirme bien les enjeux de la transmission linguistique collective qui repose sur ces femmes. Antoinette, la mère de Monique et la tante de Nicole, retrace cette *filliation* :

Moé, à l'âge de Monique, j'travailais à journée comme une femme faite. J'en ai rel'vé des femmes après leu's accouchements, pis j'en ai faite des ménages pour les autres. À c't'âge-là, Thérèse, elle, était encore su'es bancs d'école. La seule dans famille à s'faire instruire! Aïe, grand-maman était don' fière d'sa belle Thérèse. Maîtresse d'école! Mais ça l'a exposée à d'autres façons de vivre aussi. Ben c'est comme ça qu'a l'a connu ton père.

NICOLE

Tu sais, quand ils se sont rencontrés, ma mère parlait presque pas anglais et mon père, lui, il disait pas un mot de français. Ça devait être drôle, hein?

MONIQUE

« How'd they talk? Sign language? »

NICOLE

« I guess so... »

ANTOINETTE

Mais t'sais, Nicole, c'tait toute une chose à prendre, aïe, marier un Anglais. Grand-maman a trouvé ça dur. (PMES, p. 43)

Le récit de la rencontre entre Thérèse et son conjoint anglais a quelque chose du *Beau Prince d'Orange*, où on trouve également un couple sans langue commune. Dans le cas du *Beau Prince d'Orange*, toutefois, cette absence de langue commune mène véritablement à des expérimentations linguistiques ludiques, un aboutissement laissé en jachère par *La P'tite Miss Easter Seals*. En effet, *La P'tite Miss Easter Seals* favorise plutôt un discours sur la déception matrilineaire. Les enjeux familiaux d'une *relation* avec l'anglais (ou l'Anglais) supplantent les jeux linguistiques qu'ils pourraient engendrer. Le travail linguistique des femmes, on nous le rappelle, est un travail de la survie collective au quotidien : « C'est ben d'valeur mais Thérèse a toujours pensé à elle-même avant d'penser à sa mère » (PMES, p. 44).

La chercheuse Lucie Joubert, qui s'est penchée sur le rire et le ludisme féminins au Québec, est d'avis qu'« il reste aux auteures la lourde tâche de transcender ce quotidien qui les définit et qui imprègne leur écriture pour s'adonner ensuite à la licence, à l'exagération et au débordement⁶⁸³ ». Dans le contexte du théâtre franco-canadien, ce quotidien à transcender est également d'ordre linguistique. Joubert propose que les femmes apprennent « à écrire un carnaval universel — celui qui inclut et rassemble — pour, paradoxalement, en proposer une vision féminine⁶⁸⁴ ». Au regard de cette écriture du carnaval universel (et féminin), l'Acadie se démarque par le rire mailletien, son anglicisme assumé et sa postérité : on y retrouve un personnage de

⁶⁸³ L. Joubert, « Les gâcheuses de *party* ou les femmes et le carnaval : questions théorique, applications pratiques », p. 314

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 314-315.

traductrice ludique dans *Empreintes* et même une véritable auteure dramatique ludique, France Daigle, dont la pratique du théâtre hétérolingue renouvelle sa pratique romanesque. Si je n'ai pas mis ces pratiques féminines au cœur de mon analyse, c'est qu'Antonine Maillet appartient à une époque littéraire préalable à celle qui m'intéresse et que l'œuvre dramatique de France Daigle n'a pas circulé en traduction. Ces quelques commentaires conclusifs sur le rire au féminin du théâtre franco-canadien sont sans doute incomplets et mériteraient une analyse plus poussée; or, il ne s'agit pas ici de fournir une explication détaillée de la quasi-absence des femmes dans les pratiques de traduction ludique ni de lancer un programme visant à faire des femmes autre chose que des « gâcheuses de *party* » (pour emprunter l'expression de Joubert). En levant le voile sur l'exclusion potentiellement involontaire des figures féminines, je souhaite plutôt attirer l'attention sur quelques considérations éthiques soulevées par la traduction ludique comme méthode d'analyse et comme objet d'étude, considérations qui ne l'invalident néanmoins pas pour autant.

Ces considérations éthiques rappellent également que la traduction ludique ne correspond pas à *toutes* les pratiques hétérolingues, ni même à toutes celles du théâtre franco-canadien. Elle relève plutôt d'un registre des pratiques hétérolingues qu'il serait intéressant d'examiner également dans des expériences théâtrales ailleurs qu'au Canada – dans d'autres littératures en émergence, par exemple, ou dans le théâtre diasporique ou exilique. Même dans les spectacles étudiés au Canada, on l'aura remarqué, la traduction ludique n'est que l'un des registres à l'œuvre. Le spectacle *Scapin!*, par exemple, tente davantage un rapprochement des spectateurs peu importe leur profil linguistique qu'une réception véritablement différentielle. La traduction ludique permet mal de rendre compte, en outre, de l'expérience communalisante de la deuxième mouture de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, ou de ce qu'exprime Philippe Couture, cité dans l'introduction de cette étude, sur les « Anglo-Montréalais [qui], depuis quelques années, ne cessent de tendre en vain la main aux francophones ⁶⁸⁵ ». On peut opposer cette main tendue au drôle de soufflet que donne la traduction ludique à ses spectateurs métropolitains. À partir de ces quelques exemples, et pour élargir l'exploration précédente aux pratiques hétérolingues du théâtre au Canada anglais, on doit en outre envisager des cas où le jeu tout de même partiellement dénonciateur de la traduction ludique serait éclipsé par des projets théâtraux qui misent radicalement sur des affects affirmatifs et

⁶⁸⁵ P. Couture, « Ces Anglo qui nous tendent la main », s.p.

positifs. C'est une prochaine étape que la valorisation des pratiques hétérolingues ludiques dans cette étude, en nuanciant la perspective téléologique associant le plurilinguisme à l'assimilation, laisse présager.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

BELLEFEUILLE, Robert et Mathieu GIRARD. *L'Homme invisible/The Invisible Man* [DVD], Ottawa, Théâtre de la Vieille 17, 2006.

BOSSÉ, Paul. « Empreintes », Moncton, Moncton-Sable, 2001, 89 p., tapuscrit inédit.

BOSSÉ, Paul. « Traces », trad. Glen Nichols, Moncton, production indépendante, 2004, 46 p., tapuscrit inédit.

DESBIEENS, Patrice et THÉÂTRE DE LA VIEILLE 17, « L'Homme invisible/The Invisible Man », Ottawa, Théâtre de la Vieille 17, 2006, 36 p. Tapuscrit inédit.

DESBIEENS, Patrice, THÉÂTRE DE LA VIEILLE 17 et STANDJOFSKI, Harry, « The Invisible Man/L'homme invisible », Kingston/Montreal, Theatre Kingston/Théâtre du Futur, 2012, 36 p. Tapuscrit inédit.

LEROUX, Patrick. « Document détaillant la vidéo projetée (excluant les surtitres) », s.l.n.d. Document tiré des archives personnelles de Patrick Leroux.

LEROUX, Patrick. « Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe, seconde version », Sudbury/St-Lambert, Théâtre la Catapulte, été 1995. Tapuscrit inédit déposé à l'Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Fonds Théâtre la Catapulte, Le rêve totalitaire de dieu l'amibe, 1995-1997, C140-1/4/15.

LEROUX, Patrick. « Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe d'après les vertigineuses explorations du Collectif le Boulet de feu, troisième version du texte, version d'exploration / de répétitions », Théâtre la Catapulte, 1996, 134 p., Tapuscrit inédit déposé à l'Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Fonds Théâtre la Catapulte, Le rêve totalitaire de dieu l'amibe, 1995-1997, C140-1/4/20.

LEROUX, Patrick. « Surtitres (titres de mouvements et sous-mouvements) et traduction des répliques de L'ombre du lecteur anglais », s.l., 1996. Document tiré des archives personnelles de Patrick Leroux.

MOLIÈRE. « Scapin! », trad. David Edney et m. en scène Ian Nelson, Saskatoon, La Troupe du Jour, 1994.

PRESCOTT, Marc. « Sex, lies et les F.-M. », dans *Big, Bullshit, Sex, Lies et les Franco-Manitobains : pièces de théâtre*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 2001, p. 48-110.

PRESCOTT, Marc. *Sex, lies et les F.-M.*, surtitres anglais de Shavaun Liss sous la supervision de Louise Ladouceur, Théâtre au pluriel, Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta, Edmonton, 5-6 novembre 2009, dans Shavaun Liss, *Le Surtitrage anglais du théâtre francophone de l'Ouest canadien : application et expérimentation*, mémoire de maîtrise, Edmonton, Campus Saint-Jean, 2012, p. 60-94.

SOLDEVILA, Philippe et Christian ESSIAMBRE. « Au lecteur », dans *Les Trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2013, s.p.

SOLDEVILA, Philippe et Christian ESSIAMBRE. *Les Trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2013, 82 p.

THÉÂTRE AU PLURIEL. *Sex, Lies et les F.M.'S* [sic] [programme], 5 et 6 novembre 2009, Edmonton, Théâtre au Pluriel et les Chiens de soleil, 4 p.

THÉÂTRE SORTIE DE SECOURS ET THEATRE L'ESCAOUELETTE, *Les Trois exils de Christian E* [DVD], Québec/Moncton, Théâtre Sortie de Secours et Théâtre l'Escaouette, 2013.

2. Autres objets mentionnés

22 Minutes : Acadie Shore [émission de télévision], 2010, http://www.youtube.com/watch?v=2K2zf-nDgPw&feature=youtube_gdata_player, page consultée le 8 mars 2014.

ARSENAULT, Maurice. « Mot du directeur artistique », Caraquet, Théâtre populaire d'Acadie, 2010. Document tiré des archives de Maurice Arsenault.

AUGER, Roger, « Je m'en vais à Régina », dans Roger Auger, *Suite manitobaine : théâtre*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2007, p. 17-109.

BABINEAU, Jean. *Bloupe : roman*, Moncton, Editions Perce-Neige, 1993, 198 p.

BEAUCHEMIN, Esther. « Les dessous de la création : *L'Homme invisible/The Invisible Man* », s.d., s.p.

BUTTON, Marshall. « Dieppe-Dieppe », Dieppe, 2004, 51 p. Tapuscrit inédit.

BUTTON, Marshall. « Mot de l'auteur », Caraquet, Théâtre populaire d'Acadie, 2010. Document tiré des archives de Maurice Arsenault.

