

Nolette, N. (2014). « Words are not simple play things! » : l'hétérolinguisme théâtral chez Patrick Leroux *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies*, 13, 61–77.

**« Words are not simple play things! » :
l'hétérolinguisme théâtral chez Patrick Leroux¹**

Nicole Nolette

Université McGill, Canada
nicole.nolette@mail.mcgill.ca

*This article explores how, in the 1990s, Canadian playwright Patrick Leroux broke away from previously prevalent representations of bilingualism in minority Franco-Ontarian drama and made multilingualism and translation into theatrical “play things”. His most playful performance text, *Le Rêve totalitaire de dieu l’amibe*, features as many games as issues at stake for staging experimental minority theatre. Subtractive ideologies around bilingualism are torn apart, heterolingualism is raised and deconstructed like a strange tower of Babel and translation becomes BabelFish-like. *L’ombre du lecteur anglais* (The shadow of the English reader) and an Anglophone commentator are added to a production that is constantly reworked, retranslated and surtitled. The trajectory of the production from Ottawa to Sudbury (in Ontario) and Saint-Lambert (in Quebec), and then on to Montreal and to Hull, delineates a playground for translation riddled with layers of address to spectators, depending on their level of comprehension of the languages spoken on (and off) stage.*

1. Vers la traduction ludique I : Chronique d’un parcours annoncé

Au Canada, au cours des années 1960, la montée du mouvement indépendantiste québécois fait éclater l’ancienne nation imaginaire et discursive canadienne-française. La littérature québécoise, consolidée par de nouvelles balises territoriales et linguistiques, exclut de ce fait les écritures qui se produisent en français à l’extérieur des frontières de cette province canadienne. En réaction à cette exclusion, les francophones des autres provinces, plus fortement minorisés, se redéfinissent par rapport à leur appartenance territoriale et à une affirmation linguistique plus chancelante. Les Québécois et les Anglophones deviennent ainsi les Autres envers et contre lesquels les francophones de l’Ontario – désormais Franco-Ontariens – se constituent une « identité propre » (Hotte, 2000, p. 163). Le théâtre subséquent de l’Ontario français, dès lors désigné lui aussi comme « franco-ontarien », est le lieu de rencontres parfois fortuites, parfois circonscrites, parfois détournées avec l’anglais autant par l’hétérolinguisme (Grutman, 1997, p. 37) que par la traduction.

La courte histoire des Franco-Ontariens en témoigne, l’hétérolinguisme théâtral du milieu franco-ontarien a été en grande partie

redevable à la représentation réaliste, voire misérabiliste, de la diglossie ambiante. Au cours des années 1970 et 1980, le milieu théâtral franco-ontarien s'évertue à mettre en scène des individus minorisés pour qui la diglossie mène au bilinguisme soustractif, soit dans « un processus en vertu duquel le français qui était la langue première devient la langue seconde » (Paré, 1992, p. 188). C'est le cas, par exemple, du « shift boss » anti-syndicaliste Laurent, dans la pièce *1932, la ville du nickel : une histoire d'amour sur fond de mines* de Jean Marc Dalpé, personnage condamné à changer de code linguistique pour prospérer économiquement : « 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 » (Dalpé & Haentjens, 1984, p. 35). La langue attribuée aux personnages franco-ontariens fait preuve d'un déchirement – entre deux langues, deux cultures, deux économies – dont la résolution ne saurait être que tragique.

Puis, au cours des années 1990, sous la plume de Patrick Leroux, l'hétérolinguisme rompt avec les représentations misérabilistes de l'alternance codique menant à l'assimilation des Franco-Ontariens pour devenir, avec la traduction, l'objet d'un jeu théâtral. Notre contribution vise à cerner, dans ce contexte, les jeux et enjeux de l'hétérolinguisme dans l'œuvre de Leroux où le ludisme est le plus poussé, *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*. Nous tracerons le parcours des diffusions de ce spectacle en Ontario puis au Québec. Au terme de ce parcours, nous aurons délimité le terrain d'un jeu de la traduction qui s'élabore au fur et à mesure que le spectacle est présenté, pour acquérir une légitimation métropolitaine, à des spectateurs moins bilingues que les tout premiers.

