

Université de Montréal

L'action médiatrice du langage et ses effets dans *Matroni et moi, Oreille, tigre et bruit* et *Révolutions* d'Alexis Martin

par Louise-Josée Gauthier

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en Littératures de langue française

option dramaturgie

Juillet, 2017

© Louise-Josée Gauthier, 2017

Résumé

Alexis Martin exploite dans son œuvre la langue telle une « langue prisme » au sens où l'entend Lise Gauvin : la langue se module afin de dévoiler plusieurs discours simultanés sur la forme qu'elle adopte, sur les propos qu'elle véhicule et sur les métamorphoses langagières qu'elle opère. Cette expression indépendante produite par la langue révèle ainsi une opinion nuancée sur l'exploitation de la langue par l'auteur, opinion qui équivaut à la surconscience linguistique de Gauvin. Celle-ci est permise grâce à un vaste éventail de procédés, tels que les technologies sonores, procédés qui découlent de ce qu'Hervé Guay définit comme le dialogisme hétéromorphe. Par ces divers procédés, l'auteur fait entendre de nouvelles voix qui s'ajoutent à la sienne. L'ouverture de la forme théâtrale, causée par la juxtaposition de plusieurs voix, langues et formes impropres au théâtre, caractérise la fonction médiatrice du langage chez Alexis Martin, tel qu'il en est question dans le présent mémoire.

Mots-clés : Alexis Martin, Surconscience linguistique, Dialogisme hétéromorphe, Théâtre québécois, Fin XX^e siècle

Abstract

In his work, Alexis Martin has been using language as a “prism”, as Lise Gauvin defines it. In this perspective, a language modulates itself to reveal several simultaneous speeches regarding its form, the words it conveys and the language metamorphosis that it creates. This independent expression produced by language thus reveals the author’s nuanced opinion on language, intersecting with Gauvin’s concept of linguistic superconsciousness, which is made possible through a variety of processes like sound technologies – processes that come from what Hervé Guay defines as heteromorphic dialogism. The author is able to use these various processes to add and combine voices to his own. This juxtaposition of not only voices, but also languages and non-theatrical forms of expression, creates an expansion of that very theatrical form and characterizes how Alexis Martin uses language as a mean of mediation – the very subject of this master’s thesis.

Keywords : Alexis Martin, Linguistic Superconsciousness, Heteromorphic Dialogism, Quebec Theatre, Late 20th Century

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières	iii
Liste des abréviations.....	vi
Remerciements	viii
Introduction.....	1
Hypothèse.....	4
Choix des œuvres.....	6
Surconscience linguistique et affiliations.....	10
Dialogisme hétéromorphe et affiliations.....	14
Sujet divisé	17
Chapitre 1 : <i>Matroni et moi</i> (1994/1997).....	18
La norme comme outil exacerbé et fécond	21
Définition de la norme	21
La norme du groupe.....	23
Frictions et divisions.....	30
Lorsque les normes créent des conflits collectifs	30
La voix de l'auteur et du public.....	38
La position de l'auteur	38
La voix de l'auteur	39
La voix du public par la norme.....	43
Conclusion sommaire.....	44
Chapitre 2 : <i>Oreille, tigre et bruit</i> (1996/1999).....	47
Une surconscience linguistique divisée	49
Une langue juste et efficace.....	50
Les tensions de la langue.....	52
L'échec de la langue	55
Le silence, une solution à la surconscience linguistique ?	58

Saisir la beauté des mots : plurilinguisme, poésie et traduction du tigre	61
Le son et la technologie, amis ou ennemis du public ?	65
Se fier au bruit	67
... avant de l'éviter	69
Conclusion sommaire	71
Chapitre 3 : <i>Révolutions</i> (1999)	74
Une surconscience linguistique concrète et pratique	76
Naissance et développement d'une conscience langagière	77
Adaptation et identité	78
Posséder la langue	80
Confrontations de surconsciences	82
Une surconscience linguistique métaphorique et futile	85
La poésie pour réfléchir la langue	85
La langue comme possible	87
Une surconscience métaphysique	89
Une surconscience linguistique partagée	92
Modulation du discours ridiculisé	92
Méfiance du média et du discours	94
Conclusion sommaire	98
Conclusion	100
<i>Matroni et moi</i> , l'effet de groupe comme effet de langue	101
<i>Oreille, tigre et bruit</i> , la surconscience sonore comme résultat de la surconscience linguistique	104
<i>Révolutions</i> , la langue entre réel et poésie : le possible	106
L'action médiatrice du langage	109
Bibliographie	i
Œuvres à l'étude	i
Articles	i
Ouvrages théoriques	ii
Programme de théâtre	iv
Sites Web	iv

Liste des abréviations

M&M : Matroni et moi

OTB : Oreille, tigre et bruit

REV : Révolutions

À Marc-André

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur, Jean-Marc Larrue. Pour son appui constant, pour son temps, sa patience, son écoute ; pour toutes ces discussions sur le théâtre et sur notre région, mais surtout, pour toutes ces portes qu'il m'a ouvertes depuis le collège. Merci. Je n'aurais pu espérer avoir un meilleur directeur de recherche et un meilleur mentor.

Merci à mes parents, courageux êtres qui m'épaulent dans mes études depuis toujours, qui m'écoutent dans mes nouvelles hypothèses et qui me réconfortent dans le doute. Vous êtes géniaux. Sans oublier Loki.

Merci à mon copain qui m'aide à retrouver le calme et à ses innombrables blagues qui m'ont fait momentanément oublier le stress du mémoire.

Merci à mes amis, à qui j'ai rebattu les oreilles depuis deux ans avec ce mémoire. Ne vous inquiétez pas, c'est terminé. Maintenant, vous vous devez de le lire. Ce serait la moindre des choses. Non ?

Introduction

La décennie 1990 de la dramaturgie québécoise a été marquée par un retour au texte ; l'auteur et son œuvre redeviennent le centre d'attention, reléguant la représentation au second rang. Comme l'envisage Jane Moss, il devient « essentiel de lire le texte pour en apprécier la richesse poétique, que la représentation théâtrale ne parvient pas toujours à communiquer convenablement¹ ». Cette richesse poétique résulterait d'un travail soutenu sur la langue, désormais élément central du questionnement du dramaturge. Si pour Lucie Robert l'auteur dramatique s'est toujours questionné afin de savoir « quelle langue il faut parler, pour dire quoi, en quelles circonstances et pour obtenir quel effet² », cette interrogation revient en force au début des années 1990. L'une des figures de proue de la décennie visée, Daniel Danis, résumera le dilemme en quelques mots simples et directs : « DIRE QUOI À QUI³ ».

La langue et les divers enjeux qu'elle véhicule deviennent ainsi l'axe principal de l'écriture dramatique. Par le simple geste d'écrire et d'aborder l'enjeu de la langue, les auteurs révéleraient, selon Lise Gauvin, un « “procès” littéraire plus important que les procédés mis en jeu⁴ ». Dans cette optique qui favorise l'action langagière créatrice plutôt que le résultat, les auteurs dramatiques sont amenés à s'intéresser davantage à la forme. Des formes multiples et variées de la représentation de la langue sur scène dévoileraient ainsi « le statut d'une

¹ Jane Moss, « Daniel Danis et la dramaturgie de la parole » dans Betty Bednarski, Irene Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ Éditeurs, coll. « Documents », 1997, p. 117.

² Lucie Robert, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°5-6, 1988-1989, p. 167.

³ Daniel Danis dans Dominique Lafon, « La langue-à-dire du théâtre québécois » dans Hélène Beauchamp, Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle, Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 185.

⁴ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2004, p. 255.

littérature et son intégration/définition des codes⁵ ». Ce jeu avec la forme du texte dramatique permettrait à l'auteur d'exprimer ses préoccupations sous un angle nouveau, mais surtout, lui serait essentiel pour dévoiler les nuances insoupçonnées de la langue.

Deux éléments majeurs de la dramaturgie québécoise des années 1990 sont ainsi placés au premier plan : la langue et la forme (par laquelle la première est travaillée et exprimée). L'accent mis sur ces deux éléments recentre l'attention critique sur l'étude du matériau textuel. Ce retour au texte aurait dû en principe entraîner un recentrement des études sur la langue et le langage⁶ dans la dramaturgie, mais ces études spécifiques demeurent rares. Dans l'ouvrage *Le théâtre québécois 1975-1995* qu'elle a dirigé, Dominique Lafon s'en impute en partie la responsabilité : aucune des vingt-sept études choisies ne propose d'approcher l'enjeu de la langue. Lafon affirme même que la langue serait le « point aveugle des recherches théâtrales au Québec⁷ ».

Notre mémoire propose donc de combler une partie de ce « creux ». En se penchant sur les « effets de langue », pour reprendre l'expression de Gauvin, il vise à préciser l'impact de ce changement à partir d'un échantillon de la dramaturgie de la décennie 1990. À cet effet, une attention toute particulière sera accordée aux formes par lesquelles la langue est travaillée.

C'est dans cette visée d'ouverture que le présent mémoire s'intéressera à un auteur qu'on associe généralement au théâtre de recherche et au théâtre expérimental et qui, donc, se trouve un peu en marge du théâtre plus traditionnel. Si certaines grandes figures de la décennie

⁵ *Ibid.*, p. 256.

⁶ La langue est ici définie comme un système de signes et le langage comme un système de communication entre émetteur et récepteur à forme modulable. Voir Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique général*, Paris, Payot, 2005.

⁷ Dominique Lafon, « La langue-à-dire du théâtre québécois », *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle, Trajectoires et territoires*, op. cit., p. 182.

ont fait l'objet d'études approfondies, dont Daniel Danis et Larry Tremblay, pour ne nommer qu'eux, Alexis Martin a peu attiré l'attention des universitaires à ce jour. La décision de travailler sur son œuvre est motivée par la volonté de rendre visible le travail des contemporains de Danis et Tremblay et d'affirmer la variété des techniques, tant technologiques que textuelles, utilisées par les auteurs de cette génération dans leur travail sur la forme. Alexis Martin y participe pleinement, et son étude viendra corroborer les hypothèses de départ des autres analyses réalisées sur le mouvement de la dramaturgie de la fin du XX^e siècle au Québec, à savoir qu'un lien étroit unit les préoccupations sur la langue, sur l'énonciation des discours et sur la réception de celles-ci. Contrairement à ses contemporains qui utilisent le langage pour exprimer l'intériorité du personnage⁸, Alexis Martin l'exploite pour étendre ses préoccupations à la société québécoise entière. Par ailleurs, si le langage peut aussi aider les personnages de la décennie 1990 à fuir la médiocrité du monde⁹, chez Martin, il ne fait que les y enfoncer davantage. Mais un élément unit le travail de l'auteur ici étudié à celui des autres : leur « dramaturgie met [...] à nu l'échec du langage comme moyen de communication¹⁰ ». Le langage peut-il encore être exploité pour faire communiquer les protagonistes ? Cet élément clé qui joint communication et langage s'avère être le point central des textes de Martin ici sélectionnés.

⁸ Jane Moss, « Daniel Danis et la dramaturgie de la parole » dans Betty Bednarski, Irene Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois, op. cit.*, p. 118.

⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰ *Ibid.*

Hypothèse

Dans une série d'articles sur la voix et les modalités de l'énonciation dans le théâtre québécois, Hervé Guay associait Alexis Martin à des auteurs contemporains de la décennie 1990 tels Daniel Danis et Larry Tremblay. Leurs œuvres relèveraient du « dialogisme hétéromorphe » défini par Guay. Selon celui-ci, les écritures de ces auteurs découlent d'un travail minutieux sur la langue et reposent sur une formule d'énonciation complexe faite « d'une pluralité des voix et des langages¹¹ », au point où leurs discours polyphoniques peuvent devenir divergents, voire contradictoires :

[L]es transformations esthétiques [que Guay observe] touchent toutes les dimensions de l'événement spectaculaire. Elles se manifestent tantôt par rapport au texte, à l'espace, au jeu, tantôt dans l'interaction avec le public qu'instaure ce dialogisme scénique. [Ce qui résulte d'une] prise en compte accrue du récepteur¹².

Le concept de dialogisme hétéromorphe que Guay développe, à partir de Bakhtine, a ceci de particulier dans la dramaturgie de Martin qu'il se concentre sur la langue elle-même. En effet, dans son œuvre, Alexis Martin exploite la langue telle une « langue prisme » : la langue se module différemment afin de dévoiler plusieurs discours simultanés sur la forme qu'elle adopte, sur les propos qu'elle véhicule et sur les métamorphoses langagières qu'elle opère. Cette expression indépendante produite par la langue révèle ainsi une opinion nuancée sur l'exploitation de la langue par l'auteur, opinion qui équivaut à ce que Lise Gauvin nomme la « surconscience linguistique », soit :

¹¹ Hervé Guay, « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, n°88, 2008, p. 63.

¹² Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°47, 2010, p. 18.

une conscience particulière de la langue qui devient ainsi le lieu privilégié et un désir d'interroger la nature du langage et de dépasser le simple discours ethnographique. Cette surconscience est aussi une conscience de la langue comme un espace de fiction voire de friction : soit un imaginaire de et par la langue¹³.

L'hypothèse centrale et fondatrice de ce mémoire est que la dramaturgie d'Alexis Martin résulte, en grande partie, de l'effet combiné du dialogisme hétéromorphe et de la surconscience linguistique, celle-ci trouvant dans celui-là un vaste éventail de procédés qui permettent son expression et assurent son efficacité. En effet, les technologies sont utilisées pour mettre en valeur la langue, par exemple en projetant des mots acquis par les protagonistes ou en utilisant un « speaker » pour faire entendre la poésie des mots de l'auteur¹⁴. Or, les technologies mobilisées par Martin, qui sont principalement sonores, sont aussi exploitées pour leur potentiel destructeur : elles servent à brouiller la communication entre les protagonistes, voire à nuire à la réception du spectateur. Cette exploitation des technologies sonores fait entendre « plusieurs voix, les invite à s'exprimer dans leur propre langue et à se répondre les unes aux autres¹⁵ ». Cette ouverture de la forme théâtrale, causée par la juxtaposition de plusieurs voix, langues et formes non proprement théâtrales, caractérise la fonction médiatrice du langage chez Martin. Cette médiation permet une surconscience linguistique à la fois plus profonde et plus diversifiée dans ses manifestations.

Il est ainsi possible d'affirmer que, d'après notre hypothèse, le dialogisme hétéromorphe ouvre les potentialités de la surconscience linguistique en lui offrant diverses

¹³ Lise Gauvin, « Autour du concept de langue majeure » dans Lise Gauvin et Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, Montréal, Éditions PUM, 2003, p. 19.

¹⁴ Voir le troisième chapitre portant sur *Révolutions*, p.74

¹⁵ Hervé Guay, « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence, loc. cit.*, p. 64.

formes d'expression et de manipulation verbales. Le discours sur la langue devrait être, en principe, ouvert et multiple. Or, qui dit potentialités langagières dit aussi risques : les technologies, même utilisées à bon escient, peuvent nuire au message véhiculé, voire le trafiquer et l'occulter. Les personnages qui animent l'univers dramaturgique des trois pièces de Martin qu'examine ce mémoire, contrôlent-ils ou, au contraire, sont-ils dominés par la langue qu'ils utilisent ? Ce travail minutieux sur la langue et sa mise en forme sert-il ou nuit-il au message et à la transmission d'un message moral ou politique ? Le présent mémoire tentera de préciser certaines modalités de ce travail sur la langue et de leurs effets sur l'efficacité de la communication entre les personnages et avec le public.

Choix des œuvres

Lors d'un entretien avec Solange Lévesque en 1999, Alexis Martin revenait sur les pièces qui avaient, jusqu'alors, marqué son parcours dramaturgique. Le lien d'une œuvre à l'autre s'est tissé grâce à un concept unique, mais toujours observé et travaillé sous un angle différent ; il s'agit de la langue¹⁶. Au début de son parcours, Martin s'intéresse au décalage qu'il observe entre les normes de la langue, normes qui causent des frictions au sein des groupes linguistiques. Il poursuit sa réflexion en suggérant qu'il est impossible de posséder la langue, et que l'Homme est donc voué à vivre l'échec de la communication. Sa réflexion critique sur la langue se conclut sur l'idée qu'un certain pouvoir serait associé à la langue, et que ce pouvoir résulte plus du contrôle des médias de masse que de la « qualité » du locuteur.

¹⁶ Solange Lévesque, « Mouvements d'une écriture, entretien avec Alexis Martin », *Jeu : revue de théâtre*, n°91, (2) 1999, p. 12-18.

Grâce à l'évolution de l'enjeu de la langue et aux techniques médiatiques, un nouveau langage poétique apparaît dans sa dramaturgie.

Les trois pièces choisies sont mentionnées dans l'entretien donné par Alexis Martin et sont représentatives de l'évolution de l'enjeu langagier – ce qui inclut la dimension sonore de la parole – qu'il évoque. Il s'agit de *Matroni et moi*, publiée en 1997, mais montée pour la première fois à la scène en 1994¹⁷ ; *Oreille, tigre et bruit*, dont le tapuscrit final date de 1999, mais qui a été écrite et créée en 1996¹⁸ ; *Révolutions*, écrite et jouée en 1999¹⁹. Ces trois pièces se succèdent chronologiquement et offrent trois perspectives différentes sur la langue.

Matroni et moi, à la forme plus classique (avec une technologie minimale), est fondée sur une tension dramatique provoquée par la coexistence conflictuelle de différents registres de langue et la confrontation de personnages à l'identité linguistique distincte. Cela va au-delà d'une simple représentation langagière de l'organisation sociale, puisqu'un même mot au sein d'un groupe social peut posséder deux connotations opposées.

Alexis Martin souligne dans *Oreille, tigre et bruit* l'inefficacité de la langue en laissant entendre qu'il y aurait une saturation de mots et que ceux-ci seraient même une nuisance qui parasiterait la réelle communication. Celle-ci serait surtout corporelle et s'effectuerait dans le silence. La langue serait aussi un objet extérieur à l'Homme, objet impossible à acquérir pleinement. Les technologies sonores, réduites à l'essentiel dans *Matroni et moi*, jouent un

¹⁷ Alexis Martin, *Matroni et moi*, Montréal, Leméac, 1997, p. 5.

¹⁸ [S.a.], « Oreille, tigre et bruit » dans *CEAD: Centre des auteurs dramatiques* [En ligne]: http://www.cead.qc.ca/cead_repertoire/id_document/7048 (Page consultée le 20 décembre 2016).

¹⁹ *Ibid.*

rôle de premier plan dans cette situation en venant affecter non seulement la compréhension des personnages, mais aussi celle des spectateurs.

Dans *Révolutions*, l'auteur porte cette fois une attention particulière aux techniques de transmission du son, à leur capacité de remédiation de l'oralité, de la voix et du langage, pour en faire des armes au « potentiel révolutionnaire », pour paraphraser Jean-Pierre Sarrazac²⁰. Revenant sur le manque d'éducation et son effet sur le langage dans la première œuvre, utilisant les technologies comme dans la deuxième, Martin change cependant de perspective dans la troisième, en conférant à la langue un pouvoir qu'elle n'a pas dans les précédentes. Ce pouvoir n'est toutefois pas lié à la maîtrise du code linguistique, mais au contrôle qu'exerce le locuteur sur les technologies de reproduction du son et, plus globalement, sur les médias de masse.

Soumis à des voix et messages divergents, le public aura à tirer ses propres conclusions. Il sera amené en particulier à répondre à la question suivante : le recours aux technologies de reproduction sonore de la voix a-t-il un plus grand impact sur le discours que le clivage radical des registres de langue ?

Les techniques exploitées par Alexis Martin n'ont ainsi pas seulement pour objectif de moduler la langue, mais bien d'orienter la perception du spectacle, tel que l'explique Hervé Guay :

Parmi les vecteurs de notre réflexion touchant les objets scéniques non traditionnels figurent les notions d'hétéromorphie, de polyphonie et de

²⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, p.137.

dialogisme. Les trois termes expriment une intention de rompre avec le drame et les dialogues comme épine dorsale de la représentation²¹.

Si la langue est l'enjeu central des œuvres d'Alexis Martin, son exploitation ne serait complète, voire efficace, sans l'intervention de diverses technologies, d'où l'intérêt porté au dialogisme hétéromorphe tel que le conçoit Hervé Guay. Les termes auxquels Guay a recours – dialogisme, polyphonie, hétéromorphie – « expriment un refus de concevoir le théâtre comme une parole unitaire²² ». Ce refus se traduit par l'exploitation de diverses technologies pour démultiplier les voix, les propos, puisque l'hétéromorphie²³ « n'interdit par la divergence, elle la suppose, on pourrait même dire qu'elle l'appelle²⁴ ». C'est au travers de ces voix et formes que le discours sur la langue prendra sa pleine expansion et qu'il créera des tensions au sein de la langue, puisque la divergence aboutit souvent, chez Martin, à la confrontation.

Bien que les termes de surconscience linguistique et de dialogisme hétéromorphe soient indissociables dans le cadre de cette étude, il est nécessaire de les traiter isolément le temps d'élaborer les approches analytiques qui leur sont associées. La première section concernera ainsi le concept de Lise Gauvin et la deuxième celui d'Hervé Guay, après quoi une brève conclusion les rassemblera de nouveau.

²¹ Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, loc. cit., p. 15.

²² *Ibid.*

²³ « L'adjectif "hétéromorphe" est formé d'un préfixe dérivé du mot grec "hétéros" qui signifie "autre" et du suffixe "morphe" [...] qui veut dire "forme" », Hervé Guay, *ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

Surconscience linguistique et affiliations

Lise Gauvin a eu recours à quelques reprises au concept de surconscience linguistique. Tel qu'expliqué sommairement en début d'introduction, rappelons que cette surconscience de la langue touche toute « minorité » littéraire dans son expérience de la littérature²⁵. Le Québec, en tant que province francophone au cœur d'une Amérique majoritairement anglophone, serait donc un excellent exemple de manifestation de cette surconscience. Plus qu'une simple prise de conscience de la langue, la surconscience s'avère présente à chaque étape de la création :

[...] une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans les contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles – ou à tout le moins concurrentielles – qu'entretiennent entre elles deux ou plusieurs langues, donnent lieu à cette *surconscience* dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Écrire devient alors un véritable « acte de langage » [...] ²⁶.

