Document generated on 04/19/2024 11:39 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

Bref historique du multilinguisme dans le théâtre québécois

Hervé Guay

Number 145 (4), 2012

Franchir le mur des langues

URI: https://id.erudit.org/iderudit/68400ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Guay, H. (2012). Bref historique du multilinguisme dans le théâtre québécois. *Jeu*, (145), 44–50.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

HERVÉ GUAY

BREF HISTORIQUE DU MULTILINGUISME DANS LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS

L'acte de naissance du théâtre en Amérique française s'est fait à l'enseigne du multilinguisme[1] et de l'hétéroglossie. Il est vrai que l'événement se produit en Acadie. Mais ceci nous concerne tout de même, puisque, donné en 1606 à Port-Royal, *le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* de Marc Lescarbot aurait pu tout aussi bien voir le jour à Tadoussac ou à Stadaconé. Toujours est-il que le premier spectacle monté par des Français de ce côté-ci de l'Atlantique comporte trois langues en inégales proportions : le français, le gascon et le souriquois (micmac actuel). Entre autres mots amérindiens, nous y découvrons une mention du mot « orignac » (orignal) et l'on s'y adresse à Poutrincourt, chef de l'expédition à qui ce ballet nautique est dédié, en l'appelant « Sagamos », ce qui voudrait dire « capitaine ».

DES LANGUES, PAS DE DIALOGUE

À bien des égards, ce partage des voix préfigure ce que, pour une bonne part, la langue du théâtre québécois deviendra, à savoir un parler métissé où cohabitent, au sein même du français, du vernaculaire, un registre soutenu parfois venu d'ailleurs ainsi que des mots et des accents étrangers avant même qu'interviennent, dans leur langue à eux, des individus de diverses provenances. Outre les différentes variétés de français continental des colons, selon leurs origines sociales et géographiques, ces langues, ce sont celles des peuples amérindiens, bien sûr, mais aussi, plus tard, le français né de toutes ces influences des Canadiens, que l'on glorifiera ou méprisera selon les époques, auquel s'ajoutera la langue du conquérant, puis celle des peuples issus de l'immigration, de manière à former la mosaïque actuelle. Le premier trait du multilinguisme scénique québécois est par conséquent de porter un regard

1. J'entendrai ici par multilinguisme la présence de langues et de variétés de langues différentes dans une œuvre dramatique, quel qu'en soit le statut.

Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France de Marc Lescarbot, première pièce présentée en Amérique française, a été donnée à Port-Royal en 1606.
Illustration tirée de *The Picture Gallery of Canadian History* de C.W. Jefferys, vol. 1, Toronto, The Ryerson Press, 1942, p. 83.

mélioratif ou péjoratif sur le sociolecte des personnages. L'absence d'un véritable dialogue entre les locuteurs de langues différentes en constitue le second trait. Syndrome de Babel, si l'on veut. C'est avant que l'on ne présente sous un jour heureux, postmodernisme ou multiculturalisme aidant, cette hybridité linguistique, cette hétéroglossie. Point de vue que les artisans de la scène mettront beaucoup de temps à adopter au Québec, particulièrement les francophones, puisque la langue parlée rend aussi compte des rapports de force et des tensions sociales travaillant la cité.

Un premier exemple de l'usage péjoratif de la langue de l'autre et de l'absence d'échange – et ce ne sera pas le dernier – survient en Nouvelle-France. En 1639, à Québec, le gouverneur Montmagny commande un spectacle pour le premier anniversaire du Dauphin, le futur Louis XIV. On jouera donc une tragicomédie et une pièce édifiante. Dans ce mystère, l'infidèle est poursuivi par deux démons qui le poussent dans les flammes de l'enfer. Fait à noter, le démon parle algonquin. Et la *Relation des Jésuites* de spécifier que des conversions ont suivi la représentation. Si nous avons peu de témoignages sur l'emploi des langues amérindiennes au théâtre sous le Régime français, ceux que nous possédons ne pointent aucunement dans la direction du respect de la culture du colonisé.