2. Mettre en pièces le bilinguisme soustractif

Au début des années 1990, alors que la dramaturgie populiste de Jean Marc Dalpé fait figure de « chose franco-ontarienne totémique », un « jeune auteur chiant » (ou contrariant) autoproclamé, Patrick Leroux, choisit de rompre avec la représentation soustractive du bilinguisme (2007, p. 296). Il poursuit plutôt une stratégie délibérée et provocatrice d'« inflation langagière » (Dickson, 2007, p. 290). Pour mettre à mal la doxa 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 des préoccupations habituelles quant à l'assimilation et à un français troué par l'anglais. Leroux affirme que ses personnages « ne parleraient pas cette langue. Ils parleraient ou bien le français, ou bien l'anglais » (2007, p. 299). Et aussi, surtout, ils maîtrisent parfaitement *et* le français *et* l'anglais : « Non pas par pudibonderie élitiste, mais par souci de vérité. Par désir de voir représentée la mienne, ma langue » (L. P. Leroux, 2007, p. 299). 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 de l'Europe. 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 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 des Franco-Ontariens pour inscrire la victoire francophone dans 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.*) (Leroux, 1994, p. 93)

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. D'un phénomène menant inévitablement à la perte, la cohabitation des langues se transforme ainsi en curiosité, en spectacle théâtral voire en lieu de solidarités paradoxales mais possibles. 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. La première version du *Rêve...* est présentée en laboratoire public à la Cour des Arts à Ottawa en mars 1995. Deux autres moutures du spectacle seront données devant un public : la deuxième à Sudbury (Ontario) et à Saint-Lambert (Québec) en août 1995, la troisième, à Hull (aujourd'hui Gatineau, au Québec) et à Montréal (au Festival des 20 jours du théâtre à risque) en novembre 1996. Ces deux nouvelles incarnations du spectacle représentent une progression dans l'écriture-crédation, mais elles anticipent aussi, par la traduction, le milieu de leur prestation. Entre la deuxième et la troisième mouture, Leroux apporte des changements considérables : « une mise en scène nouvelle, des remaniements au sein de la distribution, des décors et des costumes différents » (2003, p. 11). Leroux redistribue également les répliques d'un personnage, L'ombre du lecteur anglais, vers deux autres personnages, La commentatrice et bediôr, « le danseur à claquettes à une réplique » (2003, p.10).

Dans sa forme achevée, le spectacle enchaîne la transformation d'une poignée d'individus (Solange, Aïmsi, 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 de la dramaturgie est ainsi remplacée par une accélération du rythme, les scènes par des mouvements élaborés selon un style musical particulier, les personnages par des interprètes musicaux. Les langues seront elles aussi instrumentalisées (au sens musical du terme) pour leur potentiel sonore, rythmique et dramatique. Le personnage de *bediôr*, par exemple, n'a qu'une seule réplique, éponyme, pour ponctuer le spectacle² tel un instrument à percussion. Les partitions des autres personnages évolueront selon une courbe rythmique. Par ces jeux musicaux et rythmiques, Leroux orchestre, littéralement, l'hétérolinguisme formel du *Rêve totalitaire de dieu l'amibe*.