Plusieurs éléments de cette définition présents dans *Langagement : l'écrivain québécois et sa langue* ouvrent la voie à d'autres concepts qui viennent renforcer l'étude de la langue dans les trois œuvres d'Alexis Martin.

Le premier point à retenir de la définition de la « surconscience » a trait aux rapports problématiques entre plusieurs langues ou encore au sein d'une même langue. Puisque dans les pièces d'Alexis Martin l'anglais est peu utilisé – et s'il l'est, ce n'est pas dans l'optique de créer davantage de tensions –, le terme de plurilinguisme n'est pas ici pertinent. Le concept d'hétérologie, défendu par Tzvetan Todorov, s'avère plus proche des préoccupations de Martin puisqu'il aborde le problème de la présence d'une « pluralité des niveaux d'une même

²⁵ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2004, p. 255.

²⁶ Lise Gauvin, *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 8.

langue²⁷ » à l'intérieur d'un texte. Si les textes de Martin sont clairement hétérologiques, ils sont également hétérolinguistiques. Pensé par Rainier Grutman, l'hétérolinguisme permettra d'approfondir dans les trois œuvres de Martin les frictions que cause « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que des variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale²⁸ ».

Cette définition de Grutman permet d'esquiver le terme problématique de *niveaux de langue* au profit de celui de *registres*. En s'attardant aux variétés et aux différents idiomes étrangers présents dans la langue, Grutman favorise l'interaction des différents parlers, tel que l'induit le terme *registre*. La réflexion de Jean-Marcel Paquette dans l'ouvrage présenté par le Conseil supérieur de la langue française du Québec, *La norme linguistique*, aide à définir la notion de registre et explique sa prévalence sur le terme niveau. Le terme registre, notion assez large et ouverte, sera entendu dans le présent mémoire comme suit :

Le registre [...] réside pour sa part, dans l'*actualisation spécifiquement linguistique* d'un ensemble plus ou moins complexe de contingences extra -, para- ou résolument non linguistiques, tels la géographie, la spécialisation, l'apprentissage du discours métalinguistique, etc.²⁹

Paquette perçoit le registre de la langue comme un objet variable, donc non fixe, qui se module selon plusieurs facteurs. Contrairement au terme de *niveau* qui sous-entend une hiérarchie – souvent fondée sur des critères lexicologiques – et qui suppose qu'un locuteur

²⁷ Jeanne Bovet, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises*, vol. 43, (1), 2007, p. 45.

²⁸ Rainier Grutman cité par Jeanne Bovet, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises*, *loc. cit.*, p. 45.

²⁹ Jean-Marcel Paquette, « XIII : Procès de normalisation et niveaux/registres de langue » dans *La norme linguistique*, Édith Bédard, Jacques Maurais (dir.), Québec, Conseil de la langue française, 1983, n.p.

devient supérieur à l'autre grâce à un vocabulaire plus élaboré, par exemple, le terme *registre* qualifie simplement cette opération de *normalisation*. Autrement dit, le registre se base sur l'adaptabilité de chaque locuteur, à « chacun des registres qu'il utilise, [pour] se rendre conforme ou non à la normalisation qui le traverse³⁰ ». Le choix du locuteur de se normaliser ou non révèle ses valeurs linguistiques associées, tel que signalé dans la définition de Paquette, à différents facteurs, dont le territoire, l'éducation, etc. Ces valeurs participent de la construction de la surconscience linguistique, définie par Gauvin, qui rattache à la langue les notions d'identités définies par le territoire.

Jeanne Bovet reprend cette idée de valeur linguistique dans un article d'*Études françaises* où elle revient sur certains concepts de Todorov et de Grutman afin de mieux comprendre la co-présence des langues dans le théâtre des années 1990. Bien que les cas étudiés par Jeanne Bovet concernent le plurilinguisme et non l'hétérolinguisme, l'article ouvre des perspectives intéressantes pour ce mémoire puisqu'il traite aussi des tensions intralinguistiques :

Ainsi, selon le contexte d'énonciation, la communication plurilingue entre les personnages sera investie de différents effets de sens relationnels : ouverture ou fermeture à autrui, tolérance, méfiance, oppression, conflit, etc. Ces effets dépendent du rapport entre le système des valeurs linguistiques construit par la fiction dramatique et le système référentiel du public cible³¹.

En créant des personnages linguistiquement contrastés – de l'intellectuel à la langue châtiée que le public a peine à suivre, au mafieux au vocabulaire rudimentaire –, Alexis

³⁰ *Ibid.*

³¹ Jeanne Bovet, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises*, *loc. cit.*, p. 48.

Martin joue continuellement sur ces valeurs linguistiques, en donnant à son public un ascendant sur certains protagonistes et en faisant l'inverse avec d'autres.

Cette dynamique renvoie à la dimension performative de la langue qui est inhérente au concept de surconscience linguistique de Gauvin et fait écho au concept de différenciation évoqué par Pascale Casanova. Ce concept découle de l'analyse de la transformation de la notion d'État en Europe au XV^e siècle ; il révèle les luttes intérieures qui marquent les langues dans un territoire fermé³². La langue est ainsi associée à l'identité et au nationalisme. Bien que Casanova s'intéresse à une période et à un concept très éloignés de notre objet d'étude, on peut supposer que les deux stratégies – l'assimilation et la différenciation – qui créent ces tensions autant qu'elles en résultent, ne se limitent pas qu'à la conjoncture pré-renaissante.

Casanova définit ainsi ces stratégies fondamentales :

*[L]’assimilation, c’est-à-dire l’intégration, par une dilution ou un effacement de toute différence originelle, dans un espace littéraire dominant, et d’autre part la dissimilation ou la différenciation, c’est-à-dire l’affirmation d’une différence à partir notamment d’une revendication nationale*³³.

Dans un article paru dans *Études françaises*, Gilbert David relevait l'actualité de la réflexion de Casanova :

Il s'ensuit que la langue contemporaine du théâtre québécois n'a rien d'homogène et qu'elle est traversée par des tensions inhérentes au statut de la culture francophone, tant en contexte nord-américain que dans l'ensemble mondial des littératures majeures, la France en tête³⁴.

³² Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 241-248.

³³ *Ibid.*, p. 246.

³⁴ Gilbert David, « La langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, (1), 2007, p. 65.

Poursuivant sa réflexion, David classait Alexis Martin au sein du pôle de différenciation³⁵, soutenant ainsi l'hypothèse que la langue dans l'œuvre de Martin explore des tensions internes et nationales. Cette idée de différenciation amène David à réfléchir à divers enjeux dont celui de l'oralité – enjeu sur lequel nous revenons dans la section consacrée au dialogisme hétéromorphe (p.14). Les différents termes se rattachant de près ou de loin à la surconscience linguistique laissent déjà présager que le travail de la langue dans les textes d'Alexis Martin donne lieu à une hiérarchie sociale de la langue, voire une hiérarchie au sein d'un même registre de langue.

Dialogisme hétéromorphe et affiliations

Le dialogisme hétéromorphe vu par Guay exprime « un refus de concevoir le théâtre comme une parole unitaire³⁶ ». Afin de créer une parole qui soit multiple et divergente, le dialogisme hétéromorphe favorise l'utilisation de technologies, tant sonores que visuelles, d'autres arts ou formes, bref de tout élément qui peut démultiplier les voix et les discours de la pièce. La multiplicité des formes d'énonciation a pour but de singulariser la relation au spectateur, tout en émettant un discours parallèle à celui véhiculé par la pièce. Le dialogisme hétéromorphe de Guay s'applique donc à tout événement théâtral³⁷ « au moins partiellement composé d'autres formes que celles employées dans une pièce de type traditionnel³⁸ ».

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, *loc. cit.*, p. 15.

³⁷ Ce qui correspond aux œuvres de Martin examinées ici.

³⁸ *Ibid.*

Parmi les formes non proprement théâtrales qui font entendre « l'esthétique de la divergence », il y a le paysage sonore (ou la scène auditive), concept développé par R. Murray Schafer que Hans-Thies Lehmann adapte au théâtre³⁹. Ce concept, synthétisé dans le *Théâtre postdramatique*, sera utilisé lors de l'analyse des œuvres en tant que stratégie intermédiaire de manipulation du message – et donc de la langue. Toutefois, tel que l'étude de Lehmann le montrera, l'exploitation d'une multiplicité de formes peut rapidement mener à des « problèmes de langages⁴⁰ ». Puisque le « paysage sonore » et les diverses stratégies du dialogisme hétéromorphe concernent directement la transmission du discours scénique, puisqu'ils interfèrent entre l'émission et la réception, tout aspect sonore lié au langage s'avère important. Seront donc pris en considération deux éléments qui véhiculent la langue et qui permettent la transposition du texte écrit au texte verbal, la voix et l'oralité.

Au théâtre, nous rappelle Sandrine Le Pors, la voix est toujours plurielle. Les voix « désignent des entités vocales, proches ou lointaines, émises de sources locutoires apparemment distinctes du personnage et capables pourtant de se manifester dans la bouche d'un seul⁴¹ ». Le texte (la voix de l'auteur) est traversé par la voix d'autres auteurs le précédant et par la voix des personnages qu'il crée et qui l'habitent en même temps. Dès que ce texte devient scénique, de nouvelles voix s'ajoutent, dont celles du comédien, de la technologie (a-corporelle), internes à la fiction (voix *off* ou hors scène), etc.⁴²

³⁹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p.240-242.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 238.

⁴¹ Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2011, p. 15.

⁴² *Ibid.*, p. 15-18.

Quant à l'oralité, elle sera ici envisagée selon la perspective proposée par Paul Zumthor, elle « réfère, de façon assez vague, à un type de communication opérée par la voie buccale et sonore : aucune notion précise ne s'y rattache⁴³ ». Cette imprécision volontaire n'empêche pas Zumthor de tisser un lien étroit entre la voix et le discours : « La communication orale remplit, dans le groupe social, une fonction en grande partie d'extériorisation. Elle fait entendre, collectivement et globalement, le discours que cette société tient sur elle-même⁴⁴ ». Cette définition permet de souligner que la langue peut être autoréflexive, témoigner d'une surconscience mais, plus encore, être l'objet de cette surconscience qui sera alimentée par les autres éléments sonores. Ceci mène au discours social, discours « lié à tous les jeux que permet le langage, [qui] tend à renforcer, à sa racine même (qui est de nature linguistique), le lien collectif ; sa force persuasive provient moins de l'argumentation que du témoignage⁴⁵ ». Ce lien collectif, que l'on peut associer à l'identité nationale, s'élabore comme le parallèle technologique et sonore de la notion de différenciation vue dans la section sur la surconscience linguistique⁴⁶. Afin de rattacher le concept d'oralité aux technologies sonores présentes dans le dialogisme hétéromorphe, la notion de *valeur* chez Zumthor est majeure. En effet, Zumthor explique qu'il y aurait une série de valeurs attachées à la voix, valeurs qui peuvent être soit véhiculées soit corrompues par le média, modifiant la

⁴³ Paul Zumthor, « Oralité » dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°12, 2008, p. 169.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁶ Voir page 10.

finalité du message, sa tactilité, son autorité, ainsi que sa distance au locuteur⁴⁷. Des remarques de Julie Sermon et de Jean-Pierre Ryngaert sur le dispositif tirées de l'ouvrage *Théâtres du XXI^e siècle : commencements* viendront compléter l'analyse de cette manipulation médiatique de l'oralité. Tous ces éléments influenceront le discours sur la langue et sa réception. Il en sera question lors de l'analyse détaillée des œuvres. De ces définitions ressortent quelques éléments fondamentaux pour ce mémoire : l'oralité est influencée par le langage et le contexte d'énonciation qu'elle influence à son tour. En proférant ses paroles, le comédien fait entendre sa voix, celle de l'auteur, mais aussi celle de la société, ramenant de nouveau le tout à une polyphonie théâtrale et donc, à plusieurs points de vue divergents sur la langue.

Sujet divisé

L'analyse des œuvres d'Alexis Martin devrait permettre de cerner les effets de la médiation du langage dans sa dramaturgie, en montrant comment cette médiation révèle une prise de position nuancée de l'auteur sur la langue. Le mémoire tentera également de marquer l'évolution de la pensée de l'auteur à l'égard de la langue au fil des trois œuvres. Pour ce faire, comme chaque œuvre représente en soi une vision particulière de la langue, chacune sera traitée séparément et fera l'objet d'un chapitre spécifique. Traiter successivement ces trois textes⁴⁸ nous semble le meilleur moyen d'observer l'évolution de la pensée de Martin à l'égard de la langue.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁸ En l'absence de captations vidéographiques, l'étude des trois pièces est exclusivement centrée sur les textes dramatiques.

Chapitre 1 : *Matroni et moi* (1994/1997)

Écrite en 1994 par Alexis Martin dans le cadre d'ateliers sur la mort de Dieu par le Nouveau Théâtre Expérimental, *Matroni et moi* est la première manifestation du Groupement forestier du théâtre⁴⁹. La pièce sera reprise les trois années suivantes un peu partout au Québec, avant de faire l'objet d'un film en 1999, réalisé par Jean-Philippe Duval⁵⁰. Dès les représentations de 1995, la pièce est remarquée par la critique en raison de l'habileté de la mise en scène d'une série d'oppositions tant linguistiques que thématiques, tel que l'écrit Marie Labrecque à l'époque : « *Matroni et moi* joue donc à tous les niveaux sur le choc des contrastes. Ce texte tout en ruptures de ton heurte constamment deux mondes, deux niveaux de langage, deux morales, la comédie et le drame⁵¹ ». Sont donc présents sur scène des personnages hétéroclites qui représentent ce contraste relevé par Labrecque.

Un mercredi soir d'août dans les années 1990 rue Henri-Julien à Montréal, se retrouvent deux amoureux. Gilles Larochelle, jeune étudiant en philosophie, vient de déposer son mémoire sur la mort de Dieu. Grand intellectuel en herbe qui vit plus par les mots que par l'action, Gilles utilise son discours oral afin de changer le monde et afin de faire évoluer les conceptions du monde qu'a sa copine du moment, Guylaine. Rencontrée lors d'un voyage dans le sud, Guylaine est une jeune serveuse. Elle travaille dans un restaurant tenu par des associés de la pègre et rêve, à la suite de sa rencontre avec Gilles, de retourner aux études pour

⁴⁹ Alexis Martin, *Matroni et moi*, Montréal, Leméac, p. 5.

⁵⁰ [S.a.], « *Matroni et moi* » dans *Éléphant, mémoire du cinéma québécois*, [En ligne] : http://elephantcinema.quebec/films/matroni-et-moi_54519/ (Page consultée le 10 février 2017).

⁵¹ Marie Labrecque, « *Matroni et moi, Moi et l'autre* » dans *Voir*, édition du 18 au 25 mai 1995, [n.p.].

parfaire son éducation. Ayant abandonné l'école en quatrième secondaire, elle souhaite se soustraire au milieu de la pègre et suivre la voie de Gilles. Toutefois, le frère de cette dernière, Bob, vient contrecarrer ses plans d'avenir. Encore moins éduqué que sa sœur, Bob travaille pour un pion de la pègre montréalaise, Monsieur Matroni (dit Matroni). Bob arrive en trombe chez sa sœur après s'être fait tabasser et rencontre Gilles pour la première fois. Il lui délègue rapidement la mission qu'il devait accomplir : aller remettre en mains propres à Monsieur Matroni une enveloppe. Cette enveloppe contient le nom de deux traîtres potentiels du clan de Matroni qui doivent être éliminés, soient Jessie Lusano et un dénommé Gouin. Impliqué malgré lui dans l'affaire, et ayant une grande conscience morale, Gilles ne peut se contenter d'agir et mettre la vie des deux hommes en danger sans réfléchir. Il utilise donc une ruse pour retarder le dévoilement des noms et tente entretemps de convaincre Monsieur Matroni de laisser Guylaine retourner aux études. Gilles ose même suggérer à Monsieur Matroni de se dénoncer à la police pour régler l'affaire. Efficace, mais très précaire, le lien entre ces deux univers montréalais s'écroule alors que Matroni découvre le subterfuge de Gilles et que les personnages s'aperçoivent que leur vie est mise en danger par la faute du jeune intellectuel et de ses grandes ambitions pacifiques. La révélation de la stratégie de ce dernier pour protéger Gouin et Jessie Lusano constitue le point culminant de la tension dramatique, moment où un dernier personnage fait son entrée en scène. Robert Larochelle, avocat de la défense et père de Gilles, tente de raisonner son fils. Il essaie de lui faire comprendre qu'il ne peut à lui seul changer le milieu de la pègre, et plus encore, qu'il ne peut le changer ni par ses discours ni par ses actions infimes. Après de nombreuses confrontations entre ces deux partis linguistiques, moraux et sociaux que représentent d'un côté Gilles et Robert Larochelle (dit Larochelle), de l'autre Matroni, Guylaine et Bob, les noms des traîtres sont dévoilés. Gouin et Jessie Lusano

localisent Matroni dans l'appartement de Guylaine et veulent l'abattre. Larochelle sacrifie sa vie lors de la fusillade à l'intérieur de l'appartement en donnant un dernier conseil à son fils : goûter au gin-tonic de la vie plutôt que de rester dans l'abstrait de la pensée. La pièce se conclut sur cette alliance nouvelle symbolisée par une gorgée de gin entre Larochelle et son fils, ainsi que sur la poursuite, par Matroni et Bob, de Jessis Lusano, poursuite qui survient après qu'ils ont assassiné Gouin. Guylaine et Gilles se retrouvent seuls dans l'appartement avec le corps criblé de balles de Larochelle. En tentant de fermer les yeux de son père, Gilles lui arrache un œil et le lance contre le mur. Le sang projeté sur le mur prend la forme de l'œil de Dieu ensanglanté. La conscience morale et divine de Gilles est mise à rude épreuve, puisque cette image (symbolique) confirme sa thèse, soit la mort de Dieu. La fin ouverte de la pièce suggère un changement radical chez les personnages de Gilles et Guylaine, terrés dans un appartement en présence du corps d'une victime d'un règlement de compte.

La pièce *Matroni et moi* ne met pas seulement en tension deux identités linguistiques, elle confronte « deux entités québécoises⁵² » : l'une éduquée et s'exprimant dans un registre soutenu (Gilles et Larochelle), l'autre ayant tout appris dans la rue et s'exprimant dans un registre très oral (Matroni, Bob et Guylaine). Cette différence marquée entre les personnages crée un malaise permanent entre eux, qui résulte d'une lutte de pouvoir : qui doit s'adapter à l'autre ? Y a-t-il une « norme » que les deux partis devraient se résoudre à partager ?

⁵² Jean Beaunoyer, « *Matroni et moi* : drôle du début à la fin », *La Presse*, édition du Jeudi 11 mai 1995, p. D10.

La norme comme outil exacerbé et fécond

En plus de faire cohabiter des personnages à l'identité linguistique distincte, *Matroni et moi* met en scène des protagonistes conscients de l'écart linguistique qui les sépare. Poussant tantôt les uns à s'adapter, tantôt les autres à protéger leur langue et leur façon de s'exprimer, la cohabitation de deux univers et de deux registres de langue rend ardu l'établissement de liens entre les personnages. Cette maladresse dont ils font preuve lorsqu'ils tentent de communiquer entre eux procède ce que Lise Gauvin appelle la surconscience linguistique : « La notion de surconscience renvoie à ce que cette situation d'inconfort dans la langue peut avoir d'exacerbé et de fécond⁵³ ». Cet inconfort est d'abord causé par l'absence d'une norme commune. En plus de ralentir ou de bloquer la progression de l'action, la variabilité de la norme (qui se manifeste par la collision fréquente des registres de langue) est féconde en ce qui pourrait être qualifié d'effets collatéraux.

Définition de la norme

Dans son ouvrage *L'embarras des langues*, Jean-Claude Corbeil définit la norme comme suit : « Pour tous les usagers de la langue, au Québec comme ailleurs, la norme a pour fonction générale de guider leur emploi de la langue et de leur indiquer comment il convient de parler ou d'écrire pour être compris et accept[és] des autres locuteurs⁵⁴ ». Tel que le souligne Corbeil, la norme oriente le locuteur dans sa façon de s'exprimer et suggère une

⁵³ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, op. cit., p. 256.

⁵⁴ Jean-Claude Corbeil, *L'embarras des langues*, Montréal, Québec Amérique, p. 307.

tangente collective inhérente à la langue. L'expression des locuteurs se fait toujours sous la pression du groupe, réduisant ainsi la liberté de parole individuelle :

Il y a donc [poursuit Corbeil,] une part de liberté dans l'usage de la langue. Mais il s'agit d'une liberté surveillée, soumise à la pression du groupe. Car la langue est fondamentalement une convention sociale et l'efficacité de la communication exige de la part du locuteur individuel le respect minimal des éléments du code partagé avec ses interlocuteurs, s'il veut être compris et accepté⁵⁵.

À chaque fois que ce « respect minimal des éléments du code » est bafoué par un personnage, volontairement ou non, la communication perd en efficacité, au point d'être parfois rompue. Dans *Matroni et moi*, ce non-respect du code linguistique commun est lié à la nature conjoncturelle du groupe de personnages présents sur scène : tous se voient obligés de collaborer pour sauver la vie de Matroni et se protéger eux-mêmes, puisque s'ils ne découvrent pas qui sont les traîtres ; avant que ceux-ci ne repèrent leur emplacement, ils sont condamnés :

GUYLAINE. C'est votre vie qui est en danger, après tout' !
MATRONI. Innocente ! Tu sais pas comment ça se passe dans' patente !
Les gars rentrent pis y arrosent TOUTES les fleurs dans 'a pièce ! Je t'assure qui font pas du gros jardinage ! Envoye, gnochonne⁵⁶ !

Ce passage illustre la tension qui règne dans le groupe et le danger omniprésent dans le clan de Matroni. En raison de l'urgence d'agir, la liberté d'expression de chacun se voit opprimée : Guylaine est réduite au silence et forcée d'aider les autres membres du clan. Quant à Matroni, il impose aux autres son propre code linguistique en réduisant ses explications au strict minimum et en favorisant l'action plutôt que le « respect minimal » du code collectif. Dans ce

⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁶ Alexis Martin, *Matroni et moi*, *op. cit.*, p. 69. Désormais abrégé par *M&M*, suivi du numéro de page entre parenthèses.

cas, les personnages utilisent un même registre de langue puisque, selon la définition de Corbeil, ils partagent plusieurs contingences dont la culture globale, la maîtrise de la langue et le bagage scolaire⁵⁷. Toutefois, la communication n'est pas fluide puisque Matroni refuse une certaine conformité associée à son registre : il préfère se taire plutôt que de communiquer sa pensée. Il pratique l'oppression dans son groupe, faute de vouloir normaliser son discours. Le problème communicationnel s'avère ainsi causé par sa conception individuelle de la norme.