Sur la scène francophone, les exemples de bilinguisme théâtral sous le Régime anglais inversent la situation, si l'on peut dire, puisque cette fois, c'est la langue du conquérant qui est dévalorisée en raison de son pouvoir d'assimilation. C'est ce qui survient dans les comédies de Joseph Quesnel (*l'Anglomanie ou le dîner à l'anglaise*, 1803) et de Pierre Petitclair (*Une partie de campagne*, 1856), qui intègrent parcimonieusement des échanges bilingues, mais dont le sujet est la cohabitation difficile de deux cultures et de deux langues, quand l'une d'entre elles a préséance sur l'autre sur le plan politique et économique[2]. La comédie de Petitclair ouvre également la dramaturgie québécoise à l'hétérologie, pour reprendre le

2. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, *l'Anglomanie* présente en guise de multilinguisme des dialogues en vers dans un français soutenu proférés par tous les personnages, à l'exception du docteur Pennkrève, dont l'accent allemand inscrit dans le texte est destiné à être oralisé et tranche avec le reste de la distribution. Sinon peu d'anglais dans la pièce, à l'exception du mot « milady » employé pour décrire l'épouse du gouverneur et d'une mention de l'hymne national britannique, le « God Save the King ».

terme de Bakhtine, dans la mesure où l'auteur y fait déjà parler ses paysans dans un registre différent de celui des citadins. Avec son *Félix Poutré* (1862), Louis Fréchette, revenant sur les rébellions de 1837-1838, caricaturera un ridicule docteur britannique[3] s'exprimant tantôt dans un français très comique, tantôt en anglais, dont l'obsession tient en une réplique : « I wish I was rid of those damned Canadians ! » Pendant ce temps, le patriote Desrousselles de *Papineau* (1880) multiplie les citations latines.

COLLABORATION ET FRICTIONS

La collaboration linguistique apparaît dans le burlesque. Si le genre se pratique en français après 1920, une ère de bilinguisme précède l'adaptation du vaudeville américain au Canada français. Au moment de cette transition, au sein du duo principal, le rôle du *comic* revient généralement à un francophone, tandis que le *straight man* est interprété par un juif anglophone. Sur la scène, si la division des rôles semble bien acceptée, la salle demeure divisée, et les spectateurs des deux camps réclament le triomphe de leur idiome respectif[4]. Le mélange des langues apparaît de même dans la revue d'actualités, tant à l'intérieur du français[5] que par l'inclusion de personnages d'Anglais, d'Américains ou d'Anglo-Canadiens. Le titre de certaines revues (*l'Oncle du Klondyke*, 1899, et *Montréal en Strike*, 1914) le prouve. La première évoque la ruée vers l'or et indique bel et bien une friction entre les deux langues. Encore que les rôles d'anglophones étant tenus par des comédiens francophones, la situation tout comme le genre compliquent l'émergence d'« Anglais » moins stéréotypés et la mise en place d'un véritable dialogue. Je ne reviendrai pas ici sur l'hybridation linguistique dans laquelle s'est opérée la conquête du public francophone par le Théâtre National, alors sous la direction de Paul Cazeneuve, au cours des premières années du XX[e] siècle. Le processus de retraduction en français d'adaptations américaines des succès français, privilégié par Cazeneuve, en dit gros sur la diglossie, même souterraine, qui irrigue le théâtre de l'époque[6].

