

## **Du théâtre hétérolingue franco-canadien au Québec** *Sur le Djibou/Dark Owl et Elephant Wake*

Nicole Nolette

Numéro 145 (4), 2012

Franchir le mur des langues

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68407ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nolette, N. (2012). Du théâtre hétérolingue franco-canadien au Québec : sur *le Djibou/Dark Owl* et *Elephant Wake*. *Jeu*, (145), 83–89.

Franchir  
le mur  
des langues

NICOLE  
NOLETTE DU THÉÂTRE HÉTÉROLINGUE  
FRANCO-CANADIEN AU QUÉBEC  
Sur *le Djibou/Dark Owl* et *Elephant Wake*

Il semble actuellement se créer un espace franco-montréalais à partir duquel à la fois la production et la critique du théâtre hétérolingue<sup>1</sup> seraient possibles. C'est à partir de cet espace discursif et géographique, qui agit comme métropole pour la production théâtrale franco-canadienne, que je ferai un court survol des traversées et des traductions de deux pièces hétérolingues. Au Canada francophone, l'hétérolinguisme est mis en scène non pas sporadiquement, comme dans le théâtre montréalais, mais souvent comme condition même de la production théâtrale. Ainsi qu'en témoigne le critique François Paré :

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 œuvres<sup>2</sup>.

J'évoquerai ici le passage d'une pièce de l'ouest à l'est (*Elephant Wake* de Joey Tremblay et Jonathan Christenson), alors qu'une autre fera le trajet de l'est vers l'ouest (*le Djibou* de Laval Goupil) ; il s'agira de comprendre l'histoire récente de leur écriture, de leur production et de leur traduction à partir des espaces ponctuels de leur représentation.

La pièce *Elephant Wake* a été créée au festival Fringe d'Edmonton en 1989, puis publiée en 1999 chez NeWest Press. Elle s'adresse à des publics majoritairement anglophones dans

1. L'hétérolinguisme se penche sur la condition littéraire hybride, soit par l'insertion d'idiomes étrangers, soit par celle des variétés sociales, régionales ou historiques de la langue principale. Voir Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*, Saint-Laurent, Fides, 1997.

2. François Paré, « Vers un discours de l'irrémissible : les cultures francophones minoritaires au Canada », dans *Francophonies minoritaires au Canada : l'état des lieux*, sous la direction de Joseph Yvon Thériault, Moncton, Éditions d'Acadie, 1999, p. 509.

un anglais approximatif entrecoupé de français, de latin et de métchif. Le Globe Theatre de Regina l'a reprise dans une version plus longue en 2008, avant d'entreprendre une tournée canadienne en 2009-2010. Joey Tremblay y incarne Jean Claude, le dernier habitant du village fransaskois fictif de St. Vierge. Selon l'auteur et comédien, « *the cadence, the syntax, the rhythm and the historical references are heavily based in a francophone language, however, the words are mostly anglophone*<sup>3</sup> ». En effet, l'anglais est la langue principale du texte, les autres langues n'apparaissant qu'à des fins de représentation sociolinguistique. Le latin, par exemple, est utilisé dans des fragments d'hymnes ou de prières catholiques ; le métchif, pour faire parler l'ami d'enfance métis. Le français sert à nommer les résidents maintenant disparus de St. Vierge et à se souvenir de chansons traditionnelles comme « La Bastringue » et « Au clair de la lune ». Le français apparaîtra presque toujours grâce à des traductions intratextuelles (The Weed/choux-gras ; Grandfather/Pepère ; That's Beautiful/C'est beau ça) :

*The Weed. It was my Grandfather who called me that. My Pepère. He told me, « You're just like a choux-gras that grows beside the road. Nobody wants you in the garden, they always pull you out. But when they see you there in the ditch they all say, "Voyons. C'est beau ça" ». That's beautiful. So I guess that's why they call a cute guy like me that*<sup>4</sup>.

Les traductions intratextuelles s'adressent au public anglophone qui n'aurait pas eu accès au texte français sans elles, mais le passage d'*Elephant Wake* au Théâtre anglais du Centre national des arts du Canada, en 2009, puis au Carrefour international de théâtre de Québec en 2010 a provoqué des changements dans la répartition des langues. 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, ce participant est souvent 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 in*<sup>5</sup>.

Traduite spontanément pour le public de Québec, la pièce inverse son propre rapport à l'histoire... et à l'avenir ! Dans les productions précédentes, Jean Claude parlait anglais à son public parce qu'il était le dernier survivant de St. Vierge et que la seule possibilité de se faire entendre passait par l'anglais. L'inversion des langues reverse la situation en ce qui concerne son assimilation : Jean Claude sera toujours le dernier survivant de son village, mais il pourra raconter son histoire en français.