La norme du groupe

Lorsque la norme de la langue varie en fonction des locuteurs

Déjà contraignante puisque considérée comme une convention fondamentalement sociale, la norme de la langue se module en fonction des individus. Cette variation ne peut que compliquer les relations interpersonnelles qui, dans le cas de *Matroni et moi*, sont de prime abord sinueuses et constantes. Il y a en effet lieu de parler de « variation continue » de la norme, comme le propose Corbeil :

L'explication de la norme du français au Québec sert à distinguer dans cette variation continue ce qui est acceptable de ce qui ne l'est pas, de l'avis même des locuteurs. Car la description de la norme repose sur une double observation, une observation des usages de la langue et une observation des jugements que les locuteurs eux-mêmes portent sur la valeur sociale qu'ils leur accordent, les jugeant tantôt d'un usage restreint selon les circonstances, tantôt inadmissibles, à éviter à tout prix [...]⁵⁸.

Par cette remarque, Corbeil suggère que la stabilité de la norme n'existe pas dans l'usage courant de la langue. Changeante en fonction de l'emploi que les personnages font de la

⁵⁷ Jean-Claude Corbeil, *L'embarras des langues*, op. cit., p. 38.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 308.

langue, la norme ne peut qu'être un élément de discorde dans le groupe, tel qu'observable dans la brève altercation entre Matroni et Guylaine évoquée à la page précédente. La capacité d'un personnage de s'adapter aux variations circonstancielle de la norme est ainsi indicative de son degré de surconscience linguistique.

Guylaine en offre un excellent exemple. Dès son entrée en scène, le lecteur perçoit de nombreux indices de registre de la langue populaire dans le dialogue que lui destine l'auteur : « Ah ! t'es Québécois toi 'ssi. All right ! J'étais tannée de m'déménager la gueule en anglais... [...] On est tout seul, toué deux... On se voit toué jours. Y a toujours pas l'air d'avoir envie de pinailler » (*M&M*, 14). Marqué d'anglicismes « All right », d'expressions familières vulgaires à éviter « m'déménager la gueule », voire d'aphérèses « 'ssi » (plutôt que « aussi »), de syncope « toué jours » (plutôt que « tous les jours »), de la suppression de la double négation « Y a [...] pas » et d'autres procédés comme le mauvais choix de vocabulaire « pinailler » (au sens de « faire l'amour » plutôt qu'au sens familier « d'être pointilleux »)⁵⁹, la langue de Guylaine est marquée par son absence d'éducation et par le milieu populaire dont elle est issue et qui ne requiert pas de normalisation discursive⁶⁰. En présence de Gilles, qu'elle tente désespérément de séduire, la surconscience linguistique de Guylaine se manifeste par ses soudains efforts d'autocorrection, donc de normalisation (erronée), par exemple :

GILLES. Non ! Mais je sais qu'il existe aux États-Unis des bières non alcoolisées.

GUYLAINE. Ben ! Ça fait un boutte ! Ça fait longtemps, j'veux dire...

GILLES. Signe des temps : les gens veulent le signe extérieur de la fuite [...]. (*M&M*, 20-21)

⁵⁹ Pour des raisons d'espace, les particularités du vocabulaire des personnages ne seront pas approfondies.

⁶⁰ Jean-Claude Corbeil, *L'embarras des langues*, op. cit., p. 307.

Dans cette situation, plutôt que d'exprimer l'éloignement de la destination par « Ça fait loin », Guylaine se trompe en employant « longtemps », puisque l'expression familière « ça fait un boutte » peut autant signifier dans l'usage courant un écart de distance qu'un écart de temps. Si l'erreur semble anodine, elle sème tout de même la confusion, puisque Gilles prend Guylaine au mot, alors qu'il poursuit la discussion sur l'aspect du temps (au lieu de la distance). La surconscience de Guylaine est marquée par son propre jugement qui consiste à faire un « usage restreint [de son vocabulaire] selon les circonstances », puisqu'il lui est inconcevable de maintenir un vocabulaire « populaire » en présence de son amoureux érudit. Ce dernier ne porte pas le même jugement, ignorant l'erreur de Guylaine et ne normalisant pas son vocabulaire avec le sien pour favoriser leur communication. Or, malgré l'insouciance de Gilles à propos du vocabulaire employé par sa copine, Guylaine tente de légitimer sa posture linguistique pour se distinguer de sa classe où le vocabulaire et l'expression verbale sont défailants. La valeur sociale associée à la norme est, dans la scène présente, individuelle et variable.

Un second exemple de la double observation (des usages et des jugements de la langue) effectuée par Corbeil se présente du côté de Matroni. Son vocabulaire et ses propos viennent se contredire, mais prouvent sa conscience morale :

BOB, *criant*. Donne le papier, maudit gosseux !
GUYLAINE et MATRONI. BOB !!
MATRONI, à Bob. Bob, ferme ta gueule ! Ostie, t'as pas de classe !
Comporte-toi calice ! (*M&M*, 56)

Dans ce passage, Matroni juge qu'il faut absolument éviter de passer à la violence verbale contre Gilles, cette violence ferait qu'il ne révélerait pas où se trouvent les noms des traîtres

qu'il a cachés. Malgré ses bonnes intentions, Matroni ironise en employant lui aussi un vocabulaire populaire et en exploitant les jurons. Tel que le précise Corbeil, il y a une représentation (mais aussi une opposition) de l'observation faite des usages de la langue et de l'observation faite des jugements du locuteur. Tout comme dans le premier exemple, une aporie se dessine dans les propos du personnage, rendant la réception du message difficile. Cette confusion pourrait ultimement nuire à la cohésion de groupe dont le partage d'une même norme linguistique est à la fois la cause et l'effet.

Lorsque la norme de la langue sert la communauté linguistique

Bien que la norme revête un aspect intrinsèquement individuel et imprévisiblement variable, elle sert tout de même la communauté linguistique, pour reprendre Corbeil :

La langue joue, enfin, un important rôle de cohésion sociale. Elle crée entre les individus une solidarité et une connivence de tous les instants. Elle symbolise et manifeste l'appartenance à une société et à une culture originales, différentes des autres [...] ⁶¹.

Pour créer cette cohésion, les différents personnages de *Matroni et moi* se fondent sur leur perception de la norme afin de s'adapter au groupe. Larochelle n'hésite pas à normaliser son registre de langue en fonction de celui du clan de Matroni pour diminuer la tension et mieux s'intégrer au groupe :

LAROCHELLE, *après un long moment*. S'tie de soirée plate, hein ?
(*M&M*, 66)

⁶¹ *Ibid.*, p. 37.

En utilisant à son tour le juron et l'aphérèse, Larochelle sait qu'il crée une connivence avec Guylaine, Bob et Matroni, ces trois personnages faisant régulièrement usage de ces procédés. Sa stratégie sera efficace puisque Matroni l'inclut immédiatement dans le groupe :

MATRONI, *son visage s'illuminant*. Maître Larochelle ! C'est ça, hein !
[...] Enchanté, enchanté, cher maître ! (M&M, 67)

Par cet effort, Larochelle s'assure une place dans le groupe, contrairement à son fils. En effet, Gilles se préoccupe peu de savoir si les autres le comprennent ou non. Il semble tenir pour acquis que sa langue est universelle, et, par cette supposition, nuit à la cohésion du groupe et à sa propre inclusion au sein de celui-ci. C'est encore le personnage de Guylaine, par son adaptabilité, qui viendra resserrer le groupe en « traduisant » :

BOB. Ostie, ma tête... (*Il avale les aspirines que lui donne Guylaine.*)
Écoute ben, Guylaine : y a une grosse crosse dans' patente...
GUYLAINE, *traduisant à l'intention de Gilles*. Des problèmes au travail...
[...]
BOB, *sans se préoccuper de Gilles*. J'ai même pas eu le temps de dire merci au gars que des *muscle men* de la clique de l'Ontario nous ont tombé dessus. J'ai réussi à leu' échapper de justesse. Mais j'pense que le gars, l'aut', y est fait'.
GUYLAINE, *traduisant encore*. Y est mort. (M&M, 29)

Le jeu de la norme dans ce passage soulève plusieurs enjeux intéressants quant à la position des personnages dans le groupe. Par son adresse directe à Guylaine et par la didascalie soulignant qu'il ne se soucie pas de Gilles, Bob vient réduire le groupe à sa sœur et lui-même. Il n'a aucunement l'intention d'inclure Gilles dans sa communauté linguistique, d'autant plus qu'il ajoute, alors que Gilles essaie de lui parler :

BOB, *regardant Gilles sans comprendre*. Quessé qu'y dit ? (M&M, 29)

Par ailleurs, la traduction de Guylaine en dit long sur le lien qu'elle tente de créer entre son frère et son nouvel amoureux. Si elle traduit les seconds propos de Bob avec justesse en résumant la mort de son associé, elle déforme toutefois les premiers propos de son frère. Plutôt que d'expliquer à Gilles que son frère, mêlé à une bande de petits truands pégreux, est victime d'une arnaque, elle résume qu'il a « des problèmes au travail ». Elle évite de parler des réelles activités de son frère pour ne pas faire peur à Gilles, qui est issu d'un milieu totalement distinct et qui est totalement différent et inconscient de la présence de la pègre. Guylaine a conscience de leur écart à la fois social et linguistique, et se sert du déficit de langue de Gilles pour tourner la situation à son avantage et resserrer les liens entre Gilles et sa famille⁶². Dans ce cas, comme dans celui de Larochele, le jeu normatif de la langue pratiqué par les personnages leur permet de créer des liens, de les transformer, mais surtout, de les adapter pour avoir un ascendant sur les autres. Les personnages ont tous, à divers degrés, une conscience de la langue et de l'usage qu'ils en font. S'illustrant ici comme un écart de registre, la surconscience linguistique est multiple puisque les objectifs communicationnels (ouverture ou fermeture à autrui) varient d'un protagoniste à l'autre.

Prenant en compte l'aspect individuel et l'aspect social de la langue, la norme se module aussi en fonction des circonstances et du jugement du locuteur, autrement dit, en fonction d'un contexte d'énonciation particulier. Corbeil note d'ailleurs que « plus la tension monte, plus les attitudes [linguistiques] se figent et plus la recherche d'une solution devient

⁶² L'extrait se poursuit et le lecteur saisit que Gilles comprend le vocabulaire de Bob, rendant la traduction de Guylaine inutile, et nuisant à la cohésion qu'elle veut créer, Gilles étant pleinement conscient de la situation.

délicate et difficile⁶³ ». La grande malléabilité de la norme peut dissoudre le groupe, si le jugement observable du locuteur est qu'il n'a pas à s'adapter à l'autre, tel qu'il est possible de le voir entre Matroni et Gilles :

MATRONI, *entre les dents*. J'ai-tu l'air d'un bibliothécaire ?

GILLES. Je vous demande pardon ?

MATRONI. J'ai-tu l'air d'un bibliothécaire ?

GILLES. Je m'excuse, je sais pas bien où vous voulez en venir...

MATRONI. Tu me parles comme un livre.

GILLES. Oui... et ?

MATRONI. Oui... et ?

Temps. Gilles est mal à l'aise. Matroni impassible. (M&M, 38)

Ce court exemple montre la fermeture d'esprit dont font preuve les protagonistes : tous deux refusent de s'adapter à l'autre, ils comprennent que celui qui baissera la garde le premier sera en position de faiblesse. Cette confrontation entre les deux normes linguistiques engendre deux réactions distinctes : Gilles est mal à l'aise, Matroni est impassible. Ces réactions supposent deux attitudes linguistiques différentes. La première est l'ignorance du registre de l'autre, ce qui cause le malaise. La seconde est la réfraction, celle-ci révèle la volonté de conserver sa norme et de dominer celle de l'autre, la langue s'additionnant ici naturellement au pouvoir. Également, le refus de Matroni et de Gilles de se plier à la norme d'autrui symbolise leur attachement à leurs valeurs linguistiques et morales, ainsi que leur volonté de dissociation complète du groupe opposé. Cette volonté présente chez Gilles et Matroni de séparer les groupes provoque des frictions.

⁶³ Jean-Claude Corbeil, *L'embarras des langues*, op. cit., p. 32.

Frictions et divisions

Lorsque les normes créent des conflits collectifs

Les efforts déployés par certains personnages pour unir les deux groupes en adoptant leur registre de langue, ne parviennent pas à combler l'écart normatif qui les sépare. Comme le rappelle Jeanne Bovet, dont les travaux ont été évoqués plus tôt, ce partage de l'espace de la parole scénique peut révéler dans le meilleur des cas divers « effets de langue⁶⁴ », dont l'ouverture à l'autre et la tolérance⁶⁵. La langue a alors la fonction d'unir les membres du groupe et de renforcer leurs liens, confirmant la théorie d'union par le partage de la norme défendue par Corbeil⁶⁶. Mais ce n'est pas le cas dans *Matroni et moi* où les tentatives d'adaptation ne font qu'intensifier la tension dramatique créée par une situation de communication hétérolingue⁶⁷.

Il arrive, précise Bovet, que l'oppression d'autrui et la méfiance linguistique se ravivent entre les deux groupes, transformant l'aspect collectif de la langue en une lutte individuelle pour son emploi. Dans ce contexte où « rien ne va de soi » et où la « langue, pour [eux], est sans cesse à (re)conquérir⁶⁸ », la surconscience linguistique s'exacerbe.

Dans l'optique de reconquérir leur intégrité linguistique et de prioriser leur notion de la norme à appliquer, les personnages emploient plusieurs stratégies ; l'une d'elles consiste paradoxalement à délaisser la langue comme mode de communication pour mieux s'affirmer.

⁶⁴ Lise Gauvin, *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, op. cit., p. 14.

⁶⁵ Jeanne Bovet, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire », *Études françaises*, loc. cit., p. 48.

⁶⁶ Jean-Claude Corbeil, *L'embarras des langues*, op. cit., p. 35.

⁶⁷ Jeanne Bovet, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire », *Études françaises*, loc. cit., p. 48.

⁶⁸ Lise Gauvin, *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, op. cit., p. 11.

Friction entre les registres de langue

Matroni est l'illustration la plus claire de ce paradoxe. Ne se sentant pas en position de vulnérabilité, il laisse les autres personnages s'exprimer. C'est toutefois en situation d'urgence qu'il change d'attitude linguistique et qu'il tente de « (re)conquérir » l'espace de la parole.

Matroni ne considère pas Gilles comme une menace au moment de son arrivée. Il le laisse même discourir à son gré :

Matroni lui indique une chaise. Va tout de même remplir deux verres et ne cessera de fourguer du gin à l'autre tout au long de l'entretien.
MATRONI, *après un long moment où il le dévisage. C'tu veux ?*
(M&M, 37)

Matroni fait même ici preuve d'ouverture d'esprit envers Gilles, l'invitant à discuter en prenant un verre. Bien qu'il sache que Gilles ne devait que déposer l'enveloppe contenant les noms et partir sans dire un mot, Matroni est prêt à écouter cet interlocuteur qu'il ne connaît pas. Diverses indications dans les didascalies de la scène montrent pourtant son ennui et, même, son exaspération, par exemple : « *Matroni regarde sa montre. Il sert deux verres sans dire un mot* » (M&M, 38) ou encore « *MATRONI, se levant. Sacrament...* » (M&M, 42). Ici, Matroni écoute Gilles jusqu'à la fin. Dans d'autres passages, il prend même le temps d'exprimer ses valeurs morales.

L'attitude de Matroni change du tout au tout après le dévoilement de la supercherie de Gilles qui consiste, comme on l'a vu, à cacher le nom des traîtres. Si au début Matroni ne considérait Gilles que comme un « moulin à mots » (M&M, 66), chaque mot prononcé par ce dernier et son père est à présent perçu comme une menace bien réelle :

LAROCHELLE, *à Gilles. Es-tu couché ?*
GILLES, *très nerveux. Oui... Je dors profondément.*
Temps.
LAROCHELLE. *Es-tu réveillé, maintenant ?*

GILLES. Un peu.
 [...]
 MATRONI. Oh ! C'est quoi, la game, là ? C'tu un code, ça ?
 LAROCHELLE. Monsieur ?...
 MATRONI. Tabar...
 [...]
 [*Larochelle*] s'apprête à sortir, mais *Matroni* s'interpose.
 MATRONI. Y a personne qui sort.
 LAROCHELLE. Qu'est-ce qui se passe ?
 GILLES. Monsieur *Matroni* et moi... on est en... négociation.
 LAROCHELLE. Je croyais que vous dormiez.
 MATRONI. C'est quoi ces affaires de dormage là ? On a-tu un oreiller d'imprimé dans l'front ? À part ça, comment ça se fait que tu savais que j'étais icitte, toé ?
 [...]
 LAROCHELLE. J'étais sûr que tout le monde dormait. J'allais repartir, mais j'ai vu des ombres à la fenêtre.
 MATRONI, à *Gilles*. Que cé qu'y sait? (*M&M*, 60-61)

La scène suivante dévoile plusieurs aspects du registre de langue de *Matroni* et de son attitude à l'égard de la langue en général. Tout d'abord, sa norme n'est pas aussi élevée que celle de *Gilles* ou encore de *Larochelle*. *Matroni* ne saisit pas la différence entre le langage figuré et métaphorique, la complexité littéraire n'étant pas partie intégrante de sa culture linguistique. Il prend donc la question de « dormage » très au sérieux. En position de minorité linguistique dans ce passage précis, *Matroni* comprend que, vu son ignorance de certaines dimensions de leur registre de la langue, il pourrait être manipulé par les *Larochelle* alors que la situation est déjà tendue. Divers signes indiquent d'ailleurs la fermeture de *Matroni* à ce groupe linguistique. Puisqu'il n'est pas en contrôle de la parole et qu'il est seul contre deux, *Matroni* se fige dans une attitude de refus en interdisant à tous de sortir de la pièce et en passant à une tactique agressive qui consiste à interroger *Gilles*. La surconscience linguistique personnelle de *Matroni* l'incite au conflit et au contrôle communicationnel.

Peu avant cette scène, Matroni recourait à d'autres stratégies puisqu'il sentait qu'il ne maîtrisait pas la situation, Gilles n'avouant pas la vérité. Il a utilisé en premier lieu la violence verbale, et s'est servi des autres membres de son groupe linguistique pour attaquer Gilles :

MATRONI. Hey, Bob...

BOB. Oui ?

MATRONI. Sais-tu comment sa mère a senti qu'a était enceinte de lui ?

BOB. Oh boy !

MATRONI. A' avait une écharde dans le pied qui a' fatiguait depuis neuf mois... (*M&M*, 55-56)

En ridiculisant Gilles et en le considérant comme une nuisance au sein de son propre groupe – par l'attaque contre sa mère –, Matroni tente de valoriser le groupe auquel lui-même appartient. L'assentiment de Bob le conforte dans cette voie et le porte à penser qu'il n'a pas à modifier son registre de langue et son discours vulgaire. Corbeil explique ainsi cette attitude : « Cette valorisation sociale de la langue populaire [...] conforte une partie de la population dans l'idée qu'elle n'a pas à modifier son usage de la langue française (prononciation, syntaxe, vocabulaire)⁶⁹ ». En prenant Bob à témoin, Matroni s'impose comme le locuteur de la langue principale, comme le plus fort puisqu'en tête d'une majorité linguistique où les membres sont unis autour d'une même norme. Ce processus de dénigrement de l'autre pour affirmer sa propre norme s'avère nécessaire, puisque « ce tri, ce classement des faits de langue [...] en somme [lui] apporte la sécurité⁷⁰ ». Matroni conforte donc son ascendant en montrant les possibilités de sa langue par l'humour et la violence verbale, mais surtout, en misant sur l'aspect collectif de sa norme. Cet extrait montre que non seulement Matroni a conscience de

⁶⁹ Jean-Claude Corbeil, *L'embarras des langues*, *op. cit.*, p. 309.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 208.

la notion de groupe linguistique, mais qu'il a aussi conscience de l'écart entre sa norme et celle de Gilles.

En tant que personnage désormais en minorité, Gilles est celui qui devrait s'adapter à l'autre groupe linguistique. Cependant, pour des raisons d'intégrité morale et d'intégrité de la norme linguistique, Gilles ne modifie pas son comportement et tient le même discours fondé sur sa propre norme. Cet entêtement mène Matroni à utiliser une stratégie d'une nature autre que linguistique, la violence physique :

GUYLAINE, *apaisante*. Monsieur Matroni, enlevez-y le gun dans 'face, vous voyez ben qu'y va perdre connaissance...
MATRONI. Guylaine, ma chérie : le but de l'affaire, O.K., le but de la patente, O.K., c'est que le gars qu'y a un gun dans 'face, le but, c'est qu'y trouve pas ça le fun. Le but, c'est qu'y trouve tellement pas ça le fun qu'y en vienne à demander après sa mère pis à dire c'qu'on veut qu'y dise. J'me suis-tu assez suivi là ?... (*M&M*, 57)

La syntaxe syncopée de Matroni et les nombreuses répétitions illustrent la maladresse du chef des truands et son incapacité à synthétiser sa pensée, d'où l'utilisation de la violence physique plutôt que verbale. Bien qu'il affirme le contraire en utilisant la langue pour se moquer de Gilles quelques instants plus tôt, Matroni laisse entrevoir par ce changement de stratégie qu'il est plus à l'aise dans le silence, dans l'action, là où personne ne peut remettre en cause sa norme et sa façon de s'exprimer. Son autorité se voit assurée, et faute d'avoir les moyens physiques pour se défendre, Gilles ne peut s'y opposer.

Ces divers exemples prouvent qu'une hiérarchie s'installe sur scène selon le registre de langue du locuteur maître de la situation, et surtout, selon l'idée que se fait le locuteur de la norme linguistique qui devrait prédominer. Plus la tension monte, plus la fermeture à autrui est étanche, rendant la langue inefficace et lui substituant une autre forme de langage, le langage physique. La cohabitation de différentes surconsciences linguistiques mène à la friction de la

langue plutôt qu'à son ouverture communicationnelle, ce qui démontre qu'un aspect négatif de la langue prédomine dans *Matroni et moi*. L'hétérolinguisme et la fonction variable de la norme ne font pourtant pas que diviser deux groupes, ils divisent aussi les individus au sein d'un même groupe.