On recense des velléités de collaboration artistique entre anglophones et francophones chez les amateurs de l'entre-deux-guerres. Le Montreal Repertory Theatre a créé une section française en 1933, mais je n'y ai pas retrouvé trace d'un théâtre en plusieurs langues, même si une Martha Allan, par exemple, a joué dans certaines productions de langue française. A-t-on fait interpréter à la fondatrice du MRT l'Anglaise de service, comme on en trouve dans certaines comédies de l'époque ? Un peu plus tard, les pièces de Gélinas et de Dubé comportent des répliques en anglais. Dans une scène de *Tit-Coq*, le héros se fait aborder dans cette langue par Rosie, une prostituée, alors que, dans *Un simple soldat*, Joseph s'adresse en anglais au *waiter* dans un *grill* de Montréal. Cette fois, il n'y a pas de critique directe de la situation, mais des scènes marquées par l'incompréhension entre les deux groupes. En somme, les deux auteurs montrent un état de fait avec lequel leurs créatures composent sans s'en offusquer. À la charge du public d'y voir le sort réservé à la majorité unilingue et à la minorité bilingue.

HÉTÉROGLOSSIE ET MONDIALISATION

Les créations de la fin des années 60 et surtout 70 ne dépeindront pas cette domination linguistique avec la même aménité. Il est vrai que le bilinguisme scénique pratiqué dans *Médium Saignant*, par le Jeune Théâtre ou au Grand Cirque Ordinaire vise justement à représenter la crise linguistique montréalaise ou à dénoncer l'infériorité culturelle et économique des Canadiens français. La polarisation (et la typéfaction des personnages) y atteint donc son comble. Dans la création collective, en règle générale, le représentant du pouvoir anglais ou du capitalisme américain commande, tandis que le subordonné québécois d'expression française

3. Faire mal parler français un personnage à cause de son accent, de sa syntaxe ou de son vocabulaire est un procédé courant dans la tradition théâtrale et une très bonne manière de ridiculiser un personnage (et sa culture) : Fréchette ne s'en prive pas dans *Félix Poutré*. Dans *Une partie de campagne*, Petitclair emploie le même procédé pour rendre sympathique Brown, l'anglophone de sa pièce.

4. « Les comédiens de la troupe de Tizoune, pour plaire à tous et pour se conformer à la volonté de leur employeur, disaient d'abord leur réplique en anglais qu'ils traduisaient immédiatement en français, jusqu'au punch de la fin qu'ils donnaient exceptionnellement, en primeur, en français. » Chantal Hébert, « Sur le burlesque : un théâtre "fait dans notre langue" », *Jeu* 18, 1981.1, p. 23.

5. Voir, par exemple, « Le conscrit Baptiste » d'Armand Leclaire qui date de 1917, dans Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Monologues québécois. 1890-1980*, Montréal, Fides, 1980, p. 108-111.

6. Voir le chapitre de Jean-Marc Larrue dans *le Théâtre au Québec. 1825-1980*, Montréal, VLB et BNQ, 1988, p. 54.

Balconville de David Fennario, mis en scène par Guy Sprung (Centaur Theatre Company, 1979). © Zarov.

obéit. L'heure n'est ni à la subtilité ni à la conciliation[7]. La fin de la décennie voit néanmoins la création de *Balconville* de David Fennario au Centaur, comédie emblématique qui inaugure une nouvelle façon de concevoir le bilinguisme scénique. D'abord, ce bilinguisme est une caractéristique formelle de l'œuvre. Il ne touche pas seulement une ou deux scènes. Ensuite, des acteurs des deux communautés linguistiques se côtoient sur scène. Située dans le quartier Pointe-Saint-Charles, la pièce n'en demeure pas moins destinée avant tout à un public anglophone. D'ailleurs, l'auteur y brosse un portrait caricatural des francophones, même s'il fait preuve d'empathie pour la classe ouvrière et si, pour une fois, un dialogue se noue entre les deux solitudes au-delà de la langue[8]. Or, cela s'avère dans une certaine mesure seulement, car la langue commune de ce dialogue, c'est l'anglais, jamais le français.