CHARTRAND, Lina. *La P'tite Miss Easter Seals*, Sudbury, Ont., Prise de Parole, coll. « Théâtre », 1991, 90 p.

CHIASSEON, Herménégilde. *Le Christ est apparu au Gun Club*, Sudbury, Prise de parole, 2005, 105 p.

CHIASSEON, Herménégilde. *L'Exil d'Alexa*, Moncton, Les Éditions Perce-Neige, 1993, 63 p.

CHIASSEON, Herménégilde. *Laurie, ou, La vie de galerie : comédie-théâtre*, Tracadie-Sheila, La Grande marée, 2002, 120 p.

CHIASSEON, Herménégilde. *Mourir à Scoudouc*, Moncton/Montréal, Éditions d'Acadie/L'Hexagone, 1979, 63 p.

CHIASSEON, Herménégilde. *Pierre, Hélène & Michael ; suivi de Cap Enragé: théâtre*, Sudbury, Prise de parole, 2012, 159 p.

CHIASSEON, Herménégilde. *Lifedream : a play*, trad. Jo-Anne Elder, Toronto, Guernica, coll. « Drama Series », no 24, 2006, 75 p.

CHIASSEON, Herménégilde. « Pour une fois », Moncton, Théâtre l'Escaouette, 1999, 49 p.

CHIASSEON, Herménégilde et Roger LEBLANC. « Les Aventures de Mine de Rien », Moncton, Théâtre l'Escaouette, 1982, 34 p.

CHIASSEON, Herménégilde, Dominick PARENTEAU-LEBEUF et Robert MARINIER. « Univers », Moncton, Théâtre du Nouvel-Ontario, Théâtre l'Escaouette et Théâtre français du Centre national des arts, 2001, s.p.

BLAIS-DAHLEM, Madeleine. *La Maculée = sTain*, Regina, Nouvelle plume, 2012, 158 p.

DAIGLE, France. « Bric-à-brac », Moncton, Moncton-Sable, 2001. Tapuscrit inédit déposé à la Bibliothèque et archives nationales, R12025-3-X-F, Former archival reference no. LMS-0262, Other accession no. 2004-07 LMS, Container 12 [18], ch. 18.

DAIGLE, France. « Craie », Moncton, Moncton-Sable, 1999. Tapuscrit inédit déposé à la Bibliothèque et archives nationales, R12025-3-X-F, Former archival reference no. LMS-0262, Other accession no. 2004-07 LMS, Container 12 [18], ch. 14.

DAIGLE, France. « Foin », Moncton, Moncton-Sable, 2000. Tapuscrit inédit déposé à la Bibliothèque et archives nationales, R12025-3-X-F, Former archival reference no. LMS-0262, Other accession no. 2004-07 LMS, Container 12 [18], ch. 17.

DAIGLE, France. « Histoire de la maison qui brûle », Moncton, Moncton-Sable, 2007.

DAIGLE, France. « Moncton-Sable », Moncton, Moncton-Sable, 1997. Tapuscrit inédit déposé à la Bibliothèque et archives nationales, R12025-3-X-F, Former archival reference no. LMS-0262, Other accession no. 2004-07 LMS, Container 12 [18], ch. 12.

DAIGLE, France. *Petites difficultés d'existence: roman*, Montréal, Boréal, 2002, 188 p.

DAIGLE, France. *Pour sûr*, Montréal, Boréal, 2011, 746 p.

DAIGLE, France. « Sans jamais parler du vent, prise deux », Moncton, Moncton-Sable, 2004.

DALPÉ, Jean Marc. *Le Chien : pièce en un acte*, Sudbury, Prise de parole, coll. « ville », 1987, 62 p.

DALPÉ, Jean Marc et Brigitte HAENTJENS. *1932, la ville du nickel : une histoire d'amour sur fond de mines : théâtre*, Sudbury, Ont., Prise de parole, 1984, 62 p.

DESBIENS, Patrice. « L'homme invisible/The Invisible Man » dans *L'Homme invisible/The Invisible Man* suivi de *Les cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Les Éditions Prise de Parole, coll. « Récits », 1997 [1981], p. 22-115.

DORGE, Claude, David ARNASON et Gérard JEAN. « L'Article 23 », Radio-Canada - Studio 41, 1985, 80 p.

DORGE, Claude, « Cré Sganarelle », Saint-Boniface, Cercle Molière, 1982, 79 p.

Enregistrement radio non-identifié fourni par Harry Standjofski [mp3], s.l.n.d.

FENNARIO, DAVID. *Balconville*, trad. Laurier Gareau. Saskatoon, 1989, s.p. Tapuscrit inédit.

GAREAU, Laurier. « The Betrayal », dans Nancy Bell et Diane Bessai (dir.), *Five from the Fringe : a selection of five plays first performed at the Fringe Theatre Event*, Edmonton, NeWest Publishers, 1986.

GAREAU, Laurier. *La Trahison : une pièce, deux versions : une française, une anglaise = The Betrayal : one play, two versions : one French, one English*, Regina, La Nouvelle plume, 1998, 88 p.

GOUPIL, Laval. « Aléola de Gaëtan Charlebois. Adaptation acadienne du texte original », Caraquet, 1995, s.p.

GOUPIL, Laval. *Tête d'eau : pièce en 3 tableaux et 2 finales*, Moncton, Editions d'Acadie, 1974, 64 p.

LALONDE, Michèle. « Speak White », *Change, Souverain, Québec*, Paris, Seghers, 1977.

LEBLANC, Chris et Paul BOSSÉ. « Cayouche est un agent du CIA qui a pour mission de détruire toutes les couvartes piquées » [émission de télévision], *Les Lunatiques*, Moncton, TFO, 1999, <http://vimeo.com/20666182>, page consultée le 26 mars 2013.

LEMIEUX, Louise, Lynne Surette, Paryse NORMANDEAU et Maurice Arsenault. « Robe de sable », 1996.

LEPAGE, Robert. *Les Sept branches de la rivière Ota* [enregistrement vidéo], Montréal, Télé-Québec, In extremis images inc, 1997, 62 mins.

LEPAGE, Robert. *The Seven Streams of the River Ota*, Londres, Methuen, 1996, 147 p.

LEROUX, Patrick. *Le Beau prince d'Orange*, Ottawa, Éditions du Nordir, 1994, 153 p.

LOCAS, Janis. *La Maudite Québécoise : roman nationaliste*, Montréal, Triptyque, 2010, 215 p.

MAILLET, Antonine et Rita SCALABRINI. *L'Acadie pour quasiment rien : guide historique, touristique et humoristique d'Acadie*, Montréal, Leméac, 1973, 135 p.

MAILLET, Antonine. *Le Bourgeois gentleman*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1978, 190 p.

MOLIÈRE. *Les Fourberies de Scapin*, éd. Jacques Copeau, Plan-de-la-Tour, Editions d'Aujourd'hui, coll. « Introuvables », 1983, 154 p.

MOLIÈRE. « Le Malade imaginaire » dans *Pièces choisies de Molière. I. Les précieuses ridicules. II. Le malade imaginaire. III. L'avare. IV. Le misantrophe. V. Le tartuffe. VI. L'école des maris. VII. L'école des femmes. VIII. Les femmes savantes*, http://0-find.galegroup.com.biblio.eui.eu/ecco/infomark.do?contentSet=ECCOArticles&docType=ECCOArticles&bookId=1317700200&type=getFullCitation&tabID=T001&prodId=ECCO&docLevel=TEXT_GRAPHICS&version=1.0&source=library&userGroupName=europeo, page consultée le 7 août 2012.

MORIN ROSSIGNOL, Rino. *Le Pique-nique*, Moncton, Perce-neige, 1982, 71 p.

NICHOLS, Glen. *Angels and Anger : Five Acadian Plays*, Toronto, Playwrights Canada Press, 2003, 255 p.

OYSTRYK, Stéphane. « FM Youth » [court métrage en ligne], 2010, <http://prettygrizzly.com/videos/>, page consultée le 2 octobre 2013.

PAIEMENT, André, « Le Malade imaginaire », dans Joël Beddows (éd.), *Les Partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario, 1971-1976*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 149-303.

PAIEMENT, André. « Le Malade imaginaire », dans *Théâtre*, vol. II, Sudbury, Prise de parole, coll. « Théâtre », 1978, p. 56-60.

PRÉFONTAINE, Joëlle. *Récolte*, Edmonton et Ottawa, 2013, s.p. Tapuscrit inédit.

SALUTIN, Rick. *Les Canadiens*, trad. Laurier Gareau, Saskatoon, 1992, s.p. Tapuscrit inédit.

SHAKESPEARE, William. *Romeo & Juliette*, trad. Jean Marc Dalpé, Saskatoon, 1989, s.p. Tapuscrit inédit.

TREMBLAY, Joey. *Elephant Wake*, Post-production draft, 2009, <http://globetheatre.live.com/+pub/tours/elephant-wake/Elephant%20Wake%20-%20Script.pdf>, page consultée le 27 avril 2014.

3. Sources théoriques, critiques et autres sources

AALTONEN, Sirku. *Time-sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon (UK), Multilingual Matters, coll. « Topics in Translation », no 17, 2000, 121 p.

AALTONEN, Sirku. « Translating Plays or Baking Apple Pies : A Functional Approach to the Study of Drama Translation », dans Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová et Klaus Kaindl (dir.), *Translation as Intercultural Communication*, Prague, Benjamins Translation Library, 1997, p. 89-97.

ARSENAULT, Marc. « La relève », dans Association acadienne des artistes professionnels du Nouveau-Brunswick, *L'idéArt : célébrons la littérature acadienne*, Moncton, s.é.d., 1997, p. 12.

ASSOCIATION DES THÉÂTRES FRANCOPHONES DU CANADA. « Mission et vision », http://atfc.ca/index.cfm?Voir=sections&Id=17927&M=4104&Repertoire_No=-589634889, page consultée le 11 avril 2014.

AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962, 166 p.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. « Discourse in the Novel », trad. Caryl Emerson et Michael Holquist, dans Michael Holquist (dir.), *The Dialogic Imagination : Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 259-422.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, 471 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. « Du discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 2006 [1978], p. 85-233.

BAKKER, Matthijs, Cees KOSTER et Kitty VAN LEUVEN-ZWART. « Shifts of translation », dans Mona Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Oxford/New York, Routledge, 2006 [1998], p. 226-231.