Friction au sein d'un même registre de langue

En s'exprimant en fonction d'une même norme, les personnages de la pièce que sont d'une part Matroni, Guylaine et Bob, d'autre part Gilles et Laroche, devraient former deux groupes monolithiques. Or, comme le précise Corbeil, « autant la langue est, pour le locuteur, une chose familière, quotidienne, allant de soi, autant elle peut être à la source ou agir comme révélateur des tensions au sein de la société⁷¹ », et cela vaut aussi pour un groupe constitué de locuteurs qui s'expriment dans divers registres de langue. L'imprécision de la langue, dans ce cas précis, crée des tensions, qu'on peut relever dans ce passage :

GILLES. Bob n'est pas le croqueur dans cette affaire.
MATRONI. Étends-toi. (*Bob se lève pour aller s'étendre...*) Mais non, pas toé, estie d'cave...
GILLES. Je vous demande pardon ? (*M&M*, 52)

Bien que la réplique soit clairement dirigée vers Gilles, Bob la prend au pied de la lettre. En plus de semer la confusion chez Gilles et de prolonger l'interrogatoire, l'action de Bob affaiblit la position de force de Matroni. Toujours par la faute de Bob, la situation se reproduit, faisant cette fois-ci perdre du temps à Matroni, en plus d'augmenter la tension :

BOB. [...] Patron... M'sieur Matroni... j'vous jure !
MATRONI. Jure pas...
BOB. J'vous promets, j'ai pas ouvert l'enveloppe ! (*M&M*, 49)

⁷¹ *Ibid.*, p. 31.

De nouveau, Matroni passe pour un « parrain » qui est incapable de se faire respecter par ses subalternes du simple fait que Bob le contredit. Dans ces deux exemples, la mauvaise maîtrise de la langue ralentit l'action, ce qui a pour répercussion d'augmenter le sentiment d'urgence à la fin de la pièce alors que les personnages chercheront à découvrir coûte que coûte l'identité des traîtres. Tout ce temps perdu par l'imprécision de la langue, et ce, dans un groupe qui devrait partager une même norme, ne pourra être rattrapé que grâce à Laroche. Extérieur au groupe et capable de passer d'une norme à l'autre, il discernera avec efficacité les besoins de Matroni et les indices parsemés dans le discours de son fils sur l'emplacement où est dissimulé le nom des traîtres.

Cette confusion omniprésente dans le groupe constitué de Matroni, Guylaine et Bob peut s'expliquer du simple fait qu'ils n'utilisent pas la langue populaire de la même façon, bien qu'ils appartiennent à un même groupe sociolinguistique. La division s'établit au cœur même de la norme, en particulier au niveau du vocabulaire. En effet, les personnages n'ont pas les mêmes définitions de certains mots. Le mot « chien », fréquemment utilisé dans la pièce, en offre une claire illustration. Bob l'emploie le premier pour parler de la police :

BOB. Non, ciboire ! T'as pas d'tête ! La ligne de Matroni est tapée par les chiens ! Y pourraient retracer l'appel icitte pis te donner d'la marde.
GILLES. Mais si la ligne de ce monsieur est tapée, c'est qu'il doit avoir des ennuis avec les autorités. (*M&M*, 29)

La réponse de Gilles, revenant sur le fait que les autorités surveillent la ligne de Matroni, confirme que Bob entend le mot « chiens » au sens de « policiers ». Sa sœur Guylaine l'emploie à son tour, mais en un tout autre sens :

GUYLAINE, *à la fenêtre*. [...] Garde-lé don'... Garde-lé don', le 'tit couple. Ç'a toute la paix du monde pis ça sait même pas quoi en faire.

Qu'est-cé qui font su'a rue à c't'heure-citte? Y savent pas que les chiens sales sont sortis. (*M&M*, 45)

Dans cet extrait, Guylaine s'inquiète du sort de Gilles, parti en pleine nuit porter l'enveloppe à Matroni. Comme les affaires illicites se font de nuit et que Gilles est justement parti pour en accomplir une, les « chiens sales » représentent les malfrats de la ville qui gravitent autour de la pègre. Le dédoublement de sens d'un même mot montre la variabilité individuelle de la norme, provoquant de nouveaux malentendus potentiels entre les personnages.

Au lieu de faire la force du groupe, une norme variable et inégale divise le groupe. Selon Corbeil, la norme « contribue à la fracture sociale du Québec en partageant les locuteurs en deux groupes de plus en plus distincts et antagonistes, chacun se réclamant de son usage⁷² ». Bien que cette définition distingue l'emploi de la langue populaire d'avec celui de la langue standard, on peut observer que dans *Matroni et moi*, la fracture sociale peut s'établir au sein d'un seul registre de langue. Ceci illustre que l'entêtement à conserver une norme individuelle plutôt que de protéger une norme collective est nuisible. C'est ce qui causera de fortes tensions et mènera jusqu'à la violence physique, comme l'a montré la réaction de Matroni. La langue vient déclencher le conflit au lieu de le résoudre : elle est une faille. Heureusement, même si les personnages n'arrivent plus à s'entendre à l'intérieur d'une même norme, l'auteur, lui, a une vision claire des effets qu'il peut en tirer.

⁷² *Ibid.*, p. 315.

La voix de l'auteur et du public

La position de l'auteur

Avant de produire toutes ces perturbations et d'attaquer l'intégrité même des personnages, la norme est un matériau d'écriture et relève des préoccupations du dramaturge, en l'occurrence Alexis Martin. En tant qu'acteur écrivant sur la surconscience linguistique, Martin porte déjà un premier jugement sur la norme et son emploi, comme le suggère Corbeil :

Elle [la langue] dépend surtout de la position du chercheur par rapport à la norme : sa description se veut-elle, en principe, strictement objective ou se préoccupe-t-il de tenir compte du statut social des faits qu'il observe, c'est-à-dire des jugements que portent sur eux les locuteurs eux-mêmes⁷³ ?

Cette réflexion de Corbeil suppose deux postures possibles lorsque l'auteur travaille la langue dans son texte : il peut, d'une part, l'illustrer objectivement, pour marquer une différence entre les personnages ; il peut, d'autre part, la mettre en scène tout en se préoccupant de l'aspect identitaire et social que comporte la langue. Martin se situe dans ce deuxième camp⁷⁴. L'autocorrection de Guylaine, les blagues de Matroni concernant le vocabulaire et Gilles ainsi que le changement de registre de langue humoristique de Larochelle illustrent sommairement la conscience des personnages et leur position par rapport à l'emploi de la langue. À de nombreuses reprises, Matroni demande à Gilles de s'exprimer « [e]n français, bonhomme ! » (*M&M*, 51), conscient que l'éducation a grandement influencé son vocabulaire et, du même coup, influencé la différence identitaire des deux personnages.

⁷³ *Ibid.*, p. 303.

⁷⁴ Ce que Casanova appelle dans *L'industrie mondiale des lettres* la « différenciation ».

Mais cette vraisemblance dans la reproduction écrite des niveaux de langue est, selon Corbeil, «reconstituée». Il s'agit d'une «construction, une imitation, sous l'entière responsabilité de l'écrivain [...], dont la réussite dépend de la connaissance qu'il a de cet usage de la langue et du choix des éléments qu'il retient pour recréer la langue [...]»⁷⁵. Il y a, en effet, derrière les discours tenus par les personnages, ceux de l'auteur, toujours perceptibles, superposés aux autres.

La voix de l'auteur

La présence de personnages aux attitudes linguistiques opposées et la présence de l'auteur à travers leurs propos créent sur scène plusieurs voix et discours qui s'opposent ou se complètent. Comme il s'agit d'un texte de théâtre destiné à être dit sur scène⁷⁶, la notion d'oralité y tient une grande place. Selon Paul Zumthor, «la communication orale remplit, dans le groupe social, une fonction en grande partie d'extériorisation. Elle fait entendre, collectivement et globalement, le discours que cette société tient sur elle-même⁷⁷». Si le langage permet aux personnages d'extérioriser le discours sociétal, il faut reconnaître que celui-ci est multiple et parfois contradictoire.

Selon ce qu'affirme Sandrine Le Pors dans l'ouvrage *Le théâtre des voix*, un dramaturge impose presque naturellement la multiplicité de sa voix au texte, en ce sens que tout texte dramatique est polyphonique⁷⁸. L'auteur y est à la fois traversé par les dramaturges

⁷⁵ Jean-Claude Corbeil, *L'embaras des langues*, op. cit., p. 312.

⁷⁶ Jeanne Bovet, « Du plurilinguisme comme fiction identitaire », *Études françaises*, loc. cit., p. 44.

⁷⁷ Paul Zumthor, « Oralité » dans *Intermédialités*, loc. cit., p. 169.

⁷⁸ Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 15.

qui l'ont inspiré ou précédé et par les voix de ses personnages. Alexis Martin, donc, est celui qui, par son travail esthétique sur la langue et par ses personnages hétéroclites au plan sociolinguistique, exprime une vision polyphonique de la langue. Cette polyphonie est aussi révélatrice de son opinion personnelle. Une fois accumulées et confrontées, les opinions des personnages donnent une vision nuancée d'un enjeu, vision qu'il est possible d'attribuer en dernier ressort à l'auteur. Elle révèle ainsi la surconscience linguistique nuancée et complexe d'Alexis Martin.

Le discours tenu par l'auteur sur l'éducation et son attachement à la langue sont les principaux vecteurs de cette polyphonie. Dans un premier temps, l'auteur affirme par le personnage de Gilles que l'éducation est primordiale pour la maîtrise de la langue et pour la réflexion morale :

GUYLAINE. Attends une minute-là... Eska-to-logie?

GILLES. L'eschatologie, c'est un peu la doctrine des fins dernières de l'humanité...

GUYLAINE. La fin du monde ?

GILLES. Non, pas vraiment ; plus... la destination du monde...

(*M&M*, 25)

Plus les mots sont précis, plus ils permettent à Gilles de nuancer sa réflexion et de la verbaliser de façon claire et juste pour mieux traduire sa pensée. Toutefois, ce propos sur le vocabulaire est nuancé par les interventions de Guylaine. Bien qu'elle ait peu d'éducation, elle réussit à suivre la conversation :

GUYLAINE. [...] parce qu'y s'abaissait pas à moi pour m'expliquer ses affaires d'éthique pis de Dieu. Y disait les choses simplement, comme y faut. Moi j'le laissais parler. Des fois j'demandais pour un mot, une définition. Ça l'achalait pas. Y en remettait, y expliquait... (*M&M*, 14)

Guyllaine ose donc demander des définitions pour pallier son absence de vocabulaire, et arrive, grâce aux précisions, à suivre le discours de Gilles. Mais elle ne peut pas participer activement à la discussion :

GILLES. [...] Vois-tu là ?

GUYLLAINE. Ouais, O.K., mais...

GILLES. Tu peux objecter...

GUYLLAINE. Non non, continue... (*M&M*, 25-26)

Trop intimidée, Guyllaine préfère se taire et écouter Gilles. Les points de suspension montrent son hésitation à poursuivre et son manque de confiance à l'oral. Bien qu'il démontre que l'éducation est importante pour faire entendre toutes les voix de la société et non simplement celle du plus érudit, l'auteur ironise dans son discours sur le système d'éducation et en relève une faille majeure :

GUYLLAINE. Ça fait longtemps que j'ai pas mis les pieds à l'école. Pour toi, c'est naturel. Moi, ma famille encourageait pas tellement ça. Mon père m'a dit quand j'avais quinze ans pis que je lui demandais de l'argent pour acheter des livres de classe : "Fille, y va falloir que tu travailles pour te payer tes livres. Pis si tu travailles, va falloir que tu lâches l'école. Alors, y me dit, alors si tu gagnes de l'argent pour acheter des livres, mais que t'es pas à l'école pour t'en servir, t'es autant mieux de travailler, O.K., mais de garder l'argent pour toi". (*M&M*, 21-22)

Le père de Guyllaine se fait ici l'écho d'une opinion très répandue : le coût des études s'avère trop élevé pour la classe inférieure. Le système d'éducation favorise les plus nantis, ceux pour qui l'éducation est une valeur importante. Mais Martin nuance ce propos en multipliant les points de vue. Avec Gilles, il réduit l'éducation à la maîtrise du vocabulaire, mais montre bien aussi, par le discours de Guyllaine, que les choses sont plus complexes. Cette maîtrise ne garantit en rien la qualité du jugement. C'est ce que démontre également Matroni dans la scène où Larochelle accepte de mourir pour protéger les autres :

GUYLAINE. Ils l'ont tué !

MATRONI. C'est c'qu'y voulait, j't'jure. J'ai pas été à l'école longtemps, mais j'connais les hommes. (*M&M*, 82)

L'auteur de la pièce a donc une position nuancée sur la langue et l'éducation, et le public comprend avec des exemples comme ceux-ci que les apparences linguistiques sont trompeuses, que la langue ne révèle qu'une partie de l'identité des individus et, en l'occurrence ici, des personnages. Cet extrait confirme que Matroni, bien qu'il s'exprime souvent par les points de suspension dans la pièce plutôt que par les mots, a conscience de ses actes et de ceux de ses pairs. Martin affirme à la fois qu'un manque d'éducation réduit la capacité de s'exprimer oralement et qu'un vocabulaire réduit n'est pas synonyme d'absence de pensée, et ce, malgré les apparences. Cette double présence dans le discours, celle de l'auteur et de ses personnages, correspond au « langage » de Martin, c'est-à-dire, pour reprendre les mots de Lise Gauvin : son « engagement dans la langue, un “langagement” dont les effets se trouvent aussi bien dans les concepts mis en œuvre que dans les stratégies narratives adoptées⁷⁹ ». Chez Martin, l'engagement dans et pour la langue est révélé par l'alternance des registres de langue et par des personnages dont la norme linguistique varie considérablement, ce qui fonde la diversité de l'expression. Cette stratégie narrative dans le dialogue a pour effet de présenter plusieurs discours sous plusieurs formes, relevant ainsi du dialogisme hétéromorphe. Or, le dialogisme hétéromorphe, tel que défini par Guay, suppose un lien au public nouveau, ici renforcé par les effets d'humour.

⁷⁹ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, *op. cit.*, p. 257-258.

La voix du public par la norme

Dans *Matroni et moi*, le lien au public repose d'abord et avant tout sur la langue. Dès les premières pages, l'auteur délimite l'horizon d'attente du public grâce au personnage de François Carnavalet. Narrateur qui ne reviendra pas dans la pièce, Carnavalet se présente sur scène assis dans une bergère, un livre à la main. Il explique au public ce à quoi il devra réfléchir durant la pièce :

CARNAVALET. Certains se souviendront peut-être de la pièce *Apollyon*, que nous avons représentée il y a de ça quatre ans.

Il regarde dans la salle en attendant une réponse des spectateurs... la réponse ne vient pas, ou trop faiblement.

Bon. [...] La pièce de ce soir n'est pas tout à fait étrangère à certains problèmes abordés dans *Apollyon*, et bien que le contexte social ne soit pas tout à fait le même, nos protagonistes partagent tous, à leur façon, un peu de ce feu dévorant qui est le propre des grandes insatisfactions... (*M&M*, 11)

Comme la pièce *Apollyon* est une pièce fictive que le Groupement forestier du théâtre n'a jamais montée, le public ne peut se retrouver dans les comparaisons qu'établit Carnavalet entre *Apollyon* et *Matroni et moi* quant aux protagonistes et au contexte social. Vu les références qu'il ne saisit pas et vu le registre de langue soutenu de Carnavalet, le public peut s'attendre à une pièce complexe et exigeante. Cet effet sera cassé à la page suivante par l'arrivée du personnage de Guylaine sur scène avec son registre de langue populaire. Le lien au public s'effectue dans un premier temps par rapport à sa propre norme linguistique. L'horizon d'attente du spectateur est défait. L'auteur part de la certitude que le public ne réagira pas ou réagira peu aux propos de Carnavalet et utilise tout juste après la sortie de ce dernier une langue populaire, sûr de l'effet qu'aura l'écart linguistique. Ainsi, comme le propose Corbeil : « [o]n peut donc pousser plus ou moins loin la reproduction de la langue

populaire et tenir plus ou moins en compte de la réaction du public ou de sa capacité à comprendre cette langue⁸⁰ ». La majorité des rires de la pièce seront basés sur la langue populaire, employée parallèlement à la langue soutenue. Par exemple :

GILLES. Jamais entendu parler de l'effet papillon ?

MATRONI. Non, mais...

GILLES. On dit que le battement d'ailes d'un seul papillon à l'autre bout du monde suffit à perturber le climat d'un continent entier !

GUYLAINE. Qui dit que t'es ce papillon-là, hein ? (*Temps.*) Quelle cible de conversation on est en train d'avoir là... (*M&M*, 55)

La blague ici repose sur la connaissance de l'effet papillon chez le public et sur le fait que Guylaine et Matroni l'ignorent. La réaction de Guylaine fera rire le public puisqu'elle s'entend au sens premier du mot papillon et ne perçoit pas la dimension métonymique de l'expression « effet papillon ». L'auteur s'appuie donc sur la connaissance du public et sur le décalage linguistique pour créer un deuxième effet comique après le « *Temps* » où Guylaine se questionne sur la validité de la conversation en s'exprimant par la langue populaire et les jurons. Ces exemples mis en scène par l'auteur montrent qu'une connivence est nécessaire avec le public. La norme linguistique du public devient un enjeu tout aussi important que celle des personnages pour le développement du dialogisme hétéromorphe.

Conclusion sommaire

L'analyse de *Matroni et moi* illustre bien le phénomène de la surconscience linguistique développé par Lise Gauvin, puisque les « questions de représentations langagières y prennent une importance accrue » et qu'on y voit « un désir d'interroger la nature même du

⁸⁰ Jean-Claude Corbeil, *L'embarras des langues*, op. cit., p. 312.

langage⁸¹ ». Ces représentations passent par la norme, perçue tant dans son aspect collectif qu'individuel, et surtout, par la création de frictions communicationnelles. Ce jeu établi par Alexis Martin révèle une « pluralité des voix et des langages⁸² », donc une polyphonie langagière qui renvoie au dialogisme hétéromorphe tel que le définit Guay.

Il est toutefois à noter qu'Hervé Guay base son concept de dialogisme hétéromorphe sur la présence scénique (ou didascalique) de formes non proprement théâtrales telles la danse, la performance, voire l'exploitation marquée de technologies⁸³. La pluralité des voix (dialogisme) se ferait donc entendre par ces formes variées indirectement liées au théâtre (d'où la formation du mot *hétéro – morphe*)⁸⁴. Or, le cas d'Alexis Martin porte à penser que le dialogisme hétéromorphe peut aussi se révéler sans la présence de formes non proprement théâtrales tel que l'entend Guay, voire sans la technologie. En effet, la pièce *Matroni et moi* repose essentiellement sur la langue.

Étant à la fois objet et sujet de la pièce, la langue est employée par l'auteur tant pour travailler son esthétique, pour faire interagir ses personnages, que pour aller rejoindre le public. En créant des personnages sociolinguistiquement variés, en passant de Carnavalet à Bob, Martin fait entendre plusieurs voix, dont la sienne. Ces voix se confrontent et produisent plusieurs effets, dont l'inconfort, l'identification et la dissociation (à l'égard des personnages), l'humour, la multiplicité des messages sur des enjeux comme l'éducation, en plus de créer un nouveau lien avec le public basé sur la connaissance linguistique de ce dernier. La langue,

⁸¹ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue, op. cit.*, p. 256.

⁸² Hervé Guay, « Vers un dialogisme hétéromorphe » dans *Tangence, loc. cit.*, p. 63.

⁸³ Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral, loc. cit.*, p.15.

⁸⁴ *Ibid.*

dans un cas comme celui de *Matroni et moi*, pourrait-elle être considérée comme une forme « non proprement théâtrale » qui fait entendre le dialogisme hétéromorphe ?

On peut en tout cas affirmer que la langue vient « structurer et thématiser la représentation⁸⁵ », notamment par les notions de norme et de discours. Dans cette optique, la forme langagière pourrait être l'équivalent d'une technologie sonore puisqu'elle a la même fonction dans le dialogisme hétéromorphe, soit établir plusieurs discours, par plusieurs voix, tout en modulant le lien au spectateur⁸⁶. Rappelons notamment que le lien au public, majeur dans l'étude de Guay, est basé avant tout et principalement sur le rapport à la langue qu'entretient le spectateur. Bien que la langue ne soit pas considérée, par Guay, comme un élément stratégique dans l'établissement du dialogisme hétéromorphe⁸⁷, elle y participe clairement ici, en permettant plusieurs discours tenus sur le monde, et ce, par plusieurs voix simultanées.

Alexis Martin utilise dans les pièces que nous allons maintenant aborder à la fois la langue et la technologie sonores comme deux formes qui servent, de manières différentes, à exprimer davantage de discours et de voix, tout en conservant la langue comme principale préoccupation thématique et vecteur de communication.

⁸⁵ Hervé Guay, « Technologies et spectateur : observations diverses », *Jeu : revue de théâtre*, n° 144, (3) 2012, p. 77.

⁸⁶ Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral*, *loc. cit.*, p. 24.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 18-24.

Chapitre 2 : *Oreille, tigre et bruit* (1996/1999)

Oreille, tigre et bruit est une pièce inédite d'Alexis Martin dont le manuscrit date de 1999⁸⁸. Elle a cependant été montée à la scène pour la première fois en avril 1996 par le Nouveau Théâtre Expérimental. Bien que la pièce ait été, selon l'auteur, « peu vue, bien jouée et assez aimée⁸⁹ », il faut attendre 2008 avant qu'elle ne revienne à la scène, cette fois au Théâtre d'Aujourd'hui. La force de la pièce résiderait dans l'adaptabilité de sa problématique, comme le souligne Marie-Thérèse Fortin, à l'époque directrice artistique de l'établissement : « *Oreille, tigre et bruit* a été écrit il y a plus de dix ans, mais a gardé toute son acuité et résonne encore très juste à nos oreilles d'aujourd'hui⁹⁰ ». Cette problématique qui rejoint le spectateur, c'est le bruit. Causé tant par les mots que par les médias, le bruit préoccupe de plus en plus le public de cette ère où la communication se transforme rapidement en raison des nouvelles technologies. Ces diverses méthodes d'interaction humaine imposent au spectateur une question cruciale : mais « qui parle à qui et de quoi⁹¹ ? »

Oreille, tigre et bruit transporte le spectateur dans l'univers d'Hubert Alain, animateur d'une émission littéraire et philosophique de radio, *Le Cercle de Montréal*. Le travail d'Hubert l'amène à être entouré de mots, mais surtout, de bruits. S'il cherche à révéler le mieux possible sa pensée en choisissant des mots justes et en adoptant un style oral concis, il est malgré lui plongé dans un vacarme incessant, notamment causé par des invités pleins de tics de langue

⁸⁸ [S.a.], « Oreille, tigre et bruit » dans *CEAD: Centre des auteurs dramatiques* [En ligne]: http://www.cead.qc.ca/cead_repertoire/id_document/7048 (Page consultée le 20 décembre 2016).