7. Gérald Sigouin (« Orientations et mutations du Théâtre Euh ! », *Jeu* 3, 1976, p. 22) explicite l'extrait bilingue d'une pièce de cette troupe de la manière suivante : « Le petit jeu de question-réponse se poursuit de manière à illustrer l'omniprésence économique et politique des grandes compagnies anglo-saxonnes ou américaines et l'inconscience des colonisés qui achètent à ces mêmes compagnies et maintiennent ainsi leur sujétion économique. » L'analyse de *Ben-Ur* de Jean Barbeau (1971) par Jeanne Bovet va dans le même sens. Il est écrit à propos de l'anglophone de ce drame : « Les touches de langue anglaise dans le discours de Mike s'inscrivent dans une pure logique de définition culturelle de l'oppresseur. » « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises*, vol. 43, nº 1, 2007, p. 50.

8. *Balconville* a connu des suites et des prolongements généralement assez mal reçus par la critique francophone. Par exemple, *Moving*, appartenant à cette veine, suscite cette réaction : « Une nouvelle tranche de vie médium-saignant, bilingue à la canadienne, c'est-à-dire parlant français (sacrant français) à dix pour cent et anglais le reste du temps. » Michel Vaïs, « Un succès suspect », *Jeu* 27, 1983.2, p. 159.

Entre-temps, Michel Tremblay et Réjean Ducharme élaborent un multilinguisme où apparaissent des mots anglais, mais surtout une fracture marquée entre le français européen et le vernaculaire québécois illustrée tant par la Lisette de Courval des *Belles-Sœurs* que dans les alexandrins « maghanés » de la parodie ducharmienne du *Cid*. Or, dans cette perspective, où caser Gauvreau et son exploréen ? Chose certaine, l'exploitation de l'hétéroglossie dans la littérature dramatique ne cesse de s'amplifier par la suite avec des auteurs aussi différents que René-Daniel Dubois, Yves Sioui-Durand, Michel Marc Bouchard, Jean-François Caron, Jean Marc Dalpé et François Godin[9]. En outre, il faudrait réserver une étude à part au *Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay, pièce écrite en anglais imaginaire, compréhensible par des francophones, où la pénétration d'une langue dans l'autre va dans les deux sens[10].

Les années 80 et 90 inaugurent une nouvelle ère de pluralisme linguistique. D'abord, dans la dramaturgie. Des écrivains migrants, tels Marco Micone, Pan Bouyoucas et Abla Farhoud, font résonner la langue des communautés culturelles en plus du français et de l'anglais dans *Gens du silence* (1982), *le Cerf-volant* (1990) et *les Filles du 5-10-15 ¢* (1992). Mais c'est surtout dans le travail scénique que ce multilinguisme se popularise. L'univers très cosmopolite d'un Robert Lepage en atteste, alors que s'accroissent les troupes désireuses de faire travailler ensemble des acteurs d'origines variées (Carbone 14, le Pool, Pigeons International, Théâtre 1774[11], Théâtre Deuxième Réalité, PME-ART, The Other Theatre, Porte Parole, etc.). Ainsi, une diversité de langues, de dialectes et d'accents se retrouve dans *la Trilogie des dragons* (1986). Parallèlement, dans plusieurs groupes de recherche, de multiples langues et accents résonnent au sein du travail de création en plus d'être plus souvent audibles sur scène. Il n'empêche que les acteurs issus des communautés culturelles continuent d'être rares à fouler les scènes québécoises, la majorité des rôles en langue étrangère étant tenus par des acteurs francophones[12]. Que retenir ? L'avènement d'une dramaturgie migrante « dit l'insuffisance de la langue d'origine[13] ». En revanche, la coexistence de multiples langues, mais particulièrement de l'anglais et du français, ne s'inscrit plus forcément dans un rapport de force prévisible. De plus, les effets de la mondialisation se font de plus en plus sentir dans les salles de répétition et sur le plateau, indiquant plus fréquemment qu'auparavant une volonté de dialogue entre les locuteurs de différentes cultures, du moins au chapitre de la dynamique artistique, même si ces pratiques ne mettent pas fin à l'incompréhension ni à l'isolement linguistique dans les pratiques dominantes.