3. 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 du récit biblique 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 terre » (Genèse XI:4, Chouraqui). 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 compagnon », avant de « les dispers[er] de là sur les faces de toute la terre » (Genèse XI:9, Chouraqui). Cette confusion post-babélienne serait à l'origine de la diversité des langues dans le monde. Le trio de personnages formé par Olivia, Aïmsi et Solange partage une même langue érigée symboliquement en tour, le français. Ces personnages le parlent cependant avec des vestiges de plurilinguisme et des accents différents. Olivia Octavio-Ramón, exilée chilienne, garde les traces de l'espagnol : « Habla, habla » (P. Leroux, 1995, p. 17³), dit-elle lors du premier mouvement, comme s'il suffisait de dire la parole dans la langue étrangère pour parler différemment. Aïmsi (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 préférer 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, n'aura aucun trait discursif

particulier, si ce n'est son obsession pour sa mère. Parmi ces trois personnages, comme le remarque un dieu l'amibe qui les réunira bientôt, « Personne écoute, vos mots déboulent, vos mots sont des coquilles vides » (P. Leroux, 1995, p. 16). Pour pallier la coquille vide de ces mots, dieu l'amibe affirme qu'il faut des « mots sacrés[,] mythiques » – « Des mots qui ne décrivent pas mais qui évoquent » (P. Leroux, 1995, p. 16). Ces mots, qui reconstruiront la « tour de 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 credo ou un refrain : « DIEU », « AMOUR », « BONHEUR », « NÉANT », « ENFER », « TERREUR » et « LIBERTÉ » (P. Leroux, 1995, p. 17-18). Par cette « traduction » vers une même langue ecclésiastique, dieu l'amibe « promet un royaume à la réconciliation des langues » (Derrida, 1985, p. 242).

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 de L'ombre du lecteur anglais 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) » (P. Leroux, 1995, p. 20). Même si Aïmsi l'accuse de venir « D'un roman d'Orwell (point d'interrogation [sic]) » (P. Leroux, 1995, 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) » (P. Leroux, 1995, 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. 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) » (P. Leroux, 1995, 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 (period). (Noir sur Solange.) » (P. Leroux, 1995, p. 21). En somme, c'est le récit misérabiliste franco-ontarien 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.

L'exclusion du français (et des personnages qui le parlent) au profit de l'anglais n'est pas univoque, L'ombre du lecteur anglais étant régulièrement exclue du trio formé par Olivia, Aïmsi et Solange. Ces personnages lui refusent l'accès au dialogue et même à l'écoute :

OLIVIA, SOLANGE et AÏMSI : Nos bébites personnelles...
 OLIVIA : Petites crottes sur le cœur
 AÏMSI : Tourmente intime et personnelle...
 SOLANGE : Complexes tout à fait communs...
 OLIVIA, SOLANGE et AÏMSI : Ne vous concernent en rien !
 (P. Leroux, 1995, 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 » (P. Leroux, 1995, p. 13), affirmant ainsi sa tragique solidarité autour du français. Toute tentative d'intégration au trio par L'ombre du lecteur anglais se solde par une nouvelle exclusion, y compris un « Ah law law ah law law djah souffrai » (P. Leroux, 1995, p. 56) digne des monologues de ces derniers. « Toi, tu comptes pas », lui répond dieu l'amibe, même si L'ombre insiste : il est « as earnest as the next disciple » (P. Leroux, 1995, p. 56). Ce qu'il manque à L'ombre pour appartenir au groupe, en fait, c'est de pouvoir croire « du pâteux de la langue » (P. Leroux, 1995, p. 56) pour *ensuite*, comme dans le Nouveau Testament, « propager [la rhétorique théologique] / Dans toutes les langues de la terre » (P. Leroux, 1995, p. 44)⁴. 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, le personnage de L'ombre du lecteur anglais prend plutôt le rôle de l'explicitation 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 » (P. Leroux, 1995, p. 13). Ensuite, il traduit l'acte performatif d'autocréation en code binaire de dieu l'amibe (« un o o un un o » (P. Leroux, 1995, p. 26)) en narration : « See God. See God lining code. See God furiously lining code » (P. Leroux, 1995, p. 26). Cette manière de décrire les actions de dieu évoque non seulement la Genèse (« See God on the first six days of the Genesis » (P. Leroux, 1995, p. 26)), mais aussi un des textes de la « genèse » de la littérature franco-ontarienne, *L'Homme invisible/The Invisible Man* (Desbiens, 1981). La ressemblance stylistique de « See God. See God lining code. See God furiously lining code » (P. Leroux, 1995, p. 26) et

de « See the fox. [...] See the furry fox. See the furry fox hurry as it chews » (Desbiens, 1981, 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. L'explicitation de la fable se joue donc sur le double terrain de l'universalisme chrétien et du particularisme franco-ontarien.