BARBARESE, J.T. « Translation In/As Play, » *boundary 2*, vol. XXXVII, no 3, automne 2010, p. 57-68

BARTHES, Roland. « Pouvoirs de la tragédie antique », dans Jean-Loup Rivière (éd.), *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 35-45.

BARTHES, Roland. *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1970, 277 p.

BASSNETT, Susan. « Still Trapped in the Labyrinth : Further Reflections on Translation and Theatre », dans Susan Bassnett et André Lefevere (dir.), *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation*, Clevedon/Philadelphia/Toronto/Sydney/Johannesburg, Multilingual Matters, coll. « Topics in Translation », no 11, 1998, p. 90-108.

BASSNETT, Susan. « Translating dramatic texts », dans *Translation Studies*, Londres/New York, Methuen, coll. « New Accents », p. 120-132.

BASSNETT, Susan. « Translation Theory », dans Michael Groden, Martin Kreiswirth et Imre Szeman, *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore/Londres, John Hopkins University Press, 2005, p. 909-913.

BASSNETT-MCGUIRE, Susan. « Ways Through the Labyrinth, Strategies and Methods for Translating Theatre Texts », dans Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres, Croom Helm, 1985, p. 87-102.

BEAUCHAMP, Hélène et Joël BEDDOWS. « Des théâtres entre mission artistique et mandat communautaire », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les Théâtres professionnels du Canada francophone entre mémoire et rupture*, Ottawa, Les Éditions du Nordir, 2001, p. 9-23.

BEAUCHAMP, Hélène et Ric KNOWLES. « A Servant of Two Masters : An Interview with Linda Gaboriau », *Canadian Theatre Review*, printemps 2000, p. 41- 47.

BEAULNE, Brigitte, Pierre TESSIER, Marc HAENTJENS et Mariette THÉBERGE. *Le Répertoire du théâtre franco-ontarien*, Ottawa, Théâtre Action, 1988, 63 p.

BEDDOWS, Joël. « Mettre en récit l'histoire théâtrale au Québec et au Canada francophone », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle : trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 359-381.

BEDDOWS, Joël. « Pour mieux éclairer le souvenir d'un homme et de son époque », dans André Paiement, *Les Partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario, 1971-1976*, Sudbury, Prise de parole, 2004, p. 7-20.

BÉLANGER, Louis. « Patrice Desbiens : au cœur des fictions sociales », dans Hédi Bouraoui et Ali Reguigui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2007, p. 235-265.

BÉNARD, Johanne. « Le théâtre en V.O. », *Jeu : revue de théâtre*, no 133 (4), 2009, p. 97-101.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, 275 p.

BERMAN, Antoine. *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999, 141 p.

BIAL, Henry (dir). *The Performance Studies Reader*, Londres/New York, Routledge, 2004, 329 p.

BIGLIAZZI, Silvia, Paola AMBROSI et Peter KOFLER. « Introduction », dans *Translation in Theatre and Performance*, London, Taylor and Francis, 2013, p. 1-26.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*, Londres/New York, Routledge, 1994, 285 p.

BLANCHARD, René, Euclide CHIASSON, Herménégilde CHIASSON, France DAIGLE et Jacques SAVOIE. « Table ronde sur l'identité et la création culturelles en Acadie », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XXVII, no 2, 1994, p. 207-227.

BOISVERT, Josée. *L'Anglais comme élément esthétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1998, 145 p.

BORDELEAU, Francine. « Littérature acadienne : pour en finir avec Évangéline », *Lettres québécoises*, no 76, 1994, p. 20-23.

BOUCHARD, Jacqueline. « En bref. Dissolution de l'identité », *Spirale : Arts • Lettres • Sciences humaines*, no 213, 2007, p. 56.

BOUDREAU, Annette. « Le français en Acadie : maintien et revitalisation du français dans les provinces Maritimes », dans Albert Valdman, Julie Auger, et Deborah Piston-Hatlen (dir.), *Le Français en Amérique du Nord : état présent*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 439-454.

BOUDREAU, Annette et Raoul BOUDREAU. « La littérature comme moyen de reconquête de la parole. L'exemple de l'Acadie », *Glottopol*, no 3, janvier 2004, p. 166-180.

BOUDREAU, Annette et Françoise GADET. « La situation sociolinguistique de l'Acadie du Nouveau-Brunswick », dans Ambroise Queffélec (dir.), *Francophonies : recueil d'études offert en hommage à Suzanne Lafage*, Paris/Nice, Didier Erudition/Institut national de la langue française, coll. « Français en Afrique », no 12, 1998, p. 55-61.

BOUDREAU, Annette et Stéphane GUITARD. « Les radios communautaires : instruments de francisation », *Francophonies d'Amérique*, no 11, 2001, p. 123-133.

BOUDREAU, Raoul. « Antonine Maillet : de figure tutélaire à figure d'opposition en littérature acadienne », dans Chikhi Beïda (dir.), *Figures tutélaires, textes fondateurs : francophonie et héritage antique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, p. 327-337.

BOUDREAU, Raoul. « L'humour en mode mineur dans les romans de France Daigle », dans Jozef Kwaterko (dir.), *L'Humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 125-142.

BOUDREAU, Raoul. « L'institutionnalisation inachevée de la littérature acadienne », dans Hélène Destrempe, Jean Morency et Janine Gallant (dir.), *L'Œuvre littéraire et ses inachèvements*, Longueuil, Groupéditions, 2007, p. 153-167.

BOUDREAU, Raoul. « La poésie acadienne depuis 1990 : diversité, exigüité et légitimité », dans Robert Yergeau (dir.), *Itinéraires de la poésie: enjeux actuels en Acadie, en Ontario et dans l'Ouest canadien : actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa les 14 et 15 mars 2003*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2004, p. 83-97.

BOUDREAU, Raoul. « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », *Voix et Images*, vol. XXIX, no 3, 2004, p. 31-45.

BOUDREAU, Raoul et Anne-Marie ROBICHAUD. « Le plurilinguisme en poésie acadienne des années 1970 aux années 1990 », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XXX, no 1, 1997, p. 19-35.

BOURQUE, Denis. « Théâtre de libération et théâtre carnavalisé : quelques réflexions sur l'évolution et la carnavalisation du théâtre acadien », dans Denis Bourque et Anne Brown (dir.), *Les Littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*, Moncton, Éditions d'Acadie/Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvance », 1998, p. 91-116.

BOVET, Jeanne. « Présentation », *Études françaises*, vol. XVIII, no 1 « Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », 2007, p. 5-7.

BOVET, Jeanne. « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises*, vol. XVIII, no 1, 2007, p. 43-62.

BLINOV, Paul. « Speaking my language : A dual-language script poses no trouble for *Garage Alec* », *Vue Weekly*, Edmonton, 26 mai 2010, http://vueweekly.com/front/story/speaking_my_language/, page consultée le 22 octobre 2013.

BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre, 1948 : [suivi de] additifs au Petit organon, 1954*, Paris, L'Arche, coll. « Travaux », no 4, 1970, 119 p.

BRISSET, Annie. *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Préambule, 1990, 347 p.

BRUNET, Marie-Élisabeth. « Roch Castonguay », *Liaison*, no 74, 1993, p. 18-19.

BURLIUK, Greg. « A tale of two solitudes », *The Whig-Standard*, Kingston, 12 février 2011, <http://www.thewhig.com/2011/02/12/a-tale-of-two-solititudes/>, page consultée le 21 novembre 2012.

BUTLER, Judith. *Excitable Speech : A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997, 185 p.

CADIEUX, Alexandre. « L'écartelé de Timmins, Ontario », *Le Devoir*, Montréal, 13 mars 2012, p. B8.

- CAILLOIS, Roger. *Les Jeux et les hommes (le masque et le vertige)*, Paris, Gallimard, 1958, 306 p.
- CAMBE, Estelle, *Postérité de Louis Riel : l'émergence d'une littérature de l'Ouest canadien dans la francophonie nord-américaine*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2012, 297 p.
- CARLSON, Marvin. *Speaking in Tongues : Languages at Play in the Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, 257 p.
- CARLSON, Marvin, « Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement? », *Theatre Journal*, vol. XXXVII, no 1, mars 1985, p. 5-11.
- CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, 504 p.
- CATFORD, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation : An Essay in Applied Linguistics*, Londres, Oxford University Press, coll. « Language and language learning », 1965, 103 p.
- CERQUIGLINI, Bernard. *La Naissance du français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », no 2576, 1991, 127 p.
- CHESTERMAN, Andrew. « Problems with Strategies », dans Krisztina Károly et Agota Fóris (dir.), *New Trends in Translation Studies : In Honour of Kinga Klaudy*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005, p. 17-28.
- CHIASSEON, Herménégilde. « Écrire pour dire », *Éloizes : la revue acadienne de création*, no 31 : *Les Langues déliées: L'écrivain acadien et la langue*, 2002, p. 19-23.
- CHIASSEON, Herménégilde. « Préface », dans Philippe Soldevila et Christian Essiambre, *Les Trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2013, s.p.
- CHOQUETTE, Jocelyne. « Les 3 exils de Christian E. Une grande performance théâtrale ! », *Info-Culture.biz*, 17 janvier 2013, <http://info-culture.biz/2013/01/17/les-3-exils-de-christian-e-une-grande-performance-theatrale/>, page consultée le 12 mars 2014.
- CHRISTY, Shannon. « Review : Les 3 exils de Christian E », *Charlebois Post*, Toronto, 2 décembre 2012 <http://www.charpo-toronto.com/2012/12/review-les-3-exils-de-christian-e.html>, page consultée le 3 mai 2013.
- CLARKE, Marie-Diane et Ian C. NELSON. « La Troupe du Jour in the Fransaskois Community : Inclusion Strategies and Multicultural Spaces », *Canadian Theatre Review Canadian Theatre Review*, vol. CLIIII, no 1, 2013, p. 44-49.
- CLARKE, Sandra. *Newfoundland and Labrador English*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, 212 p.

COLLINS, Jaaron. « Before the Man Disappears », *The Queen's Journal*, Kingston, vol. CXXXVIII, no 34, 17 février 2011, <http://queensjournal.ca/story/2011-02-17/arts/man-disappears/>, page consultée le 21 novembre 2012.