⁸⁹ [S.a.], « Oreille, tigre et bruit, du 1^{er} au 26 avril 2008 », *Programme du Théâtre d'Aujourd'hui*, saison 2007-2008, vol. 9, n° 5, p. 3.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 2.

⁹¹ *Ibid.*

qui discourent à tort et à raison. Pour trouver une certaine quiétude, Hubert s'enferme chez lui, mais sa femme rend l'opération impossible. Claire Alain parle pour se reconforter. Elle est incapable de supporter le silence, ce qui fait d'elle une participante active au bruit de fond qui incommode Hubert. À la grande surprise du spectateur, Hubert semble pourtant contrôler ce vacarme qui l'entoure, jusqu'à ce qu'un problème auditif rompe l'équilibre sonore précaire dans lequel il se trouve : il y a un bruit dans son oreille, comme une chute, ou plutôt, comme le cri d'un tigre qui rugit. Avec l'aide de son médecin, le Dr Dufour, il tente de trouver l'origine de son mal. Pourquoi entend-il un tigre dans le creux de son oreille ? Que cela peut-il signifier ? Comme les compétences du Dr Dufour semblent s'arrêter à son humour déplacé, Hubert devra s'en remettre au Dr Ming. Chinois caricatural au fort accent, le Dr Ming recourt à une fable orientale pour expliquer la douleur auditive d'Hubert : le bruit de son oreille serait le cri d'un tigre silencieux qui maintenant se manifeste. Cette explication ne suffira pas à soigner Hubert, et ce dernier sombrera dans un état de crise où le bruit s'accroît et envahit la scène, jusqu'à provoquer la surdité des personnages et du public.

Oreille, tigre et bruit guide le spectateur au travers d'une quantité imposante de discours sur la langue, sur la communication et sur d'autres sujets tels l'éthique, la sexualité et la technologie⁹². Contrairement à *Matroni et moi*, qui suit une trame narrative chronologique précise, *Oreille, tigre et bruit* transporte le spectateur dans différents lieux en mêlant les temporalités. Tantôt sur le plateau du *Cercle de Montréal*, puis soudainement transporté en pleine nuit dans la chambre d'Hubert avant de se retrouver au cabinet du médecin, le

⁹² En raison de nombreux enjeux qui mènent vers d'autres réflexions critiques à l'opposé de la présente étude, certains détails seront omis de l'analyse. Notons par exemple l'usage de la technologie comme moyen de communication, ainsi que divers discours éthiques et religieux sous-jacents à la langue.

spectateur doit utiliser son ouïe pour se repérer dans l'espace et le temps. En effet, une ambiance sonore a été créée de sorte que le spectateur puisse identifier le lieu dramatique. L'oreille du spectateur devient un outil clé pour traverser la pièce. Mais ce dernier peut-il réellement se fier à ce qu'il entend ? Bien qu'à la première lecture du texte on ait l'impression que le bruit est l'enjeu majeur de la pièce, on réalise vite que ce bruit est, en fait, lié au problème de la langue. Nous tenterons de comprendre, dans les pages qui suivent, comment l'auteur part de sa surconscience linguistique pour pousser le spectateur à douter de son ouïe. Existe-t-il vraiment une limite au nombre de mots audibles ? Les surexploiter mène-t-il au silence ou au bruit ?

Une surconscience linguistique divisée

Le personnage d'Hubert fait preuve de surconscience linguistique, au sens où l'entend Lise Gauvin : il questionne sans cesse l'usage des mots et leur contexte d'énonciation⁹³. En plus d'être conscient de la valeur de la langue, Hubert n'hésite pas à modifier son registre selon la situation. Au *Cercle de Montréal*, son registre est élevé et littéraire ; chez lui, il est conversationnel dans la mesure où il convient à Claire (qui parle pour ne rien dire). Bien qu'Hubert conserve tout de même une identité linguistique originale par l'utilisation d'expressions qui lui sont propres, l'alternance entre les différents registres et les diverses représentations de l'usage de la langue semblent être à l'origine de son problème auditif.

⁹³ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue, op. cit.*, p. 8.

Ainsi, la surconscience linguistique d'Hubert révèle tant ce que la langue a de fécond que la tension qui lui est inhérente⁹⁴.

Une langue juste et efficace

Tant d'un point de vue professionnel que personnel, Hubert est, pour reprendre la remarque de Lise Gauvin, « condamné à penser la langue⁹⁵ ». En tant qu'animateur de radio, il doit amener ses invités à s'exprimer le plus clairement possible pour satisfaire les attentes des auditeurs. En tant que mari, il doit arriver à conjuguer la justesse de ses propres mots avec la cacophonie verbale de sa femme. En tant qu'ami, Hubert devrait mettre les mots de côté pour écouter. Cette ambivalence linguistique l'oblige à réfléchir la langue sur plusieurs plans de façon simultanée. Son attitude langagière rappelle une des caractéristiques majeures du théâtre québécois des années 1990, tel que le résume Jane Moss en citant Lucie Robert : « Le théâtre québécois s'occupe du problème de la langue de toutes les façons possibles, même de façon obsessionnelle. Il demande sans relâche dans quelle langue il faut parler, pour dire quoi, en quelles circonstances et pour obtenir quel effet⁹⁶ ». Si se questionner sur le jumelage de la langue « professionnelle » et de la langue « personnelle » peut être sans danger réel pour Hubert, le caractère obsessionnel de la chose est, quant à lui, à haut risque.

Dans *Oreille, tigre et bruit*, Hubert est habité par le désir d'interroger la nature de la langue, désir qui le pousse ultimement à reconsidérer l'usage même des mots. Assis au bar

⁹⁴ *Ibid.*, p. 256.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 257.

⁹⁶ Jane Moss, « Daniel Danis et la dramaturgie de la parole » dans Betty Bednarski, Irene Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, op. cit., p. 118.

avec Julie, la responsable de la programmation du *Cercle de Montréal*, Hubert n'arrive plus à se détacher de son objectif d'éclaircir la langue⁹⁷ :

JULIE. [...] Le sacrifice de ses forces juvéniles, quoi. Du sacrifice à... à... à –

HUBERT. – au règne de l'utile, au monde commerçant, à la *raison* commerçante...

JULIE. Oui ! Eille, t'es efficace tout le temps toi !? Détends-toi, t'es pas en devoir⁹⁸ !

Dans ce passage, Hubert clarifie par réflexe la pensée de Julie. La réaction de Julie s'établit en deux temps. Elle trouve que son collègue est « efficace », mais croit aussi que sa pratique de la langue s'apparente à un certain « devoir » professionnel. Le contexte convivial d'une bière entre collègues, mais surtout entre amis, inciterait pourtant à plus de relâchement.

Au cours de la même scène, Julie confie à Hubert que son mari est gravement malade. Alors qu'il devrait faire preuve de compassion, son obsession pour la langue nuit au lien affectif :

JULIE. C'est dur. Tu vois, pour moi, cette maladie-là, c'est une sorte de seuil : ma vie va changer. Y a une innocence qui s'en va. Y a une vigueur qu'on a plus...

HUBERT. On est quand même pas grabataires, là.

JULIE. Pardon ?

HUBERT. Je veux dire on est pas à l'agonie encore... (*OTB*, 51)

Cette fois, le vocabulaire d'Hubert crée une coupure dans la proximité humaine. Plutôt que de percevoir l'effort mis par son collègue pour s'exprimer le plus convenablement possible, par le mot « grabataires », Julie y perçoit de la condescendance, condescendance qui remettrait en

⁹⁷ Pour des raisons d'uniformité et d'allègement textuels, l'appellation variante des personnages dans le tapuscrit, les erreurs d'orthographe et la disposition du texte ont été corrigées. Pour la version originale, se référer au tapuscrit précédemment cité.

⁹⁸ Alexis Martin, *Oreille, tigre et bruit*, Montréal, Tapuscrit du CEAD, p.48. Désormais abrégé par *OTB*, suivi du numéro de page entre parenthèses.

doute la sincérité et la profondeur de l'amitié d'Hubert envers elle (*OTB*, 52-53). Plutôt que de créer une ouverture communicationnelle, la surconscience linguistique d'Hubert – ou devrait-on dire sa manie linguistique – nuit aux liens humains, remettant aussi en cause la réelle utilité de la langue. Est-elle faite pour être réfléchie ou pour communiquer avec l'autre ?

Bien que cette obsession de la langue révèle une surconscience linguistique, l'attitude langagière d'Hubert s'apparente plutôt à une forme d'insécurité linguistique dont William Labov a défini les rouages. L'insécurité linguistique d'Hubert s'explique par le fait qu'il a « une conscience très nette de l'existence d'une norme », même s'il s'impose lui-même cette norme, tout en possédant « une conscience tout aussi nette d'un écart, d'une pratique déviante par rapport à cette norme⁹⁹ ». Hubert ne se permet pas cette déviance, même en présence d'une amie qui a besoin de réconfort. En conservant une attitude linguistique figée et basée sur la justesse des mots, Hubert tente de pallier son insécurité en « normalisant » son vocabulaire, en l'ajustant à cette idée de perfection langagière, et ce, toutes situations confondues. Comme l'illustre la scène avec Julie, cette insécurité nuit à Hubert qui ne fait que participer à la création de tensions sociales et linguistiques.

Les tensions de la langue

Pour Lise Gauvin, la surconscience linguistique est indissociable d'une certaine tension perceptible dans la langue elle-même. C'est-à-dire que la surconscience relève d'une « problématique de la langue qui dépasse les seuls enjeux lexicaux et met en cause son propre

⁹⁹ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, *op. cit.*, p. 261-262.

statut ainsi que la nature de son fonctionnement¹⁰⁰ ». Questionner la langue ne mènerait donc pas à une réflexion plus poussée sur celle-ci. Alors qu'il discute avec Claire en pleine nuit, réveillé par son insomnie quotidienne, Hubert, par le simple fait de s'exprimer selon sa « norme », sème la discorde :

CLAIRE. Le mariage. Je connais presque personne autour de moi qui s'est marié.

HUBERT. Y'a encore des gens qui se marient. Ça a pas la même odeur que dans le temps de nos parents, c'est sûr.

CLAIRE. Pourquoi tu dis ça « la même odeur » ?

HUBERT. Ben... c'est une image... quoi ?

CLAIRE. Une image. Pourquoi tu dis pas « pas pareil », ou « pas la même chose ».

HUBERT. C'est ma façon de m'exprimer Claire, je vois pas pourquoi je devrais m'empêcher d'utiliser des images parce qu'elles sont pas communes, ou parce que les gens disent autrement...

CLAIRE. C'est pour te démarquer.

HUBERT. Non ! Je... je pense pas à ça du tout, non... pourquoi je devrais m'empêcher –

CLAIRE. Penses-tu que le langage c'est une arme, enfin... que ça *peut être* une arme, dans un sens, une façon de... de s'imposer au monde ?

HUBERT. Oui.

Temps. (OTB, 17-18)

En début d'extrait, seul le lexique est remis en cause, tandis que Claire reproche à Hubert de ne pas employer les mots que tous emploient dans une situation identique. Tel que le soutient Gauvin, ce « fait lexical » n'est pas assez révélateur pour démontrer une surconscience linguistique. Ce serait donc dire que le personnage de Claire, contrairement à celui d'Hubert, n'a pas de réelle conscience de la langue, puisqu'elle ne s'attarde qu'au vocabulaire. Or, son intervention en soi est de la surconscience linguistique. Après tout, Claire remet en cause le fonctionnement du système de langue d'Hubert en s'attardant à la nature du choix de ses mots.

¹⁰⁰ Lise Gauvin, *Langagement, op. cit.*, p. 7.

Ainsi, ce qui semblait à première vue n'être qu'une remarque banale de Claire s'avère être une tentative de normalisation de sa part : elle désire que son mari s'exprime comme elle.

Plus que d'y réfléchir simplement, Claire met cette idée en application grâce à ce que Jean-Pierre Sarrazac définit comme le *dialogue forcé*¹⁰¹. Par la structure interrogative de ses phrases, ou encore par une syntaxe qui suggère que certains éléments ont été omis de la phrase et doivent être complétés, Claire « force » Hubert à participer au dialogue :

CLAIRE. Y disent aussi que le cosmos fait un bruit.
HUBERT. Quel genre de bruit.
CLAIRE. Ben... un bruit de cosmos. Je veux dire, un bruit propre au cosmos.
HUBERT. Qui dit ça ?
CLAIRE. Les astronomes.
HUBERT. Alors quoi ?
CLAIRE. Ben... tu risques d'attendre le silence longtemps. Ça existe pas le silence.
HUBERT. C'est déjà assez de silence ce matin.
Elle le regarde un temps, puis se recouche. Elle se redresse.
CLAIRE. C'est drôle que t'aies dit ça.
HUBERT. Quoi ?
CLAIRE. « Silence relatif »... (OTB, 10)

Dans cet extrait, Claire remédie à une « pratique déviante » de sa norme. En lançant la conversation, elle impose un rythme verbal à son mari. Elle change le fonctionnement du discours d'Hubert par des phrases incomplètes (« Y disent que le cosmos fait un bruit ») et par ses phrases hors contexte (« Silence relatif », sujet dont parlait Hubert une page plus tôt). Hubert se voit imposer une conversation sur le bruit du cosmos, sujet à propos duquel Claire n'a d'ailleurs pas ou peu de connaissances, et ce, dans le simple but de le faire sortir de la justesse des mots et de sa propre intégrité linguistique.

¹⁰¹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame; écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, p. 114.

Cette tactique du dialogue forcé prouve à Hubert qu'il ne maîtrise pas l'usage de la langue autant qu'il le désirerait. Bien qu'Hubert prône l'économie de mots, Claire le force à en utiliser sans cesse davantage en le faisant bavarder alors qu'elle détourne continuellement le sens de la conversation. En prenant part à la discussion, Hubert devient acteur de son acouphène. Cette expérience « met également à nu l'échec du langage comme moyen de communication¹⁰² » et pousse Hubert à approfondir sa réflexion sur la langue.

L'échec de la langue

Désormais alarmé par le comportement qu'il a adopté en participant à la conversation de Claire, Hubert réalise que sa surconscience linguistique, qui se manifeste par le choix des mots justes, n'est pas suffisante (la preuve ayant été faite par sa propre exubérance verbale). Cette constatation fait écho aux propos tenus par Michel Foucault sur le langage, discours que cite Sarrazac à propos de la dramaturgie contemporaine :

Comment [l'Homme] peut-il être le sujet d'un langage qui depuis des millénaires s'est formé sans lui, dont le système lui échappe, dont le sens dort d'un sommeil presque invincible dans les mots qu'il fait, un instant, scintiller par son discours, et à l'intérieur duquel il est, d'entrée de jeu, contraint de loger sa parole et sa pensée, comme si elles ne faisaient rien de plus qu'animer quelque temps un segment sur cette trame de possibilités innombrables¹⁰³ ?

Foucault cerne ici un enjeu majeur du langage : il s'est formé sans le locuteur en plus de contraindre ce dernier dans son expression. C'est dire qu'en tentant de s'exprimer le mieux

¹⁰² Jane Moss, « Daniel Danis et la dramaturgie de la parole » dans Betty Bednarski, Irene Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, op. cit., p. 117.

¹⁰³ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame; écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, p. 113.

possible, en sélectionnant ses mots de manière minutieuse, Hubert n'a fait que se restreindre dans et par la langue, ce qui ne peut que le conduire à un échec. C'est d'ailleurs ce qui se produit lorsqu'il n'arrive plus à communiquer :

HUBERT. ... je me sens séparé... séparé de moi-même... suspendu entre la vie... et les mots ; j'ai le sentiment que les mots... parlent sans moi. Que les mots parlent depuis toujours, comme un train qui roule dans la nuit [...] dont j'attrape par moment l'éclair d'une fenêtre illuminée... Ça parle Claire, ça parle tout le temps, y'a pu de silence... (OTB, 32)

Les propos d'Hubert font ici écho à ceux de Foucault. La langue est un objet autonome et extérieur à l'Homme depuis toujours. Si Hubert arrivait à réguler le fonctionnement de sa propre langue et s'il arrivait à la réfléchir avant de parler, il n'y parvient désormais plus. Le signifiant et le signifié ne concordent plus et ne font que produire du bruit. Ce serait une certaine entité, nommée «ça», qui émettrait ce bruit, comme si par le simple fait de questionner les mots et de les faire concorder avec ses idées, Hubert contribuait au bruit du monde, et donc, à ce bruit omniprésent dans l'oreille qui le fait souffrir. Par ces procédés, Hubert semble avoir atteint la limite de sa surconscience linguistique.

Hubert n'est toutefois pas la seule victime de la surconscience linguistique. Un autre personnage *d'Oreille, tigre et bruit* vit une problématique semblable ; il s'agit d'un linguiste aphasique, Jean Héberling. Le linguiste est perçu dans la pièce comme le personnage le plus susceptible de maîtriser la langue et d'en éprouver la surconscience linguistique : sa profession se résume à étudier la langue et à élaborer un métadiscours à son propos. Cette conscience linguistique, qu'on pourrait qualifier d'extrême, mène à l'incapacité de communiquer :

VOIX (LE LINGUISTE APHASIQUE, HEBERLING). Eh ! Je peux pas encore parler ! Quatre langues : impossible ! Italien : encore la moitié. L'allemand... l'anglais... moi, la première langue, mais impossible ! Pourquoi ? Je peux pas. Tandis que moi... oui, bien sûr, je sais des

mots, mais les phrases c'est foutu. Tandis que l'allemand c'est bon encore. J'étais interprète. Mais ma langue maternelle c'est foutu ! Des mots, je peux pas décrocher ! Des mots, oui, mais des phrases, je peux pas, c'est foutu ! (*OTB*, 37)

Même si le trouble du langage d'Héberling est causé par de l'aphasie, la réflexion qui ressort de ses propos suggère un trouble plus grand encore, celui d'une surconscience linguistique poussée à son paroxysme. En effet, ce mal d'Héberling semble provenir de son attitude à l'égard du fonctionnement et de la nature de la langue : « Des mots, je peux pas décrocher ! » Tel Hubert, Héberling était incapable de ne pas réfléchir sur la langue. Pis encore, Héberling ne se contente pas de la maîtrise d'une seule langue, mais bien de quatre. Comme si en pratiquant le plurilinguisme, Héberling se voyait, pour reprendre les mots de Gauvin, « partagé entre la défense et l'illustration [de la langue], [et la nécessité de] négocier son rapport avec la langue française, que celle-ci soit maternelle ou non¹⁰⁴ ». Les quatre langues que maîtrisait Héberling viennent se frotter les unes aux autres, causant ainsi de la tension plutôt que de faciliter la fluidité de l'expression. Héberling sera ainsi incapable de prononcer son nom à répétition de façon cohérente, passant de « Beherling » à « Herbeling ». Normalement associée à une fonction identitaire¹⁰⁵, la surconscience linguistique a ainsi un effet opposé chez Héberling : la perte d'identité.

Ces deux situations mènent à une impasse. Comment partager avec autrui la beauté et la précision des mots si, d'une part, le langage est extérieur à l'Homme, et si, d'autre part, la réflexion linguistique ne fait qu'alourdir le bruit qui incommode Hubert, Héberling et le monde ? Deux solutions inverses sont proposées par Alexis Martin.

¹⁰⁴ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, op. cit., p. 258-259.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 255-256.

Le silence, une solution à la surconscience linguistique ?

Désormais averti que même la réflexion la plus consciencieuse sur la langue finit elle aussi par se convertir en bruit, Hubert adopte une stratégie radicale : conquérir le silence. Mais ce silence est-il possible ? Selon Olga Jirouskova, la quête d'Hubert serait vaine, notamment puisque le silence est chose inexistante :

Notre réalité quotidienne est agitée, bruyante et bavarde. Le bruit et le flot continu de paroles font écran aux événements extérieurs et brouillent la connexion avec notre monde intérieur, lieu silencieux de notre conscience. Le bruit rassure, enveloppe, confère l'illusion de participer au monde. Le silence représente alors un vecteur radical et puissant de déstabilisation de l'individu et de sa fonction sociétale. Le silence est subversif. Conjugué à un réinvestissement novateur de l'espace scénique et à un travail d'acteur spécifique, devenant ainsi la clef d'accès à des perspectives plus complexes, il contribue aujourd'hui à la construction d'un nouveau langage théâtral, permettant de ressaisir et d'interroger le réel, de réapprendre à penser sensiblement notre vie et le monde qui nous entoure¹⁰⁶.

De cette définition, deux éléments ressortent et enrichissent la réflexion développée dans *Oreille, tigre et bruit*. D'un côté, le bruit aurait une connotation réconfortante pour l'Homme. Le silence serait quant à lui associé au vide et à la peur de ce vide (où la pensée critique peut se révéler) ; d'où la nécessité urgente de le meubler¹⁰⁷. Ce sentiment pousserait certains personnages à parler avec abondance, bien que leur argumentation soit mince et sans intérêt pour l'avancement de la pièce. C'est le cas de Claire qui, pour éviter à tout prix ce silence, adresse une requête à son mari :

CLAIRE. Parle-moi. Raconte-moi quelque chose.

HUBERT. Quoi ?

¹⁰⁶ Olga Jirouskova, « Silence – clef d'un nouveau langage théâtral? », *Théâtre public*, n°201, « Voix words words words », Juillet-Septembre 2011, p. 87.