Traducteur ironique, le personnage de L'ombre du lecteur anglais demeure le seul regard extérieur et lucide sur l'action. Ses commentaires sceptiques sur l'endoctrinement du trio par apprentissage d'un nouveau catéchisme font entrave au mouvement de masse vers les croyances proférées par dieu l'amibe, des points de vue religieux et linguistique à la fois : « This could go on for hours... » (P. Leroux, 1995, p. 32), « Screech screech screech » (P. Leroux, 1995, p. 34) et « Cricket cricket » (P. Leroux, 1995, p. 44). En effet, une des lignes du crédo affirme : « Nous abolirons les notions périmées de la langue » (P. Leroux, 1995, p. 35). La présence ironique continue de L'ombre du lecteur anglais fait croire au contraire que la tour de Babel édiflée par dieu l'amibe et son entourage grandissant ne fait pas l'unanimité parmi ceux qui sont « dispersés sur les faces de toute la terre ». L'ombre du lecteur anglais sera pour le reste la première entité à indiquer que la transmission mondiale de la nouvelle religion ne se passe pas comme prévu : « ERROR ERROR SYSTEM MALFUNCTION » (P. Leroux, 1995, p. 36). Le personnage est tout aussi sceptique pendant l'apprentissage du crédo-solfège de dieu l'amibe, où sa traduction à « 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 » (P. Leroux, 1995, p. 47) et un tout aussi discordant « Bidiere bidiere bidiere » (P. Leroux, 1995, p. 49). Ces interventions déplacent les blocs verbaux de la tour de Babel que tente de construire dieu l'amibe avec ses disciples.

L'ombre du lecteur anglais n'est pas le seul personnage à avoir accès au ludisme verbal ; chez les autres, cependant, le ludisme ne semble jamais aller de pair avec la lucidité. Ces personnages tourneront en dérision (musicale !) les 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, AIMSIS ET SOLANGE : ... au pied mariton madelon (P. Leroux, 1995, 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 » (P. Leroux, 1995, 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. Le trio aura transformé son exclusion en forme de solidarité tragique, alors que L'ombre du lecteur anglais en aura fait le point de départ pour 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 les spectateurs qui le sont tout autant. Pour les spectateurs majoritairement bilingues de cette première mouture du *Rêve...*, à Ottawa, Sudbury et St-Lambert, une bonne partie du plaisir découlait de la compréhension des réseaux complexes d'inclusion et d'exclusion, ainsi que des non-traductions à même le spectacle.

4. 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 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 mouvements et départageant le rôle de L'ombre du lecteur anglais pour qu'il devienne, d'une part, *bediôr*, et de l'autre, La commentatrice. Cette scission a pour effet de créer un unilinguisme parallèle chez ces deux personnages, alors qu'auparavant L'ombre du lecteur anglais était bilingue (anglophone et bidierophone). En outre, elle a un effet non négligeable sur la mise en espace, puisque *bediôr* demeure sur scène alors que La commentatrice est reléguée à la salle où elle interagit côte à côte avec les spectateurs. Aussi la réécriture est-elle l'occasion d'une reconfiguration de la traduction et de 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 gun!* » (P. Leroux, 1996a, p. 81). Lors du quatrième mouvement, elle arrête l'action se déroulant sur le plateau pour s'exprimer sur son absurdité :

LA COMMENTATRICE: Enough ! (*bediôr* 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! (P. Leroux, 1996a, p. 123)