COLLOMBAT, Isabelle. « Traduction et variation diatopique dans l'espace francophone : le Québec et le Canada francophone », *Arena Romanistica, Journal of Romance Studies*, no 10, 2012, p. 28-55.

CORMIER, Pénélope. « Les jeunes poètes acadiens à l'école Aberdeen : portrait institutionnel et littéraire », dans Jacques Paquin (dir.), *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada, 1970-2000*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 179-204.

CORMIER, Pénélope et Ariane BRUN DEL RE. « Vers une littérature franco-canadienne? Bases conceptuelles et institutionnelles d'un nouvel espace littéraire », à paraître.

CÔTÉ-LEGAULT, Antoine. « Festival Zones Théâtrales 2011 : Fenêtre sur le théâtre francophone hors métropole », <http://www.revuejeu.org/theatre-franco-canadien/antoine-cote-legault/festival-zones-theatrales-2011-fenetre-sur-le-theatre-f>, page consultée le 23 octobre 2013.

COUTURE, Philippe. « Ces Anglo qui nous tendent la main », billet de blogue, *Voir*, Montréal, le 29 novembre 2010, <http://voir.ca/philippe-couture/2010/11/29/ces-anglos-qui-tendent-la-main/>, page consultée le 8 novembre 2011.

COUTURE, Philippe. « Être ou ne pas être bilingue on stage? », dans *Jeu : revue de théâtre*, 29 octobre 2011, <http://www.revuejeu.org/blogue/philippe-couture/etre-ou-ne-pas-etre-bilingue-on-stage>, page consultée le 8 novembre 2011.

COUTURE, Philippe. « Patrimoine vivant », *Le Devoir*, Montréal, 27 octobre 2012, p. C7.

COUTURE, Philippe et Christian SAINT-PIERRE. « Franchir le mur des langues », *Jeu : Revue de théâtre*, no. 145, 2012, p. 6-8.

CRAFT, Marilou. « Deux solitudes become one », *Plein espace*, 2012, <http://www.pleinespace.com/critiques/l-homme-invisible-the-invisible-man/>, page consultée le 1er février 2013.

CREW, Robert. « Wherefore art thou Romeo, Juliet? », *Toronto Star*, Toronto, 13 juin 1990, p. F4.

CRONIN, Michael. *Across the Lines : Travel, Language, Translation*, Cork, Cork University Press, 2000, 198 p.

CRONIN, Michael. *Translation and Identity*, London/New York, Routledge, 2006, 166 p.

CRONIN, Michael. « Translation and the Play of Possibility », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. VIII, no 2, 1995, p. 227-243.

CUMMINGS, Miriam. « Facing a Dual Identity... And Now for Something Franco-Ontarian », *The Link*, Montréal, 13 mars 2012, <http://thelinknewspaper.ca/article/2791>, page consultée le 13 novembre 2012.

DAVID, Gilbert. « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. XVIII, no 1, 2007, p. 63-81.

DAVIS, Kathleen. « Signature in Translation », dans Dirk Delabastita (dir.), *Traductio : Essays on Punning and Translation*, Manchester, St. Jerome, 1997, p. 23-43.

DAY, Moira. « Passer les frontières. Traduire afin de bâtir des ponts communautaires », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows, (dir.), *Les Théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, 2001, p. 221- 234.

DAY, Moira. « Shakespeare on the Saskatchewan 1985-1999 : “The Straford of the West” (NOT) », *Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. XV, no 1, 1996, p. 69-90.

DELABASTITA, Dirk. « Cross-language comedy in Shakespeare », *Humor*, vol. XVIII, no 2, 2005, p. 161- 184.

DELABASTITA, Dirk. « Introduction », dans Dirk Delabastita (dir.), *Traductio : Essays on Punning and Translation*, Manchester, St. Jerome, 1997, p. 1- 22.

DELABASTITA, Dirk. « Language, Comedy and Translation in the BBC Sitcom 'Allo 'Allo », dans Delia Chiaro (dir.), *Translation, Humour and the Media*, vol. 2, London, Continuum, coll. « Translation and humour », 2010, p. 193-221.

DELABASTITA, Dirk. *There's a Double Tongue. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, 522 p.

DELABASTITA, Dirk (dir.). *Traductio : Essays on Punning and Translation*, Manchester, St. Jerome, 1997, 297 p.

DELABASTITA, Dirk (dir.). *Wordplay and Translation : Special Issue Dedicated to the Memory of André Lefevère (1945-1996)*, Manchester, St. Jerome, 1996, 353 p. (*The Translator*, vol. II, no 2).

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine. Histoire de la philosophie et philosophie générale », 1968, 409 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1975, 159 p.

DÉPRATS, Jean-Michel. « Présentation », dans Jean-Michel Déprats (dir.), *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 1996, p. 5-10.

DERRIDA, Jacques. « Ce dangereux supplément... », dans *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 203-234.

DERRIDA, Jacques. « Des Tours de Babel », dans Joseph F. Graham, (éd.). *Difference in translation*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 209-248.

DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1972, 406 p.

DERRIDA, Jacques. « The Double Session » dans *Dissemination*, trad. Barbara Johnson, Chicago, University of Chicago Press, 1981, p. 173-285.

DERRIDA, Jacques. « Freud et la scène de l'écriture », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points », no 100, 2001 [1967], p. 293-340.

DERRIDA, Jacques. « Living on / Border lines », dans Harold Bloom (dir.), *Deconstruction and Criticism*, trad. James Hulbert, New York, Continuum, 1979, p. 75-176.

DERRIDA, Jacques. « La mythologie blanche : la métaphore dans le texte philosophique », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 247-324.

DERRIDA, Jacques. « Le retrait de la métaphore », dans *Psyché : Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1998, p. 63-94.

DEWOLF, Linda. « La place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XXIV, no 1-2, printemps/automne 2003, p. 92-108.

DICKSON, Robert, « “Les cris et les crisse!” : Relecture d'une certaine poésie identitaire franco-ontarienne », dans Johanne Melançon et Lucie Hotte (dir.), *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, ON, Prise de parole, 2005, p. 182-202.

DICKSON, Robert, « Autre, ailleurs et dépossédé : L'œuvre poétique de Patrice Desbiens », dans Jules Tessier et Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Les Autres littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du CRCCF », 1987, p. 19-34.

DICKSON, Robert. « Le tour du monde de Jean Marc Dalpé en 20 minutes », dans François Paré et Stéphanie Nutting (dir.), *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire*, Sudbury, Prise de parole, 2007, p. 281-292.

DICKSON, Robert. « La traduction théâtrale en Ontario français », *Jeu : Revue de théâtre*, no 73, 1994, <http://id.erudit.org/iderudit/28227ac>, page consultée le 29 juillet 2012.

DONNELLY, Pat. « Dark Owl – review », *Montreal Gazette*, le 19 novembre 2010, <http://www.montrealgazette.com/life/Review+Dark/3853448/story.html>, page consultée le 8 avril 2011.

DORAIS, Fernand. « Mais qui a tué André? – l'acculturation et les Franco-Ontariens – », dans Gaston Tremblay (éd.), *Le Recueil de Dorais*, vol. I, Sudbury, Prise de parole, 2011 [1978], p. 189- 206. [Paru dans *Revue du Nouvel-Ontario*, no 1, 1978, p. 34-57].

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988, 167 p.

DOYON-GOSSELIN, Benoit. « (In)(ter)dépendance des littératures francophones du Canada », *Québec Studies*, vol. ILIX, printemps/été 2010, p. 47-58.

DOYON-GOSSELIN, Benoit. « Éloge en chiac au coin des rues », *Liaison*, no 142, 2008-2009, p. 55.

DOYON-GOSSELIN, Benoit et Jean MORENCY. « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde », *Voix et Images*, vol. XXIX, no 3, 2004, p. 69-83.

DROLET, Bruno. *Entre dune et aboiteaux ... un peuple : étude critique des œuvres d'Antonine Maillet*, Montréal, Éditions Pleins bords /Fides, 1975. 181 p.

ÉCOLE NATIONALE DE THÉÂTRE/NATIONAL THEATRE SCHOOL. « Public Performances : *En français comme en anglais, It's Easy to Criticize* », École nationale de théâtre/National Theatre School, <http://www.ent-nts.ca/en/events/performances/item.aspx?i=97>, page consultée le 9 novembre 2011.

EDMONTON ARTS COUNCIL. « Joëlle Préfontaine », <http://yegarts.tumblr.com/post/64211109881/joelle-prefontaine>, page consultée le 23 octobre 2013.

EDNEY, David. « Translating (and not translating) in a Canadian context », dans David Johnston (dir.), *Stages of Translation*, Bath, Absolute Classics, 1996, p. 229-238.

ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*, 2^e éd., Londres/New York, Routledge, 2002 [1980], 248 p.

ELDER, Jo-Anne. « L'image de l'Acadie en milieu anglophone : une impression pas toujours juste », *Francophonies d'Amérique*, no 19, 2005, p. 205-214.

EMELINA, Jean. *Les Valets et les servantes dans le théâtre de Molière*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1958, 211 p.

EVEN-ZOHAR, Itamar. « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », *Poetics Today*, vol. XI, no 1, avril 1990, p. 45- 51.

FERNANDEZ, Ramon. *Molière : ou, L'essence du génie comique*, Paris, B. Grasset, 1979, 249 p.

FILEWOD, Alan. « Actors Acting Not Acting : Auto-performance in Canadian Theatre », dans Marta Dvorak (dir.), *La Création biographique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes , coll. « Association Française d'études canadiennes », no 5, 1997, p. 51- 57.

FILEWOD, Alan. « Au fond de la mine, au fond du théâtre: L'accueil critique de Jean Marc Dalpé dans le milieu théâtral canadien-anglais », trad. Kerry Lappin-Fortin, dans François Paré et Stéphanie Nutting (dir.), *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire*, Sudbury, Prise de parole, 2007, p. 263- 278.

FORSYTH, Louise H. « Les enjeux d'une pratique théâtrale et dramaturgique francophone à Saskatoon. Notes pour un historique d'Unithéâtre et de La Troupe du Jour », *Revue historique*, vol. XI, no 1, octobre 2000, <http://musee.societehisto.com/les-enjeux-d-une-pratique-theatrale-et-dramaturgique-francophone-a-saskatoon-notes-pour-un-historique-d-unitheatre-et-de-la-troupe-du-jour-n186-t1243.html>, page consultée le 20 octobre 2013.