¹⁰⁷ *Ibid.*

CLAIRE. N'importe quoi. Un livre que t'as lu, un rêve que t'as fait... À quoi tu penses quand tu dors pas. (*OTB*, 20)

Cet extrait illustre ce qu'Eric Eigenmann nomme le « vide de parole¹⁰⁸ ». Claire provoque un « échec relatif du langage » : elle discute sans but, réduisant l'efficacité du dialogue. Elle n'a aucune préférence sur ce qu'elle veut entendre, tant que cela occupe du temps et comble le silence dans lequel Hubert tente de se réfugier. D'un autre côté, Hubert aurait raison de s'enfoncer dans le silence, puisque ce silence serait une sorte d'équivalent de sa surconscience linguistique. Si l'on se réfère à la définition de Jirouskova, le silence « contribue aujourd'hui à la construction d'un nouveau langage théâtral, permettant de ressaisir et d'interroger le réel, de réapprendre à penser sensiblement notre vie et le monde qui nous entoure¹⁰⁹ ». Suivant cette ligne de pensée, la surconscience linguistique, telle que la définit Gauvin, serait « un lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire¹¹⁰ », lieu où « écrire devient alors un véritable “acte de langage”¹¹¹ ». Dans les deux cas, le silence et la surconscience tentent de redéfinir le langage, puisant d'un côté dans le réel, de l'autre dans l'imaginaire. Ces deux définitions amènent à repenser l'articulation du monde pour tenter de trouver une nouvelle alternative à sa dynamique communicationnelle. Ainsi, que ce soit en se taisant ou en utilisant les mots, Hubert en arrive à la même conclusion : la manière dont les individus communiquent est désuète et il faut désormais procéder autrement. Mais Hubert peut-il réellement atteindre le silence ?

¹⁰⁸ Eric Eigenmann, *La parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vinaver; théâtres du dialogisme*, Paris, Éditions de l'Arche, 1996, p. 29.

¹⁰⁹ Olga Jirouskova, « Silence – clef d'un nouveau langage théâtral? », *Théâtre public, loc. cit.*, p. 87.

¹¹⁰ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue, op. cit.*, p. 256.

¹¹¹ *Ibid.*

Tel que l'a indiqué Jirouskova, le silence complet serait impossible, à cause d'une réalité quotidienne « agitée, bruyante et bavarde ». C'est pourquoi Hubert se contenterait d'un silence alternatif :

HUBERT. Non. J'ai le goût d'un peu de silence. Rien entendre pendant quelques heures.

CLAIRE. Tu peux faire ça en dormant. C'est ce que la plupart des gens font la nuit. Ils entendent rien, ils voient rien. Ils dorment.

HUBERT. Oui. Mais ils en profitent pas. Ils dorment.

Temps. Claire le regarde. Se recouche. Temps. Elle se redresse.

CLAIRE. De toute façon, le silence existe pas.

HUBERT. Peut-être. Mais quand même un silence relatif. La ville est tranquille ; ça me suffit. (OTB, 9)

Bien que Claire soit convaincue qu'Hubert tente en vain d'atteindre le silence total, ce dernier se contente d'un silence relatif, silence qui serait relié à la réduction du bruit humain, notamment engendré par la venue de la nuit. Même si le monde qui l'entoure est à peu près silencieux puisqu'il dort, un bruit demeure, celui présent dans ses oreilles :

Hubert est pris de trouble d'audition. Un sifflement aigu... On se transporte dans la chambre de Claire et d'Hubert Alain. Claire se réveille.

[...]

CLAIRE. Hein... Y'est quatre heures du matin. Hubert...

Hubert enlève ses mains de sa tête. Le bruit cesse. (OTB, 28-29)

Hubert est incapable de profiter du silence en cette période nocturne : un sifflement aigu l'incommode, et ce n'est qu'en mêlant ce bruit particulier au bavardage de Claire (qui est aussi un bruit de fond) que son trouble s'amenuise. Le silence, contrairement à ce qu'Hubert croyait en début de pièce, s'avère impossible en raison du mal auditif qui l'affecte en permanence, même au sein d'un silence relatif. Hubert n'aura d'autre choix que de remonter à la source du problème pour le régler et pour enfin jouir du silence, même s'il doit se détourner de celui-ci

en allant vers une autre forme bruyante et en effectuant un retour à la langue, mais cette fois-ci, à la langue anglaise.

Saisir la beauté des mots : plurilinguisme, poésie et traduction du tigre

Si le bruit présent dans l'oreille d'Hubert ressemble aux symptômes d'un acouphène commun, l'auteur de la pièce y ajoute une dimension métaphorique. En effet, la source du bruit, qui en vient à causer un mal physique à Hubert, serait le rugissement d'un tigre enfermé dans le creux de son oreille. Le bruit résultant de la surconscience linguistique d'Hubert ne serait pas l'unique cause de son inconfort auditif. Hubert doit donc retourner à l'origine du rugissement du tigre, bien que cela soit tout sauf rationnel pour un homme qui affectionne la logique, à commencer par celle de la langue.

Dès le début de la pièce, Hubert a l'occasion de révéler à sa femme l'importance du tigre dans sa vie. Durant un moment de silence qu'elle veut combler, Claire demande à Hubert de lui parler de n'importe quoi, tant que cela occupe l'espace sonore. Cette requête l'amène à révéler un souvenir d'enfance :

HUBERT. Oh. Je pense... au tigre. Quand j'étais petit, y'avait une fenêtre avec un store ; l'après-midi, la lumière tombait sur le tapis orange du salon, ça faisait comme le pelage d'un tigre. Je m'assois devant les taches de lumière et je voyais un tigre.

Quand je fais de l'insomnie, je revois le tigre sur le tapis du salon dans la maison de mes parents. En fait, si je pense au tigre, je pense à la vie qui s'est arrêtée (pas à l'époque), mais aujourd'hui, le souvenir est transformé, et je pense à une vie suspendue ; je pense au tigre muet sur le tapis du salon, son pelage qui tremble sur le tapis du salon.

Non : en fait, je vois un tigre qui ouvre la gueule, et au lieu du rugissement, j'entends – (OTB, 20)

Cet extrait permet de préciser la figure du tigre dans la pièce¹¹². Le tigre est ici perçu comme un animal mythique entouré de silence. Sa présence serait reliée à la suspension du temps dans le moment présent. Le tigre représenterait ce qu'Hubert cherche au plus profond de lui depuis son enfance : un calme ambiant qui lui permettrait de profiter du jour.

Le tigre illustrerait ainsi l'autre dimension de la langue. Dans la scène 6, Hubert et le Dr Dufour discutent du réel associé à la langue, avant qu'Hubert ne conclue que « quand on parle, on ment déjà tout le temps : on est déjà en dehors du monde et, pourtant, on veut se convaincre qu'on est en plein milieu du réel » (*OTB*, 36). Le langage serait un mensonge puisqu'il ne peut traduire adéquatement les sensations réelles et le moment présent. Le tigre, quant à lui, vient se positionner à l'opposé : il *est* le réel. Ce dernier s'inscrit dans le moment présent, et, par son silence, arrive à capter l'essence du monde qui l'entoure.

Malgré une logique qui voudrait qu'il opte pour une nouvelle tentative de réclusion dans ce silence qu'appelle et qui entoure le tigre, Hubert tente de nouveau de saisir la source de son mal par la langue – son domaine d'expertise – mais cette fois-ci, en anglais. Cela correspond à ce que Lise Gauvin qualifie de « stratégie du recours et du détour ». Cette stratégie (qui relève de la surconscience linguistique), consiste en partie à utiliser une autre langue, en totalité ou par substrat, puisque la langue principale s'avère inapte à traduire

¹¹² Spécifions que le tigre est un élément clé puisqu'il figure au titre à la même instance que l'oreille (où le mal auditif frappe) et le bruit (le mal auditif en soi). Pour sa part, le tigre représenterait donc l'origine du mal auditif, ainsi que sa justification.

verbalement ce que le protagoniste cherche à exprimer¹¹³. C'est donc face à une scène plongée dans le noir que le public entend la voix d'Hubert réciter un poème de William Blake :

VOIX D'HUBERT ALAIN.
Tiger Tiger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?

Burnt the distant deeps or skies
The cruel fire of thine eyes
Could heart descend or wings aspire
What the hand, dare seize the fire?¹¹⁴

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet? (*OTB*, 37)

Le poème du tigre, *Tiger*, provient du recueil de William Blake *Songs of Innocence and of Experience*. Ce poème du tigre est formé d'interrogations auxquelles Blake n'apporte pas de réponses. Il laisse le lecteur à lui-même pour qu'il réfléchisse la beauté et la « symétrie » du tigre, mais aussi, son insaisissabilité : « What immortal hand or eye/ Could frame thy fearful symmetry ? ». Ainsi, bien que la poésie permette de révéler la beauté des lignes du tigre, Blake suppose également qu'elle ne permet pas de saisir la sensation du moment précis où l'œil observe le tigre. La langue anglaise n'est donc pas plus apte que le français à traduire adéquatement le lien entre le réel et sa figuration. La stratégie du plurilinguisme est inefficace,

¹¹³ Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Éditions Karthala, 1997, p. 8.

¹¹⁴ Dans la version originale du poème, la deuxième strophe va comme suit : « In what distant deeps or skies/Burn the fire of thine eyes ? » Nous attribuons la variation des deux vers à une erreur dactylographique ou une erreur de mémorisation/transcription. Voir William Blake, *Songs of Innocence and Experience : with Other Poems*, Londres, Basil Montagu Pickering, 1866, p. 53.

comme l'a aussi démontré le cas d'Héberling. Le retour d'Hubert à la surconscience linguistique, par la stratégie de recours et de détour, est un échec.

La récitation de ce poème anglais n'est pas gratuite. Ce moment s'avère même critique pour le public, puisqu'il met au jour un élément fondamental, le son. Conformément à la didascalie, la scène se déroule dans le noir. Privé de référents visuels, le public perçoit chaque mot différemment, comme l'explique Richard Foreman sur l'expérience du son au théâtre : « Le SON [devient] la dimension cruciale, inéluctable, étant donné que, contrairement au champ de vision, il ne peut être modifié par le spectateur rien qu'en fermant les yeux ou en brouillant la mise au point¹¹⁵ ». Sans repère visuel, le public doit s'imaginer le tigre décrit, comme le faisait Hubert enfant couché sur le tapis du salon. Le passage du français à l'anglais oblige le public à s'adapter rapidement à ce qu'il entend et donc, à y porter davantage attention. Bien que le discours de la pièce l'ait convaincu qu'il ne peut se fier aux mots (puisque'ils finissent par se métamorphoser en bruits), ici, les mots sonores sont ses seuls points de repère. Ces mots, utilisés sur un mode poétique, prennent alors une résonance inespérée : lorsqu'ils sont détachés de la réalité bruyante et visuelle, ils peuvent encore signifier quelque chose. Ils ne sont plus mensonges, mais points d'ancrage.

Mais que faire du discours de la pièce qui tentait de convaincre que les mots sont une nuisance au réel et qu'ils ne font qu'augmenter le bruit de fond du monde ? Le poème choisi de Blake apporte un début de réponse. *Tiger* est l'illustration parfaite de cette ambiguïté qui se révèle, le poète mettant au cœur de son questionnement la représentation de la beauté de la

¹¹⁵ Richard Foreman, « Le son, racine de mon théâtre », article traduit par Marie-Claire Pasquier, *Théâtre public*, n°201, « Voix words words words », Juillet-Septembre 2011, p. 34.

nature par le langage. Le discours sur la langue, grâce à ce jeu son/lumière, se dédouble et devient polyphonique. Mais cette polyphonie discursive n'est pas sans conséquences néfastes.

Le public demeure en effet confondu. Le silence n'existe pas, il est donc impossible de l'exploiter pour empêcher le mal auditif. Ironiquement, pour tenter de réduire et découvrir la provenance du bruit dans l'oreille d'Hubert, il faut retourner vers les mots, et donc, vers le bruit qui devient tout ce dont le public dispose à ce moment précis où la scène et la salle sont toutes deux plongées dans le noir. Risque-t-il de développer le même problème qu'Hubert s'il se fie exclusivement aux mots ? Peut-il vraiment « écouter » sans risquer de parasiter ce qu'il entend ? Heureusement, les stratégies sonores laissent entrevoir quelques pistes de solutions.

Le son et la technologie, amis ou ennemis du public ?

Le problème auditif d'Hubert découlerait de son désir d'interroger sans fin les mots, et ce, sous tous les angles possibles. Cette volonté résulterait d'une surconscience linguistique accrue chez Hubert, surconscience qui le pousse autant à aller vers le silence que vers les mots. Cependant, comme la langue ne peut être un point d'ancrage, une solution ultime demeure pour sauver Hubert : écouter. C'est ce que lui suggère le mythique Dr Ming en lui racontant la fable du tigre :

DR MING. Laissez Dr Ming raconter petite histoire...

Un matin un jour, Huan, le chasseur de tigre, partit dans la montagne de Kan-sé pour chasser le TIGRE, Huan, le meilleur chasseur. [...] Comme il est le meilleur chasseur, il ne doute pas de trouver le tigre et de le tuer. Dans la peau du tigre, les vieux disent capables lire avenir ; dans le pelage du tigre, le destin est écrit ; mais vivant, le tigre bouge trop, c'est pourquoi il faut tuer tigre pour lire la peau du tigre...

Huan dans la montagne. [...] Mais lui pas dormir encore. Attendre tigre. Il sait quand le tigre vient, parce que toute montagne devient silencieuse. Tigre entouré de silence, toujours. [...]

Huan s'est endormi. Combien de temps ? Il ne sait pas. Je ne sais pas. Personne ne sait.

Mais un jour, l'oiseau ne chante plus, silence dans la montagne. Huan se réveille. Combien de temps ? Il ne sait pas, je ne sais pas : personne ne sait. Mais... en bas, près de la rivière, le TIGRE ! Huan ne respire plus. Il regarde le tigre. Le tigre ne respire plus. Il regarde Huan. Huan descend de l'arbre. Le tigre regarde Huan, Huan regarde le tigre. Huan soulève sa lance. Le tigre ne bouge pas. Huan ouvre la bouche. Le tigre ouvre la bouche. Huan va crier et tuer le tigre avec sa lance. Le tigre va rugir.

Mais Huan ne crie pas et ne lance pas sa lance. Le tigre ne rugit pas. Le tigre doit rugir mais il ne rugit pas : Huan attend le cri du tigre, mais le tigre ne crie pas ! Il attend le cri du tigre, il ne peut plus bouger ! Que se passe-t-il ? Personne ne sait. [...]

Un jour, le fils de Huan est parti à la recherche de son père dans la montagne de Kan-sé. Un jour il a trouvé son père près de la rivière. Son père est assis sur le sol, immobile. Il ne répond pas quand fils lui parle. Il ne parle plus. Il ne parlera plus jamais.

Il écoute.

ALAIN, *stupéfié*. ... pourquoi ?...

DR MING. C'est question que je pose à vous... (OTB, 57-58)

La fable du Dr Ming fait écho au souvenir d'Hubert déjà évoqué. Le tigre baigne dans le silence, silence mythique qui recouvre aussi celui qui fait sa rencontre. Cette rencontre pousse Huan à se taire et à écouter le monde. Puisque Hubert a rencontré le tigre, tant sur le tapis du salon de son enfance que dans son oreille, il doit agir comme Huan et écouter. Mais une question demeure : Pourquoi le tigre crie-t-il dans l'oreille d'Hubert s'il est associé au silence et s'il est muet dans sa fable ? Hubert doit-il en conclure qu'une morale plus complexe et sinieuse est à tirer des enseignements du Dr Ming ? Hubert est ambivalent et cette ambivalence le place face à une alternative simple : faire confiance au bruit ou se méfier du bruit. Dans les deux cas, le public aura un rôle à jouer.

Se fier au bruit...

Dès les premières secondes d'*Oreille, tigre et bruit*, le public comprend que son ouïe aura une importance cruciale dans sa compréhension de la pièce. En plus du titre qui souligne l'association entre bruit et oreille, le public est plongé dans la pièce par son écoute :

Scène 1

On voit successivement l'oreille, le tigre et le bruit.

Cabinet du Dr Dufour. Dans le noir. (OTB, 1)

L'entièreté de la première scène est non seulement consacrée à Hubert qui détaille son problème auditif au Dr Dufour, mais elle est également consacrée au bruit, puisque plongée dans le noir. Si elle commence par la projection visuelle de trois éléments, l'oreille, le tigre, et le bruit, ce n'est que pour souligner au public qu'il doit centrer son attention sur l'aspect sonore de la pièce, et non sur le visuel. Cette incitation relève de la théorie des atmosphères.

Ainsi que le rappelle George Home-Cook :

[I]es atmosphères ont tendance, par nature, à être en arrière-plan, comme un phénomène ambiant sous-jacent de l'ordre du sensible. Mais en prêtant attention à une atmosphère particulière, nous la motivons, nous l'amplifions et nous l'intensifions ; nous lui permettons de se montrer¹¹⁶.

Immergé dans le noir, le spectateur aiguise dès les premières minutes de la pièce son ouïe. Cette écoute immersive ne fait pas, selon Home-Cook, que révéler l'atmosphère sonore de la pièce, elle la motive et l'amplifie. Par sa simple écoute, le public se trouve à intensifier le problème auditif d'Hubert. L'attention que portent désormais Hubert et le public au bruit ambiant ne fait que le révéler davantage, alors que l'objectif d'Hubert est, au contraire, de le

¹¹⁶ George Home-Cook, « Théorie des atmosphères : L'écoute, le silence et l'attention au théâtre » dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 208.

taire. En pratiquant ce que nous définissons comme une « surconscience sonore », donc une conscience du son par le son lui-même, Hubert se trouve aux prises avec les mêmes effets néfastes que ceux qu'impose la « surconscience linguistique » : il n'arrive plus à s'en détacher.

Cette place accordée à l'aspect sonore conditionne la réception du spectateur, tel que le précise Home-Cook en reprenant les propos de la théorie des ambiances de Jean-Paul Thibaud : « Autrement dit, l'ambiance n'est pas un objet de perception, mais elle crée les conditions de perception de cet objet : “nous ne percevons pas l'ambiance, nous percevons en fonction de l'ambiance”¹¹⁷ ». L'ambiance sonore créée tout au long de la pièce devient un point d'ancrage pour le spectateur. En effet, *Oreille, tigre et bruit* se déroule dans de nombreux lieux qui se succèdent à un rythme effréné. Toutefois, les nombreuses indications relatives au son dans les didascalies permettent au public de se repérer facilement à chaque occasion, une fois qu'il a été établi que son attention est régie par son ouïe. Ainsi, la chambre d'Hubert est reconnue par le « tic tac d'un cadran-réveil » (*OTB*, 8), le cabinet par une « ambiance sonore du cabinet médical » (*OTB*, 32) et le bar par « une musique de fond de style bar huppé » (*OTB*, 42). Cette utilisation du bruit comme *paysage sonore*, au sens où le conçoit Murray R. Schafer, permet, rappelle Lehmann, de « [créer] une zone d'associations dans la conscience du spectateur¹¹⁸ ». Le spectateur est désormais dans la même position qu'Hubert : il pratique une surconscience sonore à risque, surconscience qu'il s'est fait imposer. La pièce « l'oblige » à modifier son rôle traditionnellement passif de spectateur en jouant avec son rapport à la surconscience, désormais sonore et linguistique à la fois.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 201.

¹¹⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 239-240.

... avant de l'éviter

Si la surconscience linguistique semblait au premier abord être la meilleure façon d'observer la langue, elle s'est avérée trompeuse et créatrice d'un mal auditif persistant pour Hubert. Cette logique vaut aussi pour la surconscience sonore. Si les concepts d'ambiance sonore et de paysage sonore ont pu faire penser que la surconscience sonore serait un moyen efficace de communiquer et de saisir le son dans toute sa profondeur et sa signification, elle tourne, elle aussi, à l'échec, produisant un mal omniprésent. Plutôt que d'affecter seulement Hubert, comme l'a fait la surconscience linguistique, la surconscience sonore s'attaque littéralement au spectateur. En effet, le son est un élément qui, comme le rappelle Julie Sermon, vient nouer un « lien silencieux » avec le spectateur, lien duquel ce dernier ne peut se défaire¹¹⁹.

Étant directement témoin du développement du problème d'Hubert, puisqu'il assiste impuissant à son malheur, le public (ou le lecteur-spectateur) est, selon Sermon, « la première victime potentielle des manipulations¹²⁰ ». Le public ne tardera pas à vivre, à son tour, les inconforts auditifs d'Hubert, tel que le montrent ces quelques exemples didascaliques :

Hubert est pris de trouble d'audition. Un sifflement aigu... (OTB, 28)

Cabinet du Dr Dufour. Dufour et Hubert sont au milieu d'une conversation. (OTB, 33)

On prend l'émission alors qu'elle est déjà commencée. (OTB, 37)

Hubert Alain éprouve des ennuis d'audition pendant quelques instants ; les deux invités échangent des propos qu'on sent acerbes sans les entendre nous-mêmes. (OTB, 40)

¹¹⁹ Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Éditions Armand Colin, 2012, p. 152.

¹²⁰ *Ibid.*

Hubert Alain est pris d'un trouble auditif ; le fameux sifflement. Julie St-Yves continue à parler, mais on n'entend pas ce qu'elle dit. (OTB, 45)

Musique de Led Zeppelin : Communication Breakdown, pour quelques mesures. Puis le silence total. Le monde est sourd. (OTB, 66)

Plusieurs procédés sont mis en œuvre pour altérer progressivement la perception du spectateur. Le public entend le sifflement d'Hubert (OTB, 28) alors qu'il aurait pu être traduit visuellement par le protagoniste qui se bouche les oreilles ou qui se prend la tête entre les mains. Cette première représentation du trouble d'Hubert touche déjà fortement le spectateur. Puis, le spectateur se voit refuser l'entièreté du dialogue : à deux reprises, il est plongé dans une conversation en cours sans aucun repère (OTB, 33, 37). Cette fois, ce n'est pas Hubert qui transmet son trouble au public, c'est le public qui souffre d'une déficience de langage qui ne provient pas de lui, déficience qui l'empêche de suivre la pièce déjà altérée par le son. Le problème évolue alors que les didascalies intègrent cette fois le public par l'adoption du « on » et du « nous » par l'auteur (OTB, 40, 45). Le public est dorénavant intimement lié à Hubert, ce qui permet à Alexis Martin de pousser le trouble auditif à son paroxysme en incluant non seulement le spectateur, mais le monde entier en le définissant comme sourd (OTB, 60).