Ce trop succinct historique de la question du pluralisme linguistique dans le théâtre québécois est loin de prétendre à l'exhaustivité. Mais il permet tout de même de cerner une évolution du phénomène, passé au fil du temps du symptôme d'une situation coloniale problématique à une coexistence possible, moyennant certains aménagements. Examinant l'hétéroglossie dans les œuvres littéraires au Québec, Rainier Grutman distingue quatre codes d'appartenances diverses structurant la langue littéraire : le vernaculaire québécois, le véhiculaire anglais, le référentiaire français et le mythique du rite catholique[14]. Notre bref survol historique de l'activité théâtrale incite à ajouter deux catégories à cette typologie et à concevoir le quatrième code linguistique d'une manière plus ouverte – pour englober d'un coup tout le patrimoine ancien, qu'il soit gréco-latin ou judéo-chrétien. Ainsi, je propose de souligner l'apport des autochtones et des peuples issus de l'immigration au multilinguisme scénique québécois par les barbarismes suivants : l'*autochtonaire* et le *migrataire*. Le portrait du pluralisme linguistique de la scène québécoise en sera-t-il plus complet ? Répondre à cette question importe sans doute moins que de creuser l'analyse des cas nombreux et diversifiés où se manifeste un phénomène si communément répandu.

9. En se limitant à un titre par auteur, citons *Ne blâmez jamais les Bédouins* (1984), *le Porteur des peines du monde* (1985), *les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique* (1987), *Saganash* (1995), *Trick or Treat* (1999) et *Louisiane Nord* (2004). Ce ne sont que quelques exemples parmi tant d'autres.

10. Robert Dion écrit à ce sujet « qu'on peut considérer que c'est ici le français qui corrompt l'anglais, qui lui fait subir une amorce de créolisation », alors que l'inverse est soutenu par Paul Lefebvre dans une postface qu'il propose dans les deux langues. Cité par Jeanne Bovet, *art. cit.*, p. 51, et Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, les Herbes rouges, 1995, p. 56-65.

11. Bon indicateur de la tendance, le mandat du Théâtre 1774, fondé en 1988 par Marianne Ackerman et Clare Shapiro, est « d'explorer les perceptions et les influences des différentes cultures du Québec ». La troupe mise assez souvent sur des productions bilingues. *L'Affaire Tartuffe, or The Garrisson Officers Rehearse Molière* présenté au Centaur en 1990 compte parmi les spectacles les plus connus du groupe.

12. Aujourd'hui, le bassin d'acteurs d'expression française est très grand, rendant l'affirmation moins vraie pour ce qui est des personnages francophones dans le théâtre anglophone où des comédiens francophones sont, me semble-t-il, plus souvent appelés à monter sur scène.

13. Alexandre Lazaridès, « Écriture(s) de l'exil », *Jeu* 72, 1994.3, p. 54.

14. Cité par Thomas C. Spear dans « La plume bifide, le cœur québécois. L'usage de l'anglais chez les écrivains québécois francophones », *Globe*, vol. 4, nº 1, 2001, p. 77.

The Dragonfly of Chicoutimi, écrit et mis en scène par Larry Tremblay (Théâtre d'Aujourd'hui/FTA, 1995).
Sur la photo : Jean-Louis Millette. © Yves Dubé.

Je tiens à remercier Roxanne Sévigny, mon auxiliaire de recherche à l'Université du Québec à Trois-Rivières, d'avoir effectué la recherche préalable à la rédaction de cet article, de même que le Fonds québécois de recherche – Société et culture qui appuie financièrement mes recherches. ■

Addolorata de Marco Micone, mis en scène par Lorraine Pintal (Théâtre de la Manufacture, 1983). Sur la photo : France Desjarlais et Guy Thauvette. © Jean-Guy Thibodeau.