FORSYTH, Louise. « La Troupe du Jour de Saskatoon : une compagnie-laboratoire », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les Théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, 2001, p. 135- 150.

FUERSTENBERG, Anna. « Cowardly Lion Has a Hoot: Dark Owl, MainLine Theatre », dans *Revue Roverarts*, le 16 novembre 2010, <http://roverarts.com/2010/11/cowardly-lion-has-a-hoot/>, page consultée le 14 novembre 2013.

FUERSTENBERG, Anna. « Dysfunction to the Fore », dans *Revue Roverarts*, <http://roverarts.com/2010/11/dysfunction-to-the-fore/>, 18 novembre 2010, page consultée le 8 novembre 2011.

GABORIAU, Linda. « The Cultures of Theatre », dans Sherry Simon (dir.), *Culture in Transit: Translating the Literature of Quebec*, Montreal, Véhicule Press, 1995, p. 83- 90.

GAGNON, Chantal. « Le Shakespeare québécois des années 1990 », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XXIV, no 1-2, printemps et automne 2003, p. 58- 75.

GAGNON, Paulette. « Un milieu sur la corde raide de la viabilité », *Liaison*, no 143, printemps 2009, p. 13- 15.

GARDNER-CHLOROS, Penelope. *Code-Switching : An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 242 p.

GARDNER-CHLOROS, Penelope. « Code-switching in community, regional and national repertoires : The myth of the discreteness of linguistic systems », dans Lesley Milroy et Pieter Muysken (dir.), *One Speaker, Two Languages : Cross-disciplinary Perspectives on Code-switching*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 66-89.

GAREAU, Marie-Christine. « Les trois exils de Christian E. [Théâtre d'Aujourd'hui] », *Ma mère était hipster*, 19 janvier 2013, <http://mamereetaithipster.com/2013/01/19/les-trois-exils-de-christian-e-theatre-daujourd'hui/>, page consultée le 12 mars 2014.

GAUVIN, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.

GENTZLER, Edwyn. *Contemporary Translation Theories*, Londres, Routledge, 1993, 232 p.

GIACALONE RAMAT, Anna. « Code-switching in the context of dialect/standard language relations », dans Lesley Milroy et Pieter Muysken (dir.), *One Speaker, Two Languages : Cross-disciplinary Perspectives on Code-switching*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 45-67

GILBERT, Helen et Joanne TOMPKINS. *Post-Colonial Drama : Theory, Practice, Politics*, London /New York, Routledge, 1996, 344 p.

GODARD, Barbara. « Between Performative and Performance : Translation and Theatre in the Canadian/Quebec Context », *Modern Drama*, vol. XLIII, no 3, 2000, p. 327-358.

GODBOUT, Jacques. « Préface », dans Roger Auger, *Je m'en vais à Régina*, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Théâtre/Leméac », no 53, 1976, p. ix- xi.

GODIN, Diane, Yannick LEGAULT, Marie-Christine LESAGE et Philip WICKHAM. « Des désordres signifiants », *Jeu : revue de théâtre*, no 81, 1996, p. 50- 63.

GORLÉE, Dinda L. *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Approaches to Translation Studies », vol. 12, 1994, 255 p.

GOTTLIEB, Henrik. « Subtitling », dans Mona Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres/New York, Routledge, 1998, p. 244-248.

GRENON, Joan, « Bilingual play exposes Western Francophone drama », *Prairie Messenger*, 15 juin 1975, s.p.

GRIESEL, Yvonne. « Surtitles and Translation : Towards an Integrative View of Theatre Translation », dans *MuTRA 2005 – Challenges of Multidimensional Translation*, 2005-2007, p. 1-14, http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Griesel_Yvonne.pdf, page consultée le 29 novembre 2011.

GRIESEL, Yvonne. « Surtitling : Surtitles as an Other Hybrid on a Hybrid Stage », *Trans*, no 13, 2009, p. 119-127.

GRUTMAN, Rainier. « Écriture bilingue et loyauté linguistique », *Francophonies d'Amérique*, 2000, no 10, p. 137- 147.

GRUTMAN, Rainier. *Des langues qui résonnent: l'Hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Québec, Fides, 1997, 222 p.

GRUTMAN, Rainier. « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », dans Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Merkle et Martin Pâquet (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota Bene, 2005, p. 201-223.

GRUTMAN, Rainier. « Traduire l'hétérolinguisme : questions conceptuelles et (con)textuelles », dans Marie-Annick Montout (dir.), *Autour d'Olive Senior: hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2012, p. 49- 81.

GUARDIA, Jean de. *Poétique de Molière : comédie et répétition*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », no 431, 2007, 520 p.

GUAY, Hervé. « Deux pour un », *Le Devoir*, Montréal, 14 octobre 2006, p. 3.

GUIDÈRE, Mathieu. *Introduction à la traductologie: penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles, de boeck, coll. « traducto », 2008, 169 p.

HAENTJENS, Brigitte. « La création en milieu minoritaire : une passion exaltante et peut-être mortelle... », dans Robert Dickson, Micheline Tremblay et Annette Ribordy (dir.), *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler? : actes du Forum sur la situation des arts au Canada français : forum de l'Institut franco-ontarien*, Sudbury, Prise de parole, 1999, p. 63- 70.

HALLION BRES, Sandrine, « Défis de l'écriture théâtrale en contexte franco-canadien : La parole composite de Marc Prescott », dans Madelena Gonzalez et Patrice Brasseur (dir.), *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre : Constructing Identity*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 213- 228.

HALLION BRES, Sandrine. « Sex, lies et les Franco-Manitobains (1993) de Marc Prescott : la minorité franco-manitobaine sous les feux de la rampe », dans Patrice Brasseur et Madalena Gonzalez (dir.), *Théâtre des minorités : mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 17- 30.

HAREL, Simon. *Le Voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 309 p.

HÉBERT, Pierre. « La réception d'Antonine Maillet au Canada anglais : "Where is Acadia?" », dans Marguerite Maillet et Judith Hamel (dir.), *La Réception des œuvres d'Antonine Maillet*, Moncton, Université de Moncton, 1989, p. 267- 282.

HEDRICK, Tace. « Spik In Glyph? Translation, Wordplay, and Resistance in Chicano Bilingual Poetry », *The Translator*, vol. II, no 2, 1996, p. 141-160.

HELLER, Monica. « Language Choice, Social Institutions and Symbolic Domination », *Language in Society*, no 24, 1995, p. 373-405.

HELLER, Monica. *Linguistic Minorities and Modernity: A Sociolinguistic Ethnography*, Londres, Longman/Pearson, 1999, 287 p.

HELLER, Monica. « The politics of codeswitching and language choice », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, vol. XIII, no 1-2, 1999, p. 123-142.

HELLER, Monica et Normand LABRIE. « Langue, pouvoir et identité : une étude de cas, une approche théorique, une méthodologie », *Discours et identités : la francité canadienne entre modernité et mondialisation*, Cortil-Wodon, Éditions modulaires européennes, coll. « InterCommunications », 2003, p. 9-39.

HENRY, Jacqueline. *La Traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, 297 p.

HERMANS, Theo et Ubaldo STECCONI. « Translators as hostages of history », Luxembourg, Bruxelles, 2002,
http://www.ucl.ac.uk/dutch/about_us/staff/theo_hermans_translators_as_hostages_of_history,
page consultée le 1er mai 2012.

HOILE, Christopher. « Best Productions of 2012 », *Stage Door*, Toronto, 1er janvier 2013,
http://www.stage-door.com/Theatre/2012/Entries/2013/1/1_Best_Productions_of_2012.html,
page consultée le 13 mars 2014.

HOILE, Christopher. « L'Homme invisible/The Invisible Man », *Eye Weekly*, Toronto, 31 mars 2008, <http://www.eyeweekly.com/arts/theatre/article/226666/>, page consultée le 8 avril 2014.

HOILE, Christopher. « Review — Les 3 Exils de Christian E. », *Stage Door*, Toronto, 29 novembre 2012, http://www.stage-door.com/Theatre/2012/Entries/2012/11/29_Les_3_Exils_de_Christian_E..html/, page consultée le 14 mars 2013.

HOTTE, Lucie. « Entre l'Être et le Paraître: conscience identitaire et altérité dans les œuvres de Patrice Desbiens et de Daniel Poliquin », dans Yvan G. Lepage et Robert Major (dir.), *Croire à l'écriture : études de littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 163- 178.

HOTTE, Lucie. « Littérature et conscience identitaire: l'héritage de CANO », dans Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2000, p. 53- 68.

HOTTE, Lucie. « Postmodernisme et critique sociale dans le théâtre de Patrick Leroux », *Canadian Literature*, no 187, 2005, p. 13- 26.

HOTTE, Lucie et Johanne MELANÇON. « De *French Town* au *Testament du couturier* : la critique face à elle-même », *Theatre Research in Canada/Recherches Théâtrales au Canada*, vol. XXVIII, no 1, 2007, p. 32- 53.

HUIZINGA, Johann. *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1988 [1951], 340 p.

HUNT, Russ. « Traces (“Empreintes”) », *Russ Hunt’s Reviews*, 2004, <http://www.stthomasu.ca/~hunt/reviews/traces.htm/>, page consultée le 31 mars 2013.

INGARDEN, Roman. *L’œuvre d’art littéraire*, trad. Philibert Secretan avec la coll. de N. Lüchinger et B. Schwegler, Lausanne, L’âge d’homme, 1983, 341 p.

INGARDEN, Roman. *The Literary Work of Art : An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature. With an appendix on the functions of language in the theater*, trad. George G. Grabowicz, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 1973, 417 p.

JOUBERT, Ingrid. « Tendances actuelles du théâtre franco-manitobain », dans André Fauchon (dir.), *Langue et communication : les actes du neuvième Colloque du Centre d’études franco-canadiennes de l’Ouest tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface les 12, 13 et 14 octobre 1989*, CEFCO, 1990, p. 135- 149.

JOUBERT, Lucie. « Les gâcheuses de party ou les femmes et le carnaval : questions théoriques, applications pratiques », dans Denis Bourque et Anne Brown (dir.), *Les Littératures d’expression française d’Amérique du Nord et le carnavalesque*, Moncton, Éditions d’Acadie, coll. « Mouvance », 1998, p. 297- 316.