L'intervention de La commentatrice explique la fonction de ses répliques : explication en termes compréhensibles, narration, analyse psychologique, annonce dramatique et renforce le rapport de solidarité qu'elle entretient avec certains spectateurs, non sur le plan linguistique mais sur celui de l'incompréhension de l'expérience théâtrale post-identitaire que propose Leroux. À cet égard, le rapport babélien de La commentatrice aux spectateurs est comme celui du BabelFish du roman de science-fiction *The Hitch-Hiker's Guide to the Galaxy*, dont le personnage Arthur Dent dit que, situé dans l'oreille, le BabelFish facilite la compréhension de toute forme de langue ou de langage (Adams, 1997; voir aussi Cronin, 2000, p. 131). Pour les spectateurs bilingues, ce BabelFish agit comme interprète des langues et formes théâtrales avec lesquelles expérimente Leroux; pour les spectateurs n'ayant accès qu'au français, l'opacité du spectacle multilingue n'en sera qu'intensifiée.

En ce sens, 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 Canada comme expérience supplémentaire du spectateur bilingue. Cette expérience théâtrale n'est plus hermétique au plateau mais qu'elle 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 loyautés 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 simultané sur la production à partir du public, La commentatrice s'intègre aussi sans complaisance à la production qu'elle subvertit à son tour. Paradoxalement, sa subversion est *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, dont elle exprime le commentaire « au creux même de son intellection » (Barthes, 2002, p. 35).

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! » (P. Leroux, 1996a, p.123). Ces réponses ne font qu'encourager La commentatrice dans l'énonciation méta-théâtrale de ses partis-pris pour la communication plutôt que pour le ludisme, pour le comique ou pour 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 like [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... (P. Leroux, 1996a, p. 123-124)

Par son regard lucide et par son réalisme anglophone, La commentatrice est, du moins de son propre avis, la seule voix de la raison du spectacle. Ses qualités de lucidité (misant sur l'usage communicatif de la langue) s'opposent au ludisme déchaîné des élucubrations théologiques et rythmiques des autres personnages, pour qui la matière verbale est un « play thing ».

Pourtant, La commentatrice n'est pas sans déconstruire immédiatement ses propos sur le seul usage instrumentaliste de la langue. 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 deep [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. (P. Leroux, 1996a, 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.

5. 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 créatives, 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 du post-colonialisme et du post-modernisme sont souvent semblables. Les stratégies postcoloniales se distinguent cependant dans leur désir de déstabilisation des impérialismes et hégémonies culturelles et politiques (1996, p. 3). Lucie Hotte stipule que Leroux travaille simultanément le postmodernisme et la critique sociale dans son théâtre (2005, p. 13); 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 de 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 totalitaire de l'anglais du réseau privé du culte, cette langue prédomine toujours par le commentaire constant d'une spectatrice-interprète qui rétablit des liens populistes avec les 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 en traduction sur l'écran derrière la scène montréalaise, encouragent ce conflit. L'écran de fond ne contient pas que des surtitres, mais tout un appareillage numérique : un fureteur web où se font les recherches spirituelles des disciples en puissance, une feuille de calcul pour les profits du culte, une programmation de code en simultané. L'écran est aussi le lieu d'une intervention ludique par la traduction.