Ce geste répond tout de même à une mission artistique : le choix du français est bien celui de Jean Claude, un personnage bilingue qui tient à tout prix à se faire comprendre par son public. « *Jean Claude really wants to be heard and understood*, dit Tremblay. *Given this character's drive, his language altered according to the room that was listening*<sup>6</sup>. » Ce témoignage du comédien sur la psychologie du personnage correspond d'ailleurs à ses

3. « La cadence, la syntaxe, le rythme et les références historiques viennent principalement du français, alors que le vocabulaire est surtout tiré de l'anglais. » (Je traduis.)

4. Joey Tremblay, *Elephant Wake* – Sixth Draft, tapuscrit inédit, p. 3.

5. « La langue appartient à l'auditeur. C'est l'auditeur qui tord notre langue et qui lui donne forme alors même que nous cherchons désespérément à nous faire comprendre. À Québec, dès mon entrée en scène, j'ai senti la majorité francophone dans le public... et sans traduire au préalable, j'ai entamé le monologue en français. Un français brisé, mais le texte s'est retourné pour devenir une œuvre principalement en français, avec quelques phrases en anglais. » (Je traduis.)

6. « Jean Claude désire vraiment être écouté et compris, dit Tremblay. Les motivations du personnage font en sorte qu'il change de langue en fonction du public. »



*Elephant Wake* de Joey Tremblay et Jonathan Christenson, mis en scène par Bretta Gerecke (Globe Theatre, 2008). Sur la photo : Joey Tremblay (Jean Claude). © sharpershooter photography.

intentions dramaturgiques, énoncées dans les notes liminaires du texte : « [...] *in spirit, the audience plays a significant role in the environment of the play. Jean Claude speaks to them directly and in real time. They become an essential part of the action* ». » Donnant le relais au comédien, le dramaturge fait en sorte que la traduction s'accomplisse en fonction de l'« environnement » de chaque salle ; le jeu entre le comédien et le public devient alors un jeu de la traduction.

## LE DJIBOU

Pour sa part, *le Djibou* de Laval Goupil connaîtra au moins trois moutures. Montée en 1975 en tant que création collective par les Productions de l'Étoile de Caraquet, la première version du *Djibou* donne un choc au public à cause de ses propos provocateurs. Publiée d'abord aux Éditions d'Acadie, puis dans une version remaniée aux Éditions la Grande Marée, la pièce est remontée par le Théâtre Populaire d'Acadie en 1997. Glen Nichols traduit alors la pièce en anglais pour son anthologie du théâtre acadien. Dans ses notes de traduction, Nichols souligne que la difficulté de son travail venait de la construction linguistique : *le Djibou* se lit comme une stylisation du dialecte acadien du nord-est du Nouveau-Brunswick. Il a donné à sa traduction une couleur régionale, mais aussi littéraire :

*What struck me about this use of language when seen in the context of these particular characters, with their harsh social-economic situation, their bitter struggle with each other and with the outside world, and their strong inner sense of human potential, was the parallel with the fictional world of David Adams Richards. For that reason, in seeking voices for the translation, I allowed myself to be strongly influenced by Richards' evocation of Miramichi speech patterns*<sup>8</sup>.

7. « [...] Le public joue un rôle déterminant dans la pièce.

Jean Claude s'adresse spontanément et directement à lui. Il est partie prenante de l'action. » (Je traduis.) Joey Tremblay, *Elephant Wake – Sixth Draft*, tapuscrit inédit, p. 2.

8. « Cet usage de la langue m'a frappé dans le contexte de ces personnages en particulier, avec leur rude situation socio-économique, leurs difficiles affrontements les uns avec les autres et avec le monde extérieur, et leur sens inné du potentiel humain, car il y a là un parallèle avec le monde fictif de David Adams Richards. Pour cette raison, lors de la recherche des voix en traduction, je me suis permis de me laisser influencer par l'évocation de Richards des structures langagières de Miramichi. »

Glen F. Nichols, *Angels and Anger : Five Acadian Plays*, Toronto, Playwrights Canada Press, 2003, p. 4.





*Dark Owl*, version anglaise  
du *Djibou* de Laval Goupil,  
mis en scène par  
Jessica Abdallah (Tableau  
d'Hôte Theatre, 2010).  
Sur la photo :  
Léa Rondot, Dan Jeannotte,  
Holly Gauthier-Frankel,  
Catherine Lemieux et  
Gilles Plouffe.  
© Jaclyn Turner.