KEYS, Janice. « Writer foresees fading French », *Winnipeg Free Press*, 10 mai 1978, p. 29.

KILLEEN, Marie-Chantal. « La problématique du bilinguisme, Franco-Ontarian Style : *L’homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens », *Tangence*, no 56, 1997, p. 80- 90.

LADOUCEUR, Louise. « Parler, écrire et traduire dans la langue de Dalpé », dans François Paré et Stéphanie Nutting (dir.), *Jean Marc Dalpé : ouvrier d’un dire*, Sudbury, Prise de parole, 2007, p. 97- 112.

LADOUCEUR, Louise. « Unilinguisme, bilinguisme et esthétique interculturelle dans les dramaturgies francophones du Canada », *International Journal of Francophone Studies*, vol. XIII, no 2, 2010, p. 183-200.

LADOUCEUR, Louise et Shavaun LISS. « Identité bilingue et surtitres ludiques dans les théâtres francophones de l'Ouest canadien », *Francophonies d'Amérique*, no 32, 2011, p. 171- 186.

LAFFONT, Robert et Valentino BOMPIANI. « Scapin », *Dictionnaire des personnages: littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays : poésie-théâtre, roman-musique*, Paris, R. Laffont, 1994, p. 566- 567.

LAFON, Dominique. « De la naissance à l'âge d'homme : le théâtre franco-ontarien à la lumière du carnavalesque », dans Denis Bourque et Anne Brown (dir.), *Les Littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, p. 207- 233.

LAMBERT, Wallace E. « Culture and Language as Factors in Learning and Education », dans Aaron Wolfgang (dir.), *Education of Immigrant Students : Issues and Answers*, Toronto, Ontario Institute for Studies in Education, coll. « Symposium Series », no 5, 1975, p. 55- 83.

LANDRY, Rodrigue. « Le bilinguisme additif chez les francophones minoritaires du Canada », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. VIII, no 2, 1982, p. 223-244.

LAPALME, Julie. *La Mutabilité au sein de trois œuvres franco-ontariennes: une lecture du Malade imaginaire d'André Païement, de L'Homme invisible/The Invisible Man de Patrice Desbiens et du Testament du couturier de Michel Ouellette*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 2008, 227 p.

LASSERRE, Elizabeth. *Aspects de la néo-stylistique : Étude des poèmes de Patrice Desbiens*, thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1996, 353 p.

LASSERRE, Elizabeth. « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *La Littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques : actes du colloque tenu à l'Université McGill, le 17 mai 1996*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 27- 42.

LEBLANC, Gérald. « L'alambic acadien : identité et création littéraire en milieu minoritaire », dans André Magord (dir.), *L'Acadie plurielle : dynamiques identitaires collectives et développement au sein des réalités acadiennes*, Moncton, Université de Moncton, 2003, p. 517- 522.

LECLERC, Catherine. « L'Acadie (s')éclate-t-elle à Moncton? Notes sur le chiac et la distance habitée », dans Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance : Études en marge de La Distance habitée*, Sudbury, Prise de parole, 2009, p. 15- 36.

LECLERC, Catherine. « L'Acadie rayonne : lire France Daigle à travers sa traduction », *Voix et Images*, vol. XXIX, no 3, 2004, p. 85- 100.

LECLERC, Catherine. « Between French and English, Between Ethnography and Assimilation: Strategies for Translating Moncton's Acadian Vernacular », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. XVIII, no 2, 2005, p. 161- 192.

LECLERC, Catherine. « De Bloop à Bloupe, de Moncton à Monckton : L'énonciation de la ville dans Bloupe de Jean Babineau », dans Simon Harel et Adelaide Russo (dir.), *Lieux propices : l'énonciation des lieux, le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 281- 293.

LECLERC, Catherine. *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, Éditions XYZ, 2010, 411 p.

LECLERC, Catherine. « Langues et traduction en équilibre : de Moncton mantra à Moncton Mantra », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XXXVIII, no 1, 2007, p. 107- 138.

LECLERC, Catherine. « Ville hybride ou ville divisée : à propos du chiac et d'une ambivalence productive », *Francophonies d'Amérique*, no 22, 2006, p. 153- 165.

LECLERC, Catherine et Nicole NOLETTE. « Pour ou contre la traduction : *L'homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens », dans Arnaud Bernadet et Philippe Payen de la Garanderie (dir.), *Traduire-écrire. Culture, poétiques, anthropologie*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2014.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Point », no 326, 1996, 381 p.

LEMIEUX, Louise et George BELLIVEAU. « Ça bouge – le théâtre de Moncton-Sable: Louise Lemieux in conversation with George Belliveau », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XXVI, no 1, mai 2005, <http://journals.hil.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/5911>, page consultée le 21 mars 2013.

LEPAGE, Elise. « Aigre douceur de l'abandon des problématiques minoritaires chez Marc Prescott », *Dalhousie French Studies*, no 94, 2011, p. 101- 112.

LEROUX, Louis Patrick. « L'influence de Dalpé (ou comment la lecture fautive de l'œuvre de Dalpé a motivé un jeune auteur chiant à écrire contre lui) », dans François Paré et Stéphanie Nutting (dir.), *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire*, Sudbury, Prise de parole, 2007, p. 295- 305.

LEROUX, Louis Patrick. « Michel Ouellette, l'œuvre correctrice du ré-écrivain », *Voix et Images*, vol. XXXIII, no 3, 2009, p. 53- 66.

LEROUX, Patrick. « Avant-propos de l'auteur », dans Patrick Leroux, *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe : livret d'anti-opéra cybernétique*, Ottawa, Le Nordir, 2003, p. 9- 12.

LEROUX, Patrick. « Rép : traduction flotsam », courriel adressé à Nicole Nolette, 9 janvier 2013.

LESSARD, Valérie. « Deux solitudes s'affrontent et se fondent sur les planches », *Le Droit*, Ottawa, 7 août 2010, p. 12.

LEVASSEUR, Jean. « La réception de la littérature acadienne au Québec depuis 1970 », dans Gérard Beaulieu et Fernand Harvey (dir.), *Les Relations entre le Québec et l'Acadie, 1880-2000: de la tradition à la modernité*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC/ Éditions d'Acadie, 2000, p. 237- 259.

LÉVEILLÉ, J. R. « Le bad boy du théâtre franco-manitobain », *Liaison*, no 132, 2006, p. 25-29.

LÉVEILLÉ, J. R. « Le beau risque (Interview avec Roland Mahé, 2003) », dans *Parade, ou, les autres*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2005, p. 331- 339.

LÉVEILLÉ, J. R. « Petite histoire de la modernité du théâtre franco-manitobain », dans *Parade, ou, les autres*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2005, p. 341- 392.

LÉVEILLÉ, J. R. « Roger Auger : le père de la dramaturgie franco-manitobaine », *Liaison*, 11 octobre 2011, p. 22.

LÉVEILLÉ, J. R. « Rapport des écrivains franco-manitobains à la langue française », dans *Parade, ou, les autres*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2005, p. 83-110.

LEVINE, Suzanne Jill. *The Subversive Scribe : Translating Latin American Fiction*, éd. « 1st Dalkey Archive », Champaign, Dalkey Archive Press, 2009, 196 p.

LEVÝ, Jiří. *The Art of Translation*, trad. Patrick Corness, éd. Zuzana Jettmarová, trad. Patrick Corness, Amsterdam, J. Benjamins Publishing Company, 2011, 350 p.

LEWIS, Philip E. « The Measure of Translating Effects », dans Joseph F. Graham (dir.), *Difference in Translation*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 31-62.

LONERGAN, David. « Acadie : Un théâtre à la recherche d'auteurs », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle : Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 221- 235.

LONERGAN, David. « Une histoire du théâtre acadien en cinq pièces, pourquoi pas? », dans *Tintamarre : chroniques de littérature dans l'Acadie d'aujourd'hui*, Sudbury, Prise de parole, 2008, p. 329-338.

LONERGAN, David. *Théâtre l'Escaouette : la création à cœur*, Tracadie-Sheila, La Grande marée, 2000.

LONERGAN, David. « L'univers fantaisiste de Paul Bossé », *L'Acadie Nouvelle*, Moncton, 13 septembre 2002, p. 6.

LUCIEN INC. « LUCIEN – New Brunswick's Blue-Collar Philosopher », <http://www.lucien.nb.ca/>, page consultée le 5 mai 2013.

MAHÉ, Roland. « Préface », dans Cercle Molière, *Théâtre en pièces : 13 courtes pièces*, Saint-Boniface, Les Editions du Blé, 2000, p. 5- 13.

MAILHOT, Laurent. « Laval Goupil, fabulateur et fabuliste, jeune et vieux renard », *Si Que*, no 4, automne 1979, p. 47- 55.

MALABORZA, Sonya. « *But c'est live du Dance-a-Ramal! La Batture*, ou comment est née une traduction en chiac pour le théâtre acadien », *Circuit, le magazine de l'Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec*, 2006, p. 9- 10.

MALABORZA, Sonya. « La coproduction et ses enjeux : le cas du Théâtre populaire d'Acadie », dans Patrice Brasseur et Madelena Gonzalez (dir.), *Théâtre des minorités: mises en scène de la marge à l'époque contemporaine : actes du colloque international d'Avignon, 13-15 décembre 2006*, Paris, Editions L'Harmattan, 2008, p. 31- 39.

MALABORZA, Sonya. « La traduction du théâtre en Acadie : Parcours et tendances actuelles », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. XIX, no 1, 2006, p. 175- 203.

MALLET, Janie. *Les Modalités de transformation du roman à l'adaptation théâtrale : l'exemple de Sans jamais parler du vent de France Daigle*, mémoire de maîtrise, Moncton, Université de Moncton, 2013, 215 p.

MALLET, Nicole. « Quand les vieux classiques font peau neuve sur les scènes franco-canadiennes : trois cas de figure », *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. XV, no 1, 2002, p. 165- 202.

MARINETTI, Cristina et Margaret ROSE. « Process, Practice and Landscapes of Reception: An Ethnographic Study of Theatre Translation », *Translation Studies*, vol. VI, no 2, mai 2013, p. 166- 182.

MARINETTI, Cristina. « Translation and Theatre : From Performance to Performativity », *Target*, vol. XXV, no 3, janvier 2013, p. 307- 320.