Le comique de certaines des interventions surtitrées provient d'une comparaison entre les équivalences culturelles, entre « *gal takes off for Wisconsin, becomes president of the single mother's support group* » (P. Leroux, 1996a, p. 34) et « la femme enceinte s'enfuit en Beauce et devient présidente de l'Association d'appui aux familles monoparentales » (P. Leroux, 1996b, p. 1), entre une invocation à se divertir en chantant « *The Star-Spangled Banner in Esperanto!* » (P. Leroux, 1996a, p. 35) ou alors « A-a-a-alouette, gentil [sic] alouette » (P. Leroux, 1996b, p. 1). De même, le « *blood-pudding recipe that [Solange] intends to feed her next victims* » (P. Leroux, 1996a, p. 160), très anglais, devient « un boudin cérémonial » (P. Leroux, 1996b, p. 8) plus français. 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!* » (P. Leroux, 1996a, p. 76) alors que le surtitre suggère plutôt qu'« il n'a pas fini de presser le citron » (P. Leroux, 1996b, p. 3). Même l'écart entre les racines françaises du comique et celles, anglaises, de l'humour, sont commentées par la traduction de « *I don't see where the humour is* » (P. Leroux, 1996a, p. 123) par « Je ne vois pas ce qu'il y a de comique dans tout cela » (P. Leroux, 1996b, p. 5).

La glose psychologisante imaginative de La commentatrice au sujet du vide émotif 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* » (P. Leroux, 1996a, 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 mères devaient les attacher au pied du lit pour qu'ils ne s'envolent pas au grand vent » (P. Leroux, 1996b, p. 3). Écoutés en anglais et lus en français simultanément, ces 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 ! » (P. Leroux, 1996b, p. 4) pour rendre « *Cry, goddamit ! Cry !* » (P. Leroux, 1996a, 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 », « Bande d'amateurs ! » (P. Leroux, 1996b, p. 1). Au moment où elle se demande pourquoi elle devrait « *be the only one speaking right* » (P. Leroux, 1996a, p. 123) en anglais, le surtitre lance l'injonction « *Speak white, câlce !* » (P. Leroux, 1996b, p. 5), ironique car familière aux oreilles des Québécois et ordonnée avec un sacre particulier au français régional. Le surtitre se veut d'abord 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 unilingue québécois, elle 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... (P. Leroux, 1996b, p. 6)

Le surtitre dévoile ainsi tous les jeux et enjeux de l'hétérolinguisme ludique chez Leroux, ses attaques ciblées contre la sacralisation des monolinguisms, son parti-pris pour les « gags » bilingues. Il dévoile aussi le malaise que peut engendrer l'hétérolinguisme ludique issu de la périphérie francophone du Québec lorsqu'il se déplace vers le centre. 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 ! », ou qu'il est impossible de penser une activité inutile devant les enjeux linguistiques. Pour les spectateurs franco-québécois qui ne comprendraient que le français, la traduction du surtitre rend opaque la complicité réactionnaire de La commentatrice; le surtitre est 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 extrêmement sévère du spectacle, il impose aussi sa censure sur des répliques jugées 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 » (P. Leroux, 1996b, 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 », le surtitre ne laissera comprendre aux francophones que « -Commentaire gratuit- », « -Deuxième commentaire pour rien dire- » et « -Et paf ! La gratuité absolue !- » (P. Leroux, 1996b, 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 – jongler avec l'in vraisemblance de la langue. 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 spectateurs 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 des 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, mais leur non-redondance avec ces interventions laisse entrevoir un autre projet, celui d'un public montréalais progressivement bilingue qui saisirait 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 des stratégies postcoloniales d'exclusion du spectateur québécois allant de pair 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 maturité » (Godin, Legault, Lesage, & Wickham, 1996, p. 62). L'histoire ne précise pas la 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.

6. Vers la traduction ludique II : Chronique d'un parcours inachevé

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 Leroux se répercute sur la postérité qu'on lui attribuera.⁵ Leroux poursuit ses expérimentations hétérolingues, mais sans le même ludisme. Parmi ses projets plus récents, qui reposent plutôt

sur la vraisemblance sociolinguistique, *Ce corps-Doubt*, renommé *We'll Always Hate Paris*, met en scène une jeune chercheuse québécoise et un écrivain américain d'âge moyen à Paris. Selon Leroux, le projet n'a cependant jamais décollé au-delà de quelques ateliers à New York, à Montréal et à Toronto (P. Leroux, 2013). De plus, un projet de traduction bilingue pour *Écume* d'Anne-Marie White, travaillé en atelier au Playwrights' 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 assurerait 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*, publiées 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 poète-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'événement théâtral *Pop fiction* (2014) autour d'une rencontre extra-terrestre et 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 1990.