Cette illustration de la scène auditive d'*Oreille, tigre et bruit* concorde avec la représentation du dialogisme hétéromorphe d'Hervé Guay. Le son dans la pièce, exploité tant comme ambiance que comme bruit parasite omniprésent, est produit par des technologies sonores (haut-parleurs, brouillage de la voix des comédiens, déformation du son, etc.). Une telle exploitation du son « contribue énormément à la singularisation de la relation avec le

spectateur¹²¹ ». Le jeu auditif évolutif chez le spectateur corrobore l'idée de Guay que « les nouvelles technologies ont introduit la possibilité d'une identification imminente, multifocale ou multimédiale¹²² » avec le protagoniste, en l'occurrence Hubert. Le public n'est plus un simple témoin extérieur des problèmes langagier et auditif d'Hubert : il en est le collaborateur (selon la théorie des atmosphères) ainsi que la victime de choix (selon Ryngaert). Son identité se dédouble, tout comme les enseignements qu'il tire de la pièce sont polyphoniques. Le son joue ici deux rôles : il pousse le spectateur à avoir foi en ce qu'il entend et en ce qu'il perçoit comme un paysage sonore, mais il le persécute en raison du « lien silencieux » qui a été établi avec le protagoniste principal. L'action du son est aussi dédoublée : il sert au développement de discours autonomes et ouvre à une multiplicité des voix. Il participe bien ainsi au dialogisme hétéromorphe puisque, selon Guay, « le nouveau dialogisme entraîne un discours pluriel, traversé de logiques plus ou moins contradictoires, et qui génère avant tout un objet hétéromorphe¹²³ ». Ainsi, les diverses formes sonores que prend *Oreille, tigre et bruit* en font un objet hétéromorphe, objet qui laisse le spectateur avec une question sans réponse : la langue et le son sont-ils des alliés ou des ennemis ?

Conclusion sommaire

Avant de se retrouver dans un monde assourdissant, où domine le bruit des technologies et des médias, Hubert était un amoureux de la langue. Sa surconscience linguistique se révélait tant par son discours sur la langue que par son métadiscours et par son

¹²¹ Hervé Guay, « Technologies et spectateur : observations diverses », *Jeu : revue de théâtre*, loc. cit., p. 74.

¹²² Hervé Guay, « Vers un dialogisme hétéromorphe » dans *Tangence*, loc. cit., p. 75.

¹²³ *Ibid.*

attitude d'insécurité face à celle-ci. C'est cette crainte de ne pas être respecté dans son élocution qui fera naître des tensions dans la langue. S'installe alors une dualité entre les mots et le silence, silence tantôt perçu comme une solution à son mal auditif, tantôt perçu comme une impossibilité. Confus, Hubert exploite la stratégie du recours et du détour en optant pour la langue anglaise, espérant aussi que cette langue étrangère lui permettra de renouer avec le mot tout en diminuant le « bruit » de sa surconscience de la langue française. Mais le plurilinguisme est une solution vaine qui ne fera que replonger Hubert dans un mal auditif plus grand.

Grâce aux technologies sonores, un lien est créé avec le public, dans le but non seulement de maximiser le potentiel de son ouïe, mais également avec l'objectif de le rapprocher d'Hubert afin qu'il s'identifie à ce dernier. Le public, uni au protagoniste par un lien silencieux, est à son tour victime du bruit. Les technologies sonores déclenchent alors un processus assimilable au dialogisme hétéromorphe, tel que décrit par Guay, faisant entendre plusieurs voix et opinions sur la langue, le son et le silence.

Considérant que les divers effets de « surconscience sonore » découlent à la base d'une conscience accrue d'Hubert envers la langue, donc d'une surconscience linguistique, le jeu des technologies sonores pourrait être perçu comme un résultat de cette surconscience linguistique. Cette exploitation du son deviendrait alors un « effet de langue », ce qui, selon Lise Gauvin, serait l'une des conséquences observables d'un *fait de langue* (en d'autres mots, d'une pratique active de la surconscience linguistique)¹²⁴. Le procédé qu'on observe ici rappelle celui relevé dans *Matroni et moi*. Encore une fois, la surconscience linguistique et le

¹²⁴ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, op. cit., p. 171.

dialogisme hétéromorphe vont de pair puisqu'ils révèlent tous deux une multiplicité de visions et d'enjeux associés. Malgré plusieurs points de vue, le sentiment général de l'œuvre suggère qu'une vision défaitiste est associée à la surconscience linguistique : en dépit de tous les efforts déployés, le monde devient sourd.

Si dans *Matroni et moi* le jeu linguistique est permis grâce aux différents registres de langue, dans *Oreille, tigre et bruit*, il est déterminé avant tout par l'amplification que produisent les technologies sonores. Quant à *Révolutions*, que nous analysons dans les pages qui suivent, elle combine, comme nous allons le voir, ces deux techniques en exploitant les technologies médiatiques.

Chapitre 3 : *Révolutions* (1999)

Matroni et moi ainsi qu'*Oreille, tigre et bruit* ont permis d'observer une surconscience linguistique que l'on pourrait qualifier d'évolutive. Dans les deux cas, Alexis Martin prend pour point de départ une conception plutôt négative de la langue – à la fois source de conflits et de divisions et exclusions – puis il ajoute d'autres éléments qui viennent complexifier et nuancer cette conception, laissant au spectateur le soin de définir sa propre opinion sur la question. Dans la troisième et dernière œuvre à l'étude, *Révolutions*, l'auteur change toutefois de tactique langagière : il met en scène une surconscience linguistique divisée en deux blocs qui s'opposent. La langue devient alors ce que Lise Gauvin définit comme une « terre à défricher et déchiffrer¹²⁵ ».

Grâce à l'opposition de deux univers langagiers, l'un dépeint comme concret et utile, l'autre comme poétique et futile, Alexis Martin travaille la langue au point de la rendre *transgressive* et d'en faire un *laboratoire*¹²⁶. La langue qui, selon Lise Gauvin, est inévitablement productrice de tension, peut être aussi lieu de création. Mais fidèle à son style, Martin ne fait pas qu'opposer deux visions de et par la langue ; il ajoute à cela un élément, la technologie sonore, pour amplifier le discours sur la langue et même pour le discréditer. L'effet de grossissement ainsi produit permet également de développer une critique de la surconscience linguistique. Contrairement aux deux premières œuvres, *Révolutions* laisse entrevoir l'articulation et la complexité de la langue de manière positive.

¹²⁵ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, op. cit., p. 271.

¹²⁶ *Ibid.*

Tirailé entre deux visions de la langue, l'une tangible, l'autre abstraite, le public de *Révolutions* devra choisir quel angle adopter pour approcher cet « objet », qui, pour lui, est un objet scénique. Si à sa création en 1999 la pièce est qualifiée de « pas très théâtral[e] » par l'entourage d'Alexis Martin¹²⁷, notamment en raison des nombreux discours, des actions et des techniques qui s'entrecroisent, l'œuvre révèle toutefois des personnages qui ont une position très lucide sur la langue, à la fois pessimiste et porteuse d'espoir.

Révolutions se déroule dans un univers sous tension : sur scène, un Speaker, gros objet en métal, surplombe l'action dès le début de la pièce. Une usine vient de mettre à pied la majorité de ses employés pour les remplacer par des machines. Dans ce climat où le capitalisme l'emporte sur la conscience sociale et l'empathie, un groupe de jeunes hommes, surnommés les « Communards », décide de réagir. Leur meneur, Robin Langevin, ne peut supporter de lire des messages envoyés par le gouvernement qui comportent trop de mots étrangers à son vocabulaire pour être compréhensibles. Afin de s'exprimer d'égal à égal avec le gouvernement et, plus encore, pour lui tenir tête, Robin décide avec ses amis Yves, Gilles et La Mouche d'apprendre le dictionnaire par cœur. Connaître la totalité des mots devrait en principe leur permettre de se hisser au niveau de ceux qui ont eu droit à une bonne éducation (et qui les dirigent).

Sur ces entrefaites, Robin fait la rencontre de Catherine, une jeune femme éduquée qui veut sortir de sa classe socio-économique pour venir en aide aux gens ordinaires. Amoureuse de Robin, dont elle admire la volonté sans limites, Catherine lui fournit de l'argent afin de

¹²⁷ Michel Vaïs, « Les nouveaux visages de renouveau », *Jeu : revue de théâtre*, n°94, (1) 2000, p. 125.

l'aider à suivre ses « cours de français » autodidactiques, croyant que ces cours permettront effectivement à Robin de mieux s'exprimer en société et de mieux diffuser ses idées sur l'égalité et l'accessibilité à l'éducation. Or, grâce à son ami Marc, qui est jaloux de cette relation, Catherine découvre que l'argent sert plutôt à fabriquer des bombes artisanales et à monter le « gros coup » de la Saint-Jean-Baptiste. Découragée par le défi que représente la maîtrise de la langue française, la bande des Communards décide d'envoyer un message beaucoup plus clair que ce qu'elle peut formuler verbalement au gouvernement : ils feront exploser des bombes artisanales et égorgeront des cochons en pleine rue. La violence devient la façon de communiquer des Communards, façon qui sera mal interprétée par les médias et qui réduira leurs actions à néant. Le résultat s'annonçait pourtant favorable, notamment parce qu'il était basé sur une surconscience linguistique prometteuse.

Une surconscience linguistique concrète et pratique

Alexis Martin met ici en scène deux groupes qui illustrent deux visions très distinctes de la langue. Le premier groupe est la bande de jeunes hommes peu éduqués, mais qui rêvent d'égalité, les Communards. Issus d'un milieu pauvre, éprouvant un sentiment d'impuissance face au monde, les Communards ont une vision concrète et pratique de la langue, puisque selon eux, cette dernière doit être développée pour son potentiel pragmatique, malgré ses effets néfastes.

Naissance et développement d'une conscience langagière

La surconscience linguistique du chef de la bande des Communards, Robin Langevin, naît alors que ce dernier s'aperçoit d'un écart normatif majeur entre sa perception de la langue et celle du gouvernement. Robin en fait part à ses comparses lors d'une rencontre :

ROBIN. Sur le moindre boutte de papier du gouvernement ou de la ville, y a dix-huit mots que je comprends pas [...]. Des fois j'ai l'impression fuckée d'être dans une conspiration secrète ; que le monde s'arrange pour qu'on comprenne rien, comme si on était en guerre pis qu'y faut pas que l'ennemi apprenne trop d'affaires¹²⁸.

La langue est ici associée au pouvoir et à la manipulation. Le jeune Langevin se croit victime d'une « conspiration secrète », conspiration qui viserait à le tenir à l'écart des décisions du gouvernement et de ses actions : parce qu'il ne possède pas un vocabulaire équivalent ou similaire à celui des représentants de l'État, Robin se sent impuissant et incapable de faire entendre sa voix de citoyen. À cause de cela, son influence sur la société est inexistante. Une telle prise de conscience soudaine de l'écart linguistique ressortit au concept de norme développé par Jean-Claude Corbeil :

Le locuteur prend ainsi conscience de son appartenance à une communauté plus grande que la sienne, en même temps qu'il réalise qu'il y a des différences entre sa manière de parler et celle des autres. Le problème devient alors évident et préoccupant : comment concilier l'unité de la langue commune [...] et l'existence des particularités linguistiques symboliques de son identité et qui désignent des réalités de sa culture et de son environnement¹²⁹ ?

¹²⁸ Alexis Martin, *Révolutions*, Montréal, Tapuscrit de l'École Nationale de Théâtre du Canada, 1999, p.7-8. Désormais abrégé par *REV*, suivi du numéro de page entre parenthèses.

Pour des raisons d'uniformité et d'allègement textuels, l'appellation variable des personnages dans le tapuscrit, les erreurs d'orthographe et la disposition du texte ont été corrigées. Pour la version originale, se référer au tapuscrit précédemment cité.

¹²⁹ Jean-Claude Corbeil, *L'embaras des langues*, op. cit., p. 41-42.

Cette remarque de Corbeil illustre et résume bien la situation de Robin. En lisant le document du gouvernement, Robin s'aperçoit que sa norme linguistique, fondée sur un vocabulaire pauvre, sur la redondance, partage le même espace symbolique que la norme de la langue du gouvernement, ici perçue comme étant « étrangère » à la population, voire composée comme une « énigme de dix-huit mots à déchiffrer ». La langue apparaît ainsi comme un dispositif qui permet au gouvernement de manipuler à sa guise ceux qui ne la possèdent pas ou très peu. Afin de rétablir un équilibre linguistique, pour créer un contact avec ce gouvernement et cesser d'en être le jouet, Robin doit « concilier » ces deux entités langagières. Deux options s'ouvrent à lui : combler l'écart tout en conservant son identité linguistique, c'est-à-dire reconnaître l'existence des particularités sans se faire assimiler par l'autre, ou se forger une nouvelle identité linguistique indépendante et supérieure à l'autre groupe linguistique.

Adaptation et identité

La première stratégie langagière de Robin consiste à s'adapter à la norme de l'autre, ici le gouvernement et tous ceux qui s'expriment avec plus d'aisance (et qui constituent, à ses yeux, la classe dominante). Or, tel que le souligne Corbeil, une telle variation de vocabulaire pourrait nuire à l'identité de Robin, puisque les éléments présents dans le vocabulaire de l'autre sont imprégnés de la culture de celui-ci. Robin s'aperçoit de ce principe dès qu'il apporte un léger changement à sa manière d'exprimer sa déception :

ROBIN. Ostie... Ah ! J'suis tu écoeuré de dire ce criss de mot-là plate moi ! « ostie »...

GILLES. Tu pourrais dire « Hélas ! ».

ROBIN. Hélas... messemble ouais. Ça fitte pas trop trop dans le décor des environs. « Hélas ! »... (REV, 6)

Robin considère que son vocabulaire, limité, redondant et truffé de jurons, ne reflète plus sa réelle identité. Son vocabulaire « l'écœure » au point qu'il ne sait plus comment s'exprimer, au point où les mots perdent leur signification. D'un autre côté, Robin est aussi convaincu que si son vocabulaire est pauvre, il exprime tout de même en bonne partie ce qu'il est : il a grandi dans un quartier défavorisé sans grande éducation, quartier où le juron est employé à outrance. Ces deux facteurs – le territoire et la culture – ont influencé sa manière de s'exprimer. Cette spécificité géographique et sociale de la langue est soulignée par l'emploi des guillemets qui mettent en évidence l'aspect étranger du mot « Hélas ! » dans le vocabulaire de Robin et dans son quartier, Hochelaga-Maisonneuve. « Hélas » serait associé à la haute société, dans le cas de *Révolutions*, il s'agit des habitants du Mont-Royal. De ce fait, Robin ne peut se permettre d'insérer ce mot dans son vocabulaire, faute de quoi il travestirait son identité sociolinguistique.

L'exemple précédent montre un Robin tiraillé. Il désire ardemment s'exprimer avec brio mais sait pertinemment qu'un changement locutoire radical le classerait dans un autre groupe, ce qu'il veut éviter puisqu'il tient à ses racines et à ses réseaux. Par cette surconscience linguistique exacerbée, Robin vit un dilemme semblable à celui qu'exprime Bernard Grasset, comme le rappelle Gauvin :

Nous avons ici deux langues, une qui passait pour « la bonne », mais dont nous nous servions mal parce qu'elle n'était pas à nous, l'autre qui était soi-disant pleine de fautes, mais dont nous nous servions parce qu'elle était à nous¹³⁰.

La confiance de Grasset confirme la pensée de Robin : il ne peut se résoudre à s'adapter à la norme de l'autre, particulièrement dans un contexte où cette norme serait perçue comme une

¹³⁰ Bernard Grasset dans Lise Gauvin, *La fabrique de la langue, op. cit.*, p. 260-261.

langue à part entière. Cette situation, ici illustrée par Grasset, poussera Robin à adopter une nouvelle stratégie langagière qui lui permettra de ne pas affecter son identité et heurter ses convictions linguistiques, tout en développant son discours pour faire entendre sa voix. Puisque sa langue habituelle ne convient plus aux interactions que Robin veut avoir avec le monde extérieur, il devra forger une nouvelle langue « à lui ».

Posséder la langue

La nouvelle stratégie langagière de Robin ne consiste donc plus à s'adapter à la norme de l'autre, celle qui est « bonne » et qui est associée aux communications du gouvernement ou à la classe éduquée, mais bien d'essayer de maîtriser tous les « possibles » de la langue. Cette maîtrise passe par celle du vocabulaire. Robin décide ainsi d'apprendre tous les mots du dictionnaire. Cette tentative, si elle réussissait, permettrait ultimement aux Communards d'atteindre un état de surconscience inégalé, puisqu'en possédant tous les mots du dictionnaire, ils érigeraient leur langue en « langue prisme » qui « actualise[rait] les enjeux d'une société, d'une société littéraire tout particulièrement¹³¹ ». Selon Gauvin, une langue prisme équivaut non pas à un objet fermé, mais à un « possible » de communication et de réflexion. Ainsi, Robin ne modifierait pas seulement l'usage qu'il fait lui-même de la langue, il transformerait celle-ci en quelque chose non plus d'inaccessible puisque enfermée dans les dictionnaires, mais de concret et pratique pour communiquer avec le gouvernement et ses alliés. Robin se plonge alors dans la mémorisation du dictionnaire, « lieu prisme » où tous les mots offrent d'innombrables possibilités d'emploi :

¹³¹ Lise Gauvin, *Langagement, op. cit.*, p. 144.

ROBIN. *Il prend un vieux dictionnaire fripé qui traîne sur une table.*
That's the fucking Bible! Si je pouvais jusse arracher les pages pis les
boire en infusion. (REV, 7)

L'apprentissage du dictionnaire désacraliserait la langue, le dictionnaire étant ici associé à la Bible (ouvrage sacré par excellence). Rendre accessible ce savoir saint des mots à la population, en commençant par le groupe des Communards, permettrait d'éliminer la notion hiérarchique de norme et, ainsi, de réduire le pouvoir qu'a le gouvernement sur les gens peu scolarisés. La langue serait facteur d'égalité plutôt que de discrimination. Or, comme l'induit le passage cité, l'objet sacré du dictionnaire n'est pas aussi facile d'approche. Robin souhaiterait y avoir accès instantanément en le buvant en infusion, mais la langue, en tant que système complexe, oppose quelques résistances :

ROBIN. J'trouve ça... fucké, mêlant en maudit. J'ai l'impression de me faire niaiser. Y'a quatre-vingt milliards d'exceptions... on dirait une grosse pile de secrets [...]. J'ai le feeling que c'est fait exprès pour que j'puisse pas rentrer dans la game. (REV, 9)

Robin réalise rapidement que la tâche qu'il s'est imposée est démesurée. Puisqu'il est incapable de maîtriser la « norme » du groupe auquel il veut s'attaquer, Robin tendra plutôt, pour reprendre Corbeil, à « contester la validité de cette norme plutôt que de chercher à l'acquérir¹³² ». Cet esprit contestataire l'amène à se plaindre des exceptions grammaticales ainsi que de la difficulté à se procurer les livres nécessaires – vu leur coût prohibitif –, alors qu'il redouble d'efforts pour tenter d'acquérir cette norme « idéale » du dictionnaire.

Par cette première vision de la surconscience linguistique, Alexis Martin montre que plusieurs obstacles surgissent dans sa tentative de maîtrise de la langue : prendre position par rapport à celle-ci s'avère ardu. Que ce soit en tentant de se détacher de leur propre réalité

¹³² Jean-Claude Corbeil, *L'embaras des langues*, op. cit., p. 31.

sociolinguistique ou encore en tentant d'accéder à la langue prisme, les Communards sont toujours confrontés à leurs limites. Cette incapacité est créée par la langue elle-même. Comme dans *Matroni et moi* et dans *Oreille, tigre et bruit*, la langue révèle ici sa dimension discriminatoire, sa maîtrise étant impossible pour certains locuteurs, en dépit de leurs efforts. La surconscience linguistique des Communards ne peut mener qu'à la révolte.

Confrontations de surconsciences

Robin se voit de nouveau confronté à sa surconscience linguistique : une situation verbale embarrassante le fait douter de sa capacité de s'adapter. Plutôt que d'être confronté à l'usage écrit d'une norme autre, comme ce fut le cas avec le gouvernement, Robin est cette fois-ci confronté à l'usage verbal d'une autre conscience de la langue, celle de Marc. Marc est issu de la classe privilégiée. Il est dépeint comme un jeune homme intelligent, éduqué et, surtout, à l'aise financièrement. La principale caractéristique qui intéresse, chez Marc, est l'opinion dégradante qu'il a des classes « inférieures » à la sienne. Puisque Robin n'a pas une norme – mesurée ici par la richesse du vocabulaire – égale ou supérieure à la sienne, Marc considère que le discours de celui-ci est désuet et inintelligible. Robin tente tout de même une conversation sur la société avec Marc :

MARC. Un fait essentiel, cruel, oui, mais *indispensable* pour la conversation... c'est qu'il y a ontologiquement une inégalité de la richesse, au même titre qu'il y a une inégalité du talent, de la force physique ou morale... de la beauté... c'est cruel, mais y faut accepter que [...]

ROBIN. ... ontologiquement.

MARC. Oui.

Robin mal à l'aise. Regarde autour de lui.

ROBIN. S'cusez, le boss est là.

Il s'esquive rapidement.

MARC. Y a certaines notions qu'on peut pas laisser indifféremment à la portée des esprits obscurs.

[...]

On se transporte instantanément du côté de Robin, à l'autre bout du bar : il parle au téléphone avec Gilles. (REV, 32)

Après avoir demandé une définition à Gilles qui lui résume la chose comme étant, selon le dictionnaire, une « partie de la métaphysique qui s'applique à l'être » (REV, 31), puis après avoir compris par La Mouche qu'il s'agit de « la science de l'être en tant qu'être » (REV, 32) ou plus simplement « c'est dans la nature essentielle de ton être d'être plus fucké que lui » (REV, 32), Robin relance le débat :

ROBIN, *s'installant à leur table* : Okay man. Ontologique.

MARC, *contrarié*. Quoi ?

[...]

MARC. Excuse-moi je te suis pu là...

CATHERINE, *amusée, à Marc*. Y parle de la discussion de tantôt.

MARC. Écoute... on reprendra ça une autre fois, okay ?