MASSON, Alain, « Étranglement étalement », dans *Lectures acadiennes : articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*, Moncton/Boisbriand, Perce-Neige /L'Orange bleue, 1994, p. 51- 84 [paru dans *La Revue de Moncton*, vol. VII, no 2, 1974, p. 165-195].

MASSON, Alain. « Une idée de la littérature acadienne », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XXX, no 1, 1997, p. 125- 132.

MASSON, Alain. « Une littérature interdite », dans Raoul Boudreau (dir.), *Mélanges Marguerite Maillet: recueil de textes de création et d'articles sur la littérature, la langue et l'ethnologie acadiennes en hommage à Marguerite Maillet*, Moncton, Éditions d'Acadie, coll. « Mouvange », no 4, 1996, p. 259- 270.

MCCALL, Gordon. « Two Solitudes : a Bilingual Romeo & Juliette in Saskatoon », *Canadian Theatre Review*, printemps 1990, p. 35- 41.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, 468 p.

MESCHONNIC, Henri. « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, n° 56, Paris, Armand Colin, 1982, p. 6-23.

MEZEI, Kathy. « Speaking White : Literary Translation as a Vehicule of Assimilation in Quebec », *Canadian Literature*, été 1988, p. 11- 23.

MIGNAULT, Guy. « RE : ON VA Y ARRIVER (TEXTE en développement Les trois exils de Christian E.) », courriel adressé à Nicole Nolette, Geneviève Pineault et Philippe Soldevila, 18 avril 2013.

MOSS, Jane. « The Drama of Identity in Canada's Francophone West », *American Review of Canadian Studies*, vol. XXXIV, no 1, printemps 2004, p. 81-97.

MOSS, Jane. « Le Théâtre franco-ontarien: Dramatic Spectacles of Linguistic Otherness », *University of Toronto Quarterly*, no 69, 2000, p. 587- 614.

MOSS, Jane. « Les théâtres francophones post-identitaires : état des lieux », *Canadian Literature*, no 187, 2005, p. 57-71.

MYERSON, Roger B. *Game Theory : Analysis of Conflict*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, 568 p.

NADEAU, Jean-Benoît. « La belle effronterie », *L'Actualité*, février 2013, http://m.publishing.rogers.com/lactualite/share/201302/19_horsqc.html, page consultée le 10 juin 2013.

NARDOCCHIO, Elaine. « Responding to Quebec Theatre », dans Joseph I. Donohoe et Jonathan M. Weiss (dir.), *Essays on modern Quebec theater*, East Lansing, Michigan State University Press, 1995, p. 183- 197.

NASH, Walter. *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*, Londres/New York, Longman, coll. « English Language Series, » 1985, 182 p.

NESTRUCK, J. Kelly. « Two Solitudes, Trapped Inside One Man », *Globe and Mail*, Toronto, 1^{er} avril 2008, s.p.

NICHOLS, Glen. « Bard of Acadie : The Theatre of Herménégilde Chiasson », *Port Acadie : revue interdisciplinaire en études acadiennes*, no 2, 2001-2002, p. 25- 42.

NIDA, Eugene A et TABER, Charles R. *The Theory and Practice of Translation.*, Leiden, E.J. Brill, coll. « Helps for translators » no 8, 1969, 220 p.,

NIKOLAREA, Ekaterini. « Performability versus Readability : A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation », *Translation Journal*, vol. VI, no 4, octobre 2002, <http://bokorlang.com/journal/22theater.htm>.

NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation : History, Post-Structuralism and the Colonial Context*, Berkeley, University of California Press, 1992, 203 p.

NOLETTE, Nicole. « *Le Projet Rideau Project* : le théâtre “co-lingue”, le bilinguisme officiel et le va-et-vient de la traduction », *Meta*, à paraître.

NOLETTE, Nicole. *Traduire la dualité linguistique de l'Ouest canadien pour la scène anglophone*, mémoire de maîtrise, Edmonton, Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta, 2008, 91 p.

NORNES, Abé Mark. « For an Abusive Subtitling », dans Laurence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, 2e éd., Londres/New York, Routledge, 2004 [1992, 2000], p. 447-469.

NOUSS, Alexis. « Éloge de la trahison », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. XIV, no 2, 2001, p. 157-179.

« Notable Acts prepares to take the stage », *The Fredericton Daily Gleaner*, Fredericton, 24 juillet 2004, p. B6.

NUTTING, Stéphanie. *Le Tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989*, Lewiston [N.Y.], E. Mellen Press, coll. « Canadian Studies », no 23, 2000, 182 p.

O'NEILL-KARCH, Mariel. *Le Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques*, Vanier, L'Interligne, 1992, 190 p.

OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Domestique », *Grand dictionnaire*, http://granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=17090856, page consultée le 2 avril 2014.

PAQUIN, Jacques. « Poésie », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, no 144, 2011, p. 42- 43.

PARÉ, François. « Acadie City ou l'invention de la ville », *Tangence*, no 58, 1998, p. 19- 34.

PARÉ, François. « Autonomie et réciprocité : le théâtre franco-ontarien et le Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le Théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001, p. 387- 405.

PARÉ, François. *La Distance habitée*, Hearst, Le Nordir, 2003, 277 p.

PARÉ, François. « La dramaturgie franco-ontarienne : la langue et la Loi », *Jeu : Revue de théâtre*, no 73, 1994, <http://id.erudit.org/iderudit/28222ac>, page consultée le 28 juillet 2012.

PARÉ, François. *Les Littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 2001 [1994], 230 p.

PARÉ, François, « Le rire et le dérisoire dans le théâtre franco-ontarien actuel », dans Jozef Kwaterko (dir.), *L'Humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 111- 123.

PARÉ, François. « Repères pour une histoire littéraire de l'Ontario français », dans Jacques Cotnam, Yves Frenette et Agnès Whitfield (dir.), *La Francophonie ontarienne : bilan et perspectives de recherche*, Ottawa/Boisbriand, Québec/Le Nordir, 1995, p. 269- 282.

PARÉ, François. *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994, 156 p.

PARÉ, François. « Vers un discours de l'irrémissible : les cultures francophones minoritaires au Canada », dans Joseph Yvon Thériault (dir.), *Francophonies minoritaires au Canada : L'état des lieux*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1999, p. 497-510.

PAVIS, Patrice. *Languages of the Stage : Essays in the Semiology of the Theatre*, trad. Loren Kruger, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, 206 p.

PAVIS, Patrice. « Problems of Translation for Stage : Intercultural and Post-Modern Theatre », trad. Loren Kruger, dans Hannah Scolnicov et Peter Holland (dir.), *The Play out of Context : Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 25-44.

PAVIS, Patrice. « Stichomythie », dans *Dictionnaire du théâtre*, éd. revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2006, p. 340.

PAVIS, Patrice. *Voix et images de la scène : essais de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1982, 225 p.

PERROT, Marie-Ève. « Les modalités du contact français/anglais dans un corpus chiac : métissage et alternance codique », dans Ambroise Queffélec (dir.), *Francophonies : recueil d'études offert en hommage à Suzanne Lafage*, Paris/Nice, Didier Érudition /Institut national de la langue française-CNRS UPRESA 6039, 1998, <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/12/Perrot.htm>, page consultée le 27 mars 2013.

PERROT, Marie-Ève. « Statut et fonction symbolique du chiac : analyse de discours épilinguistiques », *Francophonies d'Amérique*, no 22, 2006, p. 141- 152.

POLIQUEIN, Laurent. « Entrevue inédite – Laurier Gareau : le dernier des Mohicans », *Liaison*, no 143, 2009, p. 29-31.

POPLACK, Shana et Sali TAGLIAMONTE. « There's No Tense Like the Present : Verbal -s Inflection in Early Black English. », *Language Variation and Change*, vol. I, no 1, 1989, p. 47- 84.

PORTER, Kate. « Ottawa French theatre adds English surtitles », *CBC News*, Ottawa, 19 novembre 2009, <http://www.cbc.ca/news/arts/ottawa-french-theatre-adds-english-surtitles-1.849023>.

PRATT, Mary Louise. « Arts of the Contact Zone », *Profession*, 1991, p. 33- 40.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, London/New York, Routledge, 1992, 257 p.

PROKOSH, Kevin. « St. Boniface francophone theatre gives Anglos iWay to understand its plays », *Winnipeg Free Press*, Winnipeg, 27 mars 2014, p. C3.

PROULX, Marie-Pierre. *La Poésie de Patrice Desbiens à l'épreuve de la scène : adaptation textuelle et scénique de L'Homme invisible/The Invisible Man*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2012, 165 p.

RECOING, Éloi. « Antoine Vitez ou l'esprit de la traduction », dans Jean-Michel Déprats (dir.), *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Paris, Climats/Maison Antoine Vitez, 1996, p. 95-100.

REGATTIN, Fabio. « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, no 36, 2004, p. 156-171.

REID, Gregory J. et Christine FAMULA. « Catachresis in Antonnie Maillet's *La Sagouine* and the Luis de Céspedes Translation », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. XXIV, no 1, janvier 2003, <http://journals.hil.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7067>, page consultée le 15 mars 2013.

REY-FLAUD, Bernadette. *La Farce, ou, La machine à rire: théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, Genève, Droz, 1984, 329 p.

REY-FLAUD, Bernadette. *Molière et la farce*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », no 348, 1996, 267 p.

RICHARD, Alain-Martin. « Nomadisme et métempsychose », *Jeu : revue de théâtre*, 2011, p. 14- 16.

RICŒUR, Paul. *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, 68 p.

RIOS CASTANO, Victoria. « Fictionalising interpreters : traitors, lovers and liars in the conquest of America », *Linguistica Antverpiensia*, no 4 : numéro spécial « Fictionalising Translation and Multilingualism », 2005, p. 47- 60.

RIVERS, Bryan, « Roger Auger, fondateur du théâtre moderne franco-manitobain », dans Roger Auger, *Suite manitobaine : théâtre*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2007, p. 7- 15.

ROBERT, Paul. « coincé, ée, adjectif », « domestique », « fourbe », « supplément, nom » et « valet » dans Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau petit Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, éd. remaniée et amplifiée , Paris, Dictionnaires Le Robert/VEUF, 2001.

ROBICHAUD, Anne-Marie. « Entretien avec Herménégilde Chiasson », *Si Que*, no 4, automne 1979, p. 65- 78.