Références

- Adams, D. (1997). *The hitchhiker's guide to the galaxy*. New York: Ballantine Books.
- Barthes, R. (2002). Pouvoirs de la tragédie antique. In *Écrits sur le théâtre* (pp. 15-25). Paris: Seuil.
- Chouraqui, A. (Trad.). (1974). *La Bible*. Paris: Desclée De Brouwer.
- Cronin, M. (2000). *Across the lines: travel, language, translation*. Cork: Cork University Press.
- Dalpé, J.-M., & Haentjens, B. (1984). *1932, la ville du nickel: une histoire d'amour sur fond de mines: théâtre*. Sudbury: Prise de parole.
- Derrida, J. (1985). Des Tours de Babel. In *Difference in translation* (pp. 209-248). Ithaca: Cornell University Press.
- Desbiens, P. (1981). *L'homme invisible: un récit = The invisible man: a story*. Sudbury: Prise de parole / Penumbra Press.

- Dickson, R. (2007). Le tour du monde de Jean Marc Dalpé en 20 minutes. In *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire* (pp. 281–292). Sudbury: Prise de parole.
- Gilbert, H., & Tompkins, J. (1996). *Post-colonial drama : theory, practice, politics*. London/New York: Routledge.
- Godin, D., Legault, Y., Lesage, M.-C., & Wickham, P. (1996). Des désordres signifiants. *Jeu : revue de théâtre*, (81), 50–63.
- Grutman, R. (1997). *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Saint-Laurent: Fides.
- Hotte, L. (2000). Entre l'Être et le Paraître: conscience identitaire et altérité dans les oeuvres de Patrice Desbiens et de Daniel Poliquin. In *Croire à l'écriture : études de littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major* (pp. 163–178). Orléans, Ont.: Éditions David.
- Leroux, L. P. (2003). *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe : livret d'anti-opéra cybernétique*. Ottawa: Le Nordir.
- Leroux, L. P. (2007). L'influence de Dalpé (ou comment la lecture fautive de l'oeuvre de Dalpé a motivé un jeune auteur chiant à écrire contre lui). In *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire* (pp. 295–305). Sudbury: Prise de parole.
- Leroux, P. (1995). *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe, seconde version*. Sudbury et St-Lambert: tapuscrit inédit.
- Leroux, P. (1996a). *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*, Montréal et Hull: tapuscrit inédit.
- Leroux, P. (1996b, 17 novembre). Surtitres (titres de mouvements et sous-mouvements) et traduction des répliques de L'ombre du lecteur anglais. Montréal.
- Leroux, P. (2013, 9 janvier). Rép : traduction flotsam. Courriel.
- Paré, F. (1992). *Les Littératures de l'exiguité*. Hearst: Le Nordir.

¹ 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.

² Le bédír étant une percussion répandue en Afrique du Nord, bediôr est (be) également la différence partielle et la frontière (ê) par la parole (dir[e]).

³ Voir Fonds Théâtre la Catapulte (C140), C140-1/4/15, C140-1/4/20 et C140-1/4/21. L'auteure aimerait remercier le Théâtre la Catapulte et le Centre de recherche en civilisation canadienne-française de lui avoir donné l'autorisation de consulter certains dossiers de son fonds d'archives.

-
- ⁴ Actes II:4, Chouraqui : « Ils sont tous remplis du souffle sacré. Ils commencent à parler en d'autres langues, selon ce que le souffle leur donne d'énoncer. »
- ⁵ À l'heure de la révision finale de cet article, le Théâtre Tremplin d'Ottawa prévoyait aussi recréer *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe* pendant sa saison 2014-2015, et ainsi souligner le 20^e anniversaire du spectacle.