La traduction anglaise de Nichols donnera lieu à des lectures publiques et privées ainsi qu'à une mise en scène universitaire de Jessica Abdallah à Edmonton. Celle-ci commente la version albertaine : c'était trop propre, trop structuré<sup>9</sup>. Les directeurs du Théâtre Tableau d'Hôte Theatre (Montréal) l'invitent alors à mettre en scène *Dark Owl*, ce qu'elle accepte de faire en novembre 2010 au Mainline. Sa seule condition : que la production soit véritablement hétérolingue, combinant le texte original de Goupil et la traduction de Nichols. C'est à ce moment que, pour elle, « *the play finally made sense* ». Pour Abdallah, le théâtre hétérolingue dépend d'abord du contexte géolinguistique de sa réception : « *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*<sup>10</sup>. »

Public mixte oblige, lors du processus de recombinaison des textes, Abdallah s'assure que, malgré l'hétérolinguisme de la pièce et le désir de ne pas tomber dans la simple redondance, les faits soient énoncés en anglais par un personnage ou un autre dans une suite plus ou moins semblable à celle de la formulation en français. Plutôt que de se conformer à une logique qui émanerait des personnages – qui s'expriment d'ailleurs tous dans les deux langues, malgré une faible différence générationnelle entre le patriarcat plus francophone et ses enfants plus anglophones –, l'hétérolinguisme de *Dark Owl* se répartit de manière à tenir compte des compétences du public, mais aussi de manière à en repousser les limites. En témoigne l'extrait suivant, où les différences subtiles entre l'interrogation en français et en anglais donnent lieu à des réponses divergentes :

NICOLAS

Où t'as pris ça, toi ? Were you snooping in my things?

FLORA

Oh no. J'fais pas comme touâ, mouâ. J'vas pas forter dans les coffres à bijoux des aut', mouâ. No, it was just by accident. I was sweeping your room this morning<sup>11</sup>...

Ces deux mouvements parallèles représentent bien l'oscillation du théâtre hétérolingue : le désir de jouer avec les langues et entre elles, et celui de transmettre une certaine narration aux spectateurs qui ne comprennent pas toutes les langues parlées sur scène. La traduction devient alors un jeu d'inclusion et d'exclusion sociolinguistique du public à même la fable.

On a vu que pour *Elephant Wake* l'hétérolinguisme s'inscrit dans un projet dramaturgique et théâtral. Dans *Dark Owl*, l'hétérolinguisme relève d'abord d'une volonté de rapprochement littéraire entre la péninsule de Goupil et celle de Richards, puis d'un rapprochement social entre une réalité plurilingue acadienne et une réalité plurilingue anglo-montréalaise. Cela dit, on peut s'interroger justement sur la circulation de ces deux textes dont la rédaction remonte à 1976 et à 1989. En effet, ces pièces appartiennent davantage à ce que Jane Moss, parmi d'autres, a appelé « le théâtre identitaire » qu'au théâtre « postidentitaire ». Par de drôles d'effets de traduction hétérolingue, mais aussi grâce au travail assidu des créateurs, ces pièces ont été remises en circulation alors que d'autres, plus récentes, plus « postidentitaires », attendent encore à la porte de la métropole francophone. Ainsi, les Jean Babineau, Paul Bossé, Louis Patrick Leroux et Marc Prescott cherchent toujours à faire produire et publier leurs créations hétérolingues à l'extérieur de leurs milieux respectifs. Reste à voir si la scène montréalaise permettra bientôt la circulation des spectacles hétérolingues qui ne relèveraient pas strictement des questions identitaires. ■

**Nicole Nolette** est doctorante au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Sa thèse, qui porte sur les modes de traduction ludiques et supplémentaires spécifiques au théâtre, s'intitule « Jeux et enjeux de la traduction de pièces de théâtre hétérolingues au Canada français (1989-2009) ».

9. Les propos de Jessica Abdallah proviennent d'une entrevue avec Anna Fuerstenberg, « Cowardly Lion Has A Hoot », publiée dans le webzine *The Rover*, le 16 novembre 2010.

10. « Je suis revenue à Montréal parce que le milieu théâtral anglophone est plus réceptif à ce que je veux faire – du théâtre qui nous parle et qui repousse nos limites. L'idée de la langue et d'un apprentissage de la communication, c'est un message qui marche bien à Montréal. »

11. Laval Goupil, *Dark Owl or The Renegade Angel*, traduction de Jessica Abdallah, tapuscrit inédit, p. 8.