ROCKS, Siobhán. « The Theatre Sign Language Interpreter and the Competing Visual Narrative : the Translation and Interpretation of Theatrical Texts into British Sign Language », dans Roger Baines, Cristina Marinetti et Manuela Perteghella (dir.), *Staging and Performing Translation : Text and Theatre Practice*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 72-86.

ROUSSEAU, Yves. « Dark Owl, de Laval Goupil – Théâtre Tableau D'Hôte - Mainline », dans *Le Quatrième*, 19 novembre 2010, <http://www.lequatrieme.com/2010/11/dark-owl-de-laval-goupil-theatre.html>, page consultée le 31 mars 2012.

ROY, André. « Réactions à l'article sur l'assemblée annuelle de L'Unithéâtre [sic] », *Le Franco*, Edmonton, 10 octobre 2013, p. 4.

ROY, Gabrielle. « Le Cercle Molière... porte ouverte... Souvenirs du Cercle Molière, 1936-1938 », in *Chapeau bas : Réminiscences de la vie théâtrale et musicale du Manitoba français*, Saint-Boniface, Éditions du blé, coll. « Les Cahiers d'histoire de la Société historique de Saint-Boniface, no 2, 1980, p. 115-124.

SAINT-PIERRE, Christian. « Se rencontrer à mi-chemin : Entretien avec Denis Bernard », *Jeu : Revue de théâtre*, 2012, p. 63- 68.

SAINT-PIERRE, Christian. « Tricoter la réalité pour mieux revenir d'exil », *Le Devoir*, Montréal, 14 janvier 2013, p. B8.

SALTER, Denis. « Body Politics : English-Canadian Acting at National Theatre School », *Canadian Theatre Review*, été 1992, p. 4- 14.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies : An Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2002, 288 p.

SCHULTZE, Brigitte. « Highways, Byways, and Blind Alleys in Translating Drama : Historical and Systematic Aspects of a Cultural Technique », dans Kurt Mueller-Vollmer et Michael Irmischer (dir.), *Translating Literatures, Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998, p. 177-196.

SHUTTLEWORTH, Mark et Moira COWIE. « Translatability », *Dictionary of Translation Studies*, Manchester, St. Jerome, 1997, p. 179- 181.

SIMON, Sherry. « La culture transnationale en question, visées de la traduction chez Homi Bhabha et Gayatri Spivak », *Études françaises*, vol. XXXI, no 3, 1995, p. 43-57.

SIMON, Sherry. « The Language of Cultural Difference : Figures of Alterity in Canadian Translation », dans Lawrence Venuti (Dir.), *Rethinking Translation : Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres, Routledge, 1992, 159-176.

SIMON, Sherry. *Le Trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, 224 p.

SIMON, Sherry. *Translating Montreal : Episodes in the Life of a Divided City*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006, 280 p.

SIMON, Sherry. « Translation and Cultural Politics in Canada », dans Shanta Ramakrishna (dir.), *Translation and Multilingualism : Post-Colonial Contexts*, Delhi, Pencraft International, 1997, p. 192-204.

SING, Pamela V. « Stratégies relationnelles du Far-Ouest », dans Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance : Études en marge de La Distance habitée*, Sudbury, Prise de parole, 2009, p. 59- 80.

SKENE, Reg. « Gutsy language play funny, deadly accurate », *Winnipeg Free Press*, Winnipeg, 1 mars 1985, p. 29.

SOLDEVILA, Philippe. « Les enjeux artistiques de l'aventure de Les trois exils de Christian E », dans Christian Essiambre et Philippe Soldevila, *Les Trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2013, s.p.

SOMMER, Doris. *Bilingual Aesthetics : A New Sentimental Education*, Durham/Londres, Duke University Press, 2004, 254 p.

ST-HILAIRE, Jean. « *Au bord de l'eau*, ou faire émerger l'invisible », *Le Soleil*, Québec, 27 mai 2006, p. A4.

ST-HILAIRE, Jean. « Poignant et d'une indicible fraîcheur », *Le Soleil*, Québec, 30 novembre 2006, p. A3.

STEINER, George. *After Babel : Aspects of Language and Translation*, 3e éd., Oxford/New York, Oxford University Press, 1998 [1975], 538 p.

STONE, Howard. « Cushioned Loan Words », *Word*, vol. IX, no 1, 1953, p. 12-15.

STRATFORD, Philip. « Translating Antonine Maillet's Fiction », *Québec Studies*, no 4, 1986, p. 326- 332.

SUCHET, Myriam. *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*, Paris, Archives Contemporaines, coll. « Malfini », 2009, 262 p.

SUCHET, Myriam. *Textes hétérolingues et textes traduits : de « la langue » aux figures de l'énonciation. Pour une littérature comparée différentielle*, thèse de doctorat, Université Concordia en cotutelle avec Paris Ouest et Lille 3, 2010, 504 p.

SUTTON-SMITH, Brian. *The Ambiguity of Play*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, 276 p.

THÉÂTRE ACTION. *En jeux 1991 : États généraux du théâtre franco-ontarien 17-19 mai : Compte-rendu des discussions*, Université d'Ottawa, Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques, 1991, 114 p.

THÉÂTRE ACTION. *Les Seconds États généraux du théâtre franco-ontarien : les grandes orientations pour les 10 prochaines années*, Ottawa, 2009, 13 p.

THÉÂTRE TABLEAU D'HÔTE THEATRE. « About », <http://tableaudhotetheatre.ca/about.html>, page consultée le 25 mai 2012.

TESSIER, Jules. « Quant la déterritorialisation "déschizophrénise" ou De l'inclusion de l'anglais dans la littérature d'expression française hors Québec », dans *Américanité et francité : essais critiques sur les littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Le Nordir, 2001, p. 23-54.

TODOROV, Tzvetan. *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, 309 p.

TOUGAS, Daniel. « Des verges et des verges de Fortrel! », *La Liberté*, Saint-Boniface, vol. LXXIII, no 34, 28 décembre 1986, p. 10.

TOURY, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics/Tel Aviv University, coll. « Meaning & Art » no 2, 1980, 159 p.

TREMBLAY, Gaston. *Prendre la parole : le journal de bord du Grand CANO*, Ottawa, Le Nordir, 1996, 330 p.

TREMBLAY, Joseph [Joey]. « Rép : Elephant Wake », courriel adressé à Nicole Nolette, le 22 mars 2011.

TREMBLAY, Tony. « Antonine Maillet, Marshall Button, and Literary Humor in New Brunswick : Towards a New Hybrid that Can Subsume Ethnolinguistic Division », dans Marie-Linda Lord (dir.), *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace*, Moncton, Institut d'études acadiennes, 2010, p. 91- 108.

TREMBLAY, Tony. « Marshall Button », http://w3.stu.ca/stu/sites/nble/b/button_marshall.html, page consultée le 5 mai 2013.

TYMOCZKO, Maria. *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester/Kinderhook, St. Jerome, 2007, 353 p.

TYMOCZKO, Maria. « Enlarging Western Translation Theory : Integrating Non-Western Thought about Translation », <http://www.soas.ac.uk/literatures/satranslations/tymoczko.pdf>, page consultée le 13 avril 2014.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre 1*, 2^e éd. révisée, Paris, Belin, 1996 [1977], 237 p.

« L'UniThéâtre : une année de transition, de redressement... », *Le Franco*, Edmonton, 7 octobre 2013, p. 9.

USMIANI, Renate. « Antonine Maillet, 2. Recycling an Archetype. The Anti-Evangelines », *Canadian Theatre Review*, no 46, printemps 1986, p. 65- 71.

VALLÉE, Danièle. « Ne tirez pas sur l'homme invisible... Don't shoot the invisible man », *Liaison*, no 128, 2005, p. 44.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation, Towards an Ethics of Difference*, Londres/New York, Routledge, 1998, 210 p.

VENUTI, Lawrence. « Translation, Community, Utopia », dans Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, 2^e éd., New York, Routledge, 2004 [2000], p. 482-502.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995, 353 p.

VÉRON, Laurence. « La production théâtrale universitaire au Manitoba français : la voix d'une minorité francophone ou des voix francophones minoritaires? », dans André Fauchon (dir.), *La*

Production culturelle en milieu minoritaire : les actes du treizième Colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface, les 14, 15 et 16 octobre 1993, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1994, p. 275- 283.

VIGEANT, Louise. *La Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, coll. « Synthèse », 1989, 226 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus : suivi de Investigations philosophiques*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1961, 364 p.

WOOLARD, Kathryn A. « Simultaneity and Bivalency as Strategies in Bilingualism », *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. VIII, no 1, 1999, p. 3-29.

WOOLARD, Kathryn A. et E.N. GENOVESE. « Strategic Bivalency in Latin and Spanish in Early Modern Spain », *Language in Society*, no 36, 2007, p. 487-509.

WORTHEN, W. B. « Drama, Performativity, and Performance », dans Philip Auslander (dir.), *Performance : Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. II, Londres/New York, Routledge, 2003, p. 86-108.

YERGEAU, Robert. « L'enfer institutionnel, est-ce les autres ou nous-mêmes? ou Le goût d'un champ littéraire est-il le dégoût d'un autre champ? », dans Hédi Bouraoui et Ali Reguigui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2007, p. 69- 90.

YOUNG, Peter. « Tradition, Language and the Reintegration of Identity in West African Literature in English », dans Edgar Wright (dir.), *Critical Evaluation of African Literature*, Nairobi, Heinemann, 1973, p. 23- 50.

YUNGBLUT, Andrea. « Shakespeare's bilingual in Romeo and Juliette », *The Beacon Herald*, sl. n.d., http://www.canadianshakespeares.ca/spotlight/pdf/romeo_90_review_1.pdf, page consultée le 13 octobre 2013.

ZABUS, Chantal. *The African Palimpsest. Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Cross/Cultures », no 4, 2004, 261 p.

ZATLIN, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation : A Practitioner's View*, Clevedon (UK)/Buffalo/Toronto, Multilingual Matters, 2005, 222 p.

ZONES THÉÂTRALES. « Lectures – Zones Théâtrales », <http://zonestheatrales.ca/zt2013/zone-de-decouvertes/lectures/>, page consultée le 23 octobre 2013.

ZUBER, Ortrun. *The Languages of Theatre : Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford/New York, Pergamon Press, 1980, 177 p.