ROBIN, *obstiné*. C'est dans la nature, l'inégalité ; d'accord. Mais nous ?

Nous on est pu dans « nature »... on est en ville.

MARC. C'est quoi ce charabia-là. (REV, 33)

Bien qu'il retourne à la source de sa surconscience, ici concrétisée par le dictionnaire, Robin n'arrive pas à se mettre au niveau de Marc. En effet, la définition que fournit le dictionnaire doit être interprétée par deux personnages avant que Robin ne finisse par la comprendre et avant qu'il puisse réagir. Or, entre-temps, le sujet de conversation s'est déplacé, et le contexte d'énonciation n'est plus propice à ce retour à la discussion antérieure. Robin se voit discrédité par Marc qui traite ses propos de « charabia ».

Cette scène, opposant deux réalités linguistiques, relève les tensions inhérentes à la langue. Mais, comme le rappelle Lise Gauvin, si ses tensions sont parfois créatrices, elles

peuvent aussi être ravageuses¹³³. C'est ce que confirme également Corbeil en expliquant la confrontation de deux normes, ici celles de Robin et de Marc :

Ces tensions sont de nature et d'intensité fort variables. [...] Elles peuvent être potentiellement dangereuses ainsi qu'en témoignent les accrochages entre groupes linguistiques différents selon les rapports qui s'établissent entre eux [...], accrochages qui peuvent fort bien dégénérer en conflits plus ou moins graves, comme la lecture des journaux nous en donne des exemples fréquents¹³⁴.

La fermeture d'esprit de Marc aux propos laborieux de Robin, ainsi que la maladresse de Robin à insérer dans son discours ses nouveaux acquis lexicaux, élèvent grandement la tension dramatique entre les deux personnages. Robin se voit incapable de supporter cette tension, notamment quand il réalise que sa pratique de la langue ne sera jamais suffisante pour ses besoins discursifs. Les didascalies de la scène montrent cette tension : en décrivant les émotions vécues par Robin et Marc, du malaise à la colère.

Face à la fermeture d'esprit linguistique de Marc, Robin se voit acculé au mur. Non seulement sa tentative de puiser ses sources dans le dictionnaire est infructueuse, mais elle mène à des tensions dans la langue et à une incapacité de communiquer efficacement et respectueusement. Les accrochages auxquels fait référence Corbeil se traduisent dans *Révolutions* par le choix d'un autre langage, celui de la violence physique. Robin a donc développé sa violence en partie en raison d'une surconscience linguistique qui le conduit à faire des choix peu sensés, ce qui se traduit par un échec au plan de la communication orale. En effet, sa volonté de s'éloigner de la norme de l'autre pour développer son propre vocabulaire et sa propre stratégie d'adaptation linguistique l'ont mené à se réfracter vers un

¹³³ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, op. cit., p. 256.

¹³⁴ Jean-Claude Corbeil, *L'embaras des langues*, op. cit., p. 31.

autre langage, la violence. La violence devient la solution idéale puisque les autres personnages n'y sont pas préparés. Ainsi, Robin peut s'y exprimer en toute liberté.

L'analyse de la surconscience linguistique de ce premier groupe démontre qu'une surconscience linguistique, dès qu'ancrée dans le réel, que ce soit par l'usage concret des mots du dictionnaire ou par la parole, est plus susceptible de révéler les tensions de la langue et ses effets néfastes. C'est par rapport à cette vision négative de la surconscience linguistique que se développe la seconde partie de *Révolutions* qui explore plutôt, comme nous allons le voir, d'autres effets plus positifs de la surconscience linguistique, ceux que Lise Gauvin qualifie de plus créatifs.

Une surconscience linguistique métaphorique et futile

Le deuxième camp, qui représente une surconscience linguistique féconde, se limite à un individu. Bien qu'il fasse également partie de la bande des Communards, le personnage de La Mouche représente une pratique de la langue axée sur l'imaginaire et le métaphorique. Sa vision de la vie, jumelée à celle de la langue, permet de percevoir une forme de dialogisme hétéromorphe très féconde.

La poésie pour réfléchir la langue

Contrairement à son ami Robin, qui a développé sa surconscience linguistique grâce au dictionnaire et à sa volonté de s'éloigner de la norme du gouvernement, La Mouche puise dans

une autre ressource. Il se concentre en effet sur la forme poétique pour observer ce que la langue lui permet d'accomplir et de transcender en tant qu'humain :

MOUCHE. Ben, disons que... quand je lisais des beaux poèmes, pis que j'arrivais à les ressentir, à les... comprendre vraiment... je pleurais. C'est ça. C't'épuisant.

ROBIN. Oui... et ?

MOUCHE. Tu pleures à cause de la Beauté ; tu brailles parce que tu sens que cette Beauté-là, tu la vivras jamais sur la Terre ; tu sais que cette Beauté-là t'était promise, parce que... c't'un être humain *comme toi* qui l'annonce... c'est à toi qui parle... fais que... t'as tellement besoin de la rejoindre, cette Beauté-là. (*REV*, 20)

Selon La Mouche, la poésie serait la seule forme existante qui réussit à rassembler, par la « Beauté », objet inaccessible à l'Homme mais qui, paradoxalement, ne peut se passer de la dépeindre. La forme de la poésie propose donc une avenue intéressante pour le développement de la langue, comme le rappelle Corbeil :

La langue est à la fois un élément de culture et le moyen privilégié par lequel elle se manifeste, par la parole et par l'écriture. Elle est [...] l'instrument par lequel chaque individu s'exprime et communique avec les autres membres de son groupe, l'outil de la création littéraire, poésie [...] ¹³⁵.

Pour Corbeil, la langue devient un « outil » qui permet de développer la poésie, tout en demeurant un vecteur culturel et communicationnel. Il est possible d'affirmer que, à l'inverse de Robin qui se servait de la langue dans le simple but de communiquer, La Mouche réussit à exploiter la langue afin de transcender les dimensions du réel et de l'imaginaire. La surconscience linguistique de La Mouche peut s'ancrer dans une réalité parallèle, réalité identifiée dans la pièce comme *L'Hyperespace*. Il est à noter que, si Robin y passe parfois un peu de temps, il n'y a que La Mouche qui y demeure pratiquement tout au long de la pièce, et

¹³⁵ *Ibid.*, p. 300.

que c'est seulement dans cet espace clé que sa réflexion sur la langue peut s'épanouir. Autrement, ses propos redeviennent banals et trahissent sa consommation fréquente de stupéfiants. La surconscience linguistique d'un locuteur ne serait donc efficace qu'hors des normes sociales, politiques et tangibles de la réalité communicationnelle courante.

La langue comme possible

Les Communards pensent pouvoir accéder à un « possible » de la langue en assimilant le dictionnaire – l'enrichissement du vocabulaire leur permettant d'ouvrir des possibilités de communication et d'interaction avec les individus d'un groupe linguistique autre (dont la norme est plus élevée) –, mais ce possible ne mène pas à l'équilibre souhaité « dans la mesure où la langue, en situation québécoise, n'est jamais un donné – objet –, mais un possible, une transition, une préoccupation, jamais un état ou un acquis, mais l'occasion d'un doute et d'une inquiétude permanente¹³⁶ ». Selon cette définition, la langue est un outil de transition vers une réflexion plus profonde. Le « possible » de La Mouche est d'un ordre tout à fait différent et relève d'une autre forme de surconscience linguistique qui n'aurait pas pour but et pour effet de maîtriser et transcender le réel, mais de propulser le locuteur dans un autre réel, le réel poétique :

MOUCHE. Moi, je cherche le détonateur.

ROBIN. Le détonateur de quoi ?

MOUCHE. De ma tête. Le détonateur de ma tête. Je cherche la détonation qui va me désarrimer de ma tête pis qui va m'envoyer dans l'Hyperespace, man, dans l'au-delà de ta politique, man : là oùsqu'y a pu de calculs, pu de projet.

ROBIN. C'est le vide. Le trou.

¹³⁶ Lise Gauvin, *Langagement, op. cit.*, p. 144.

MOUCHE. Oh non man ! C'est la poésie réalisée [...]. C'est ça l'Hyperespace, la possibilité en tant que telle ; la possibilité est plus réelle que la vie, man : chaque geste que tu rêves, chaque affaire que tu rêves, c'est du possible qui fabrique du possible. Et rien d'autre existe *plus* que ça. (REV, 54-55)

Ici, le possible de la langue représenterait « la poésie réalisée », soit « la possibilité en tant que telle ». Dans cet Hyperespace, la langue accéderait à un monde métaphorique qui crée le possible humain. C'est dans ce lieu métaphorique que La Mouche aurait donc accès à la source même de la surconscience linguistique, à une conscience supérieure de la langue, puisque prise à un stade antérieur à la réflexion humaine. La Mouche viendrait donc, par sa seule présence entre deux univers, *L'Hyperespace* de la pièce et l'Hyperespace espéré, se situer à la frontière du métadiscours sur la surconscience linguistique. Transcender les dimensions du réel pour atteindre l'imaginaire apparaît être l'unique moyen pour que la réflexion de la langue devienne féconde, qu'elle soit un véritable laboratoire où tout devient possible à tous, où il n'y a plus d'exclus.

Par la forme de la poésie, La Mouche active le concept de dialogisme hétéromorphe d'Hervé Guay. En se situant entre deux espaces, un réel (*L'Hyperespace*) et un irréel (l'Hyperespace espéré), La Mouche ouvre la possibilité à l'hétéromorphie. En effet, « l'hétéromorphie convient à un ensemble d'œuvres qui, de diverses manières, tentent de brouiller les frontières entre la réalité et la fiction, entre l'art et la vie [...] ¹³⁷ ».

Une forme autre, non proprement théâtrale, permet à La Mouche d'ouvrir la réflexion sur la langue, beaucoup plus que tout autre personnage qui demeurerait dans le concret, tel que le fait Robin avec le dictionnaire. La réelle potentialité de la langue se trouve ainsi dans

¹³⁷ Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire Théâtral*, loc. cit., p. 16.

l'imaginaire, imaginaire qui ne serait toutefois possible sans son opposé, le concret, comme le rappelle Gauvin : « Mais le système sur lequel s'appuie la langue d'une communauté correspond lui aussi à une forme d'imaginaire, variable selon les contextes, et c'est cet imaginaire de la langue que la littérature donne à voir dans les œuvres qui en sont l'expression implicite ou manifeste¹³⁸ ». Cette réflexion de Gauvin amène à conclure que par sa mise en scène de la langue, Alexis Martin développe un imaginaire de la langue (notamment à travers *La Mouche*) qui n'a pas ou peu d'équivalents dans les formes habituelles des manifestations de la surconscience linguistique. Mais pour bien marquer le caractère atypique de la posture de *La Mouche*, l'auteur en amplifie la résonance à l'aide d'une technologie sonore.

Une surconscience métaphysique

Dans *Matroni et moi* tout comme dans *Oreille, tigre et bruit*, la surconscience linguistique est demeurée dans le concret. Les personnages de Gilles Laroche ou encore d'Hubert Alain vivent les effets de la langue, sans toutefois sortir de leur réalité sociale et physique. Dans le cas de *Révolutions*, le personnage de Robin vit un parcours semblable à ces derniers. C'est son comparse *La Mouche* qui permet de hisser la réflexion sur la langue à un niveau qui n'a pu être atteint dans les autres pièces : la langue lui permet de transcender son corps pour ne devenir qu'une voix linguistique. Grâce à l'exploitation de la technologie sonore, Alexis Martin crée sur scène un univers où *La Mouche* peut atteindre ses ambitions de dématérialisation pour ne devenir, ultimement, que surconscience linguistique. Le processus commence par un phénomène de délocalisation :

¹³⁸ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, op. cit., p. 10.

Ils [Robin et La Mouche] s'assoient par terre, dos au public.

NARRATEUR-SPEAKER *avec la voix de La Mouche.* « Tu penses que tu fais quelque chose de ben politique, de social... mais moi je me demande ; la cause que tu défends, est-ce qu'a l'existe au-delà de l'amour, la joie, de la réparation que tu cherches dans ta vie ? Moi je pense que non. J'pense que ta cause existe pas. L'Hyperespace lui existe. Pis c'est lui le maître de ces puissances-là ».

ROBIN. T'es mort 'man.

MOUCHE. Ici peut-être. (*REV*, 84)

La Mouche se considère lui-même comme « mort » dans l'espace du réel où il se trouve avec Robin : sa véritable existence se poursuit dans l'Hyperespace (non réel), lieu où les puissances divines se trouvent. Toutefois, l'aspect le plus pertinent du passage demeure le lieu d'énonciation d'où parle La Mouche.

La Mouche prête sa voix au Narrateur-Speaker. La voix métallique qui en sort permet au public de comprendre qu'il s'agit d'une nouvelle voix. Par ailleurs, puisque La Mouche est dos au public et qu'il regarde le Speaker de métal, le public peut détacher ses propos de son corps, ce qui produit l'effet de délocalisation que décrit très bien Sandrine Le Pors : « D'une manière générale, la voix projetée renvoie au domaine de l'indicible. Elle délocalise le personnage dans l'espace de sa conscience, faisant ainsi souvent entendre ce que contient de vie silencieuse un être, ne serait-ce que dans ses pleurs ou dans ses cris¹³⁹ ». Cette tactique scénique et acousmatique, superposée au discours sur la poésie, fait de La Mouche un personnage ancré dans « l'espace de sa conscience », espace d'où l'on peut entendre un discours d'une profondeur inattendue sur la poésie ou encore sur la langue.

L'évènement se répète alors que le Narrateur complète les propos de La Mouche :

ROBIN. Pis au bout' des possibilités, qu'esse qu'y a ?

MOUCHE. La fièvre de vivre est vaincue. At last.

¹³⁹Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix, op. cit.*, p. 132.

Il ferme les yeux. Du Speaker : « The fever of living at last is conquered »... (REV, 55)

Le Speaker vient ici reprendre le poème *For Annie* d'Edgar Allan Poe qu'a cité La Mouche plus tôt (REV, 18) et qu'il récite en partie. Le plurilinguisme est ici « moins vécu sous forme de tension que de polysémie verbale et textuelle¹⁴⁰ ». Les propos de La Mouche, en anglais, donnent un sens plus large à sa poésie et ouvrent sur la réflexion et la liaison entre différentes langues. La surconscience linguistique s'en voit considérablement élargie.

Pour Ryngaert, le Speaker, en tant qu'élément de reprise narrative, s'impose comme une parole errante qui « [participe] de l'indétermination. S'agit-il de narrateurs ou de personnages ? [...] Ces flottements de la parole, adressés ou non, forcent le lecteur à choisir son interprétation, quand il le peut¹⁴¹ ». Cette indétermination va de pair avec la surconscience linguistique de La Mouche, surconscience qui requiert qu'il se détache de son corps pour aller dans l'Hyperespace. Ainsi, une indétermination de la parole permet de rendre le discours langagier de La Mouche englobant et omniprésent, ce qui augmente son impact sur le spectateur alors qu'il résonne par différents médias et formes. La surconscience linguistique de La Mouche se voit amplifiée par le dialogisme hétéromorphe.

L'auteur de la pièce utilise également la technologie sonore pour faire entendre de multiples discours qui viendront s'opposer à celui de Robin, question de rester fidèle à sa polyphonie verbale et langagière. S'ouvre alors un univers métadiscursif sur la langue.

¹⁴⁰ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, op. cit., p. 271.

¹⁴¹ Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, op. cit., p. 20.

Une surconscience linguistique partagée

Les deux premières parties de ce troisième chapitre ont permis d'illustrer des visions contraires de la langue. Le fait que Robin se sente « obligé » d'utiliser la violence pour communiquer montre clairement que la pratique de la surconscience linguistique de La Mouche, métaphorique, et a-corporelle, est plus efficace pour atteindre un degré de surconscience linguistique supérieur. Alexis Martin a donc, jusqu'à présent, établi une opposition claire entre ces deux visions de la langue. L'exploitation de diverses technologies sonores lui permet de faire entendre une troisième voix, celle-ci influençant désormais les deux premières. Suivant les procédés du dialogisme hétéromorphe, Alexis Martin exploite une technologie sonore pour, d'une part, transformer le discours sur la langue déjà présent en scène et, d'autre part, montrer que ce que l'on entend est généralement « suspect », laissant le loisir au spectateur d'en tirer la conclusion qu'il veut.

Modulation du discours ridiculisé

Alexis Martin exploite les technologies de reproduction du son, ici le Speaker de métal, cette « silhouette immobile surplombant l'espace » (*REV*, 1), dans des moments clés de l'action. Selon Paul Zumthor, ce dispositif technique conférerait au discours modulé par le média « sa pleine fonction impressive, par laquelle (indépendamment de son contenu) il pèse de tout son poids sur les intentions, les sentiments, les pensées de l'auditeur et, le plus souvent, l'incite à l'action (d'où l'usage fait de ces techniques dans la publicité)¹⁴² ». Ainsi, en laissant

¹⁴² Paul Zumthor, « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, loc. cit., p. 174.

au média sonore une telle place, Alexis Martin s'assure de son impact sur le discours qu'il transmet et, du même coup, de sa réception par le spectateur.

L'auteur commence sa manipulation auditive alors que les Communards passent à l'action : les bombes sont posées et prêtes à exploser en pleine rue. Les déflagrations se font entendre, et le Speaker revient en scène :

(On entend une première déflagration)

Le Speaker, *chantant sur un air de comptine* :

J'ai lancé mon poing pour crever le ciel qui pesait très lourd sur mon cœur trop sourd

(On entend une deuxième déflagration)

Ma bombe est sans voix comme mes amis et comme eux aussi je n'ai plus de loi

(On entend une troisième déflagration)

Je m'en vais aux bois des mauvais enfants car je ne veux pas mourir bon patient,

Je m'en vais aux bois des mauvais enfants car je ne veux pas mourir bon patient.

Puis un étrange silence tombe sur l'espace. (REV, 91)

Le message véhiculé par le Speaker est lourd de sens : les Communards ont agi par la violence, incapables de supporter davantage la pression de la société. Leur action relève de leur refus d'être traités comme des numéros par le gouvernement. Le message poétique émis par le Speaker est accentué par les trois déflagrations de bombes, déflagrations qui rythment le texte. Or, un détail change la fonction et la portée du message :

Le Speaker, *chantant sur un air de comptine (REV, 91)*

L'auteur spécifie que le Speaker émet le message dramatique des Communards sur l'air d'une chanson enfantine normalement utilisée pour définir le rôle d'un enfant dans un jeu. Ainsi, l'air employé réduit l'action terroriste des Communards à un jeu, comme si, tels des enfants, les Communards n'étaient pas conscients de la portée dramatique de leurs gestes. Par ailleurs,

Zumthor spécifie que l'exploitation du média a davantage d'effets sur le message : « les *media* auditifs et audiovisuels restituent à la voix humaine une autorité sociale qu'elle avait perdue. Certes, elle se trouve ainsi compromise dans l'appareil technologique [...], mais elle bénéficie de la puissance de celui-ci¹⁴³ ». Dans le cas présent, les Communards ne tirent aucun bénéfice du média sonore : leur action est compromise par le Speaker et le ton qu'il emploie. Également, comme le Speaker assure une certaine autorité sociale, le public pourrait avoir tendance à suivre son discours plutôt que celui des Communards et à considérer leur action comme injustifiée et infantine. En plus d'avoir été infériorisés par une surconscience linguistique mal canalisée et une stratégie linguistique insensée – apprendre le dictionnaire par cœur –, les Communards sont dépréciés aux yeux du public par le Speaker.

Méfiance du média et du discours

Alexis Martin vient, par le média sonore, orienter la réception du message. Toutefois, fidèle à son propre style, il remet en cause le média lui-même pour alerter le public : ce dernier doit se méfier de ce qu'il entend. Cette stratégie n'a pas seulement pour effet de susciter une méfiance à l'égard du média, mais également à l'égard du discours sur la langue précédemment présenté selon deux axes : l'un tangible, l'autre poétique. Le spectateur doit dorénavant décider de ce qui lui semble approprié et sera ainsi amené à forger sa propre opinion sur la surconscience linguistique et le média.

Selon Jeanne Bovet, trois types d'effets peuvent être associés à la médiatisation artificielle de la voix. Il y a « ceux qui contribuent à installer le sentiment d'absence ; ceux qui,

¹⁴³ *Ibid.*

au contraire, permettent de préserver, de recréer voire d'intensifier le sentiment de présence ; enfin, ceux qui tendent à imposer [...] la surprésence d'un texte ainsi rendu à son essentielle audibilité¹⁴⁴ ». L'exemple de la scène finale de *Révolutions*, tout juste après l'explosion des bombes, où le Speaker réapparaît pour la dernière fois, illustre très exactement ce cas spécifique de surprésence du texte :

Noir silence. Puis des sirènes de police, pompier.

Puis du Speaker sortent des extraits de bulletins de nouvelles :

« ... il y aurait tout au plus une dizaine de blessés, tous dans un état satisfaisant. Selon la police de Montréal, de jeunes voyous auraient voulu mettre à sac une série de magasins sur la rue Ste-Catherine. Heureusement, l'intervention rapide des policiers a fait fuir les vandales... »

On passe à un extrait d'entrevue radio :

« ... d'autre part, y faut comprendre que y'a une crise des valeurs majeures chez nombre de jeunes ; on a créé une masse de consommateurs frustrés, si je puis dire, une masse de consommateurs qui a pas les moyens de consommer... et je pense qu'y faut pas s'étonner qu'ils posent des gestes insensés comme ceux-là, pour se procurer les objets qu'on leur vend sans leur donner les moyens de les payer.

Q : Mais une des bombes était destinée au bureau du député provincial... est-ce que ça donne pas une portée politique à cette action-là ?

Extrait de bulletin de nouvelles :

« Enfin, le directeur de la Société protectrice des animaux a dénoncé ce qu'il qualifie de carnage sans nom le geste des fêtards qui ont entassé les carcasses de cinquante cochons égorgés dans la rue Ste-Catherine, la nuit du 23 au 24 juin. La SPA réitère que les animaux sont des êtres à part entière et qu'ils ont des droits ; cette manifestation de barbarie est indigne d'une société moderne, et les auteurs du carnage doivent être traités comme des criminels ».

« Comme des criminels ». (*REV*, 92-93)

¹⁴⁴ Jeanne Bovet, « Corps et âmes, présences et absences », *Théâtre/Public*, n°197, « Le son du théâtre I : le passé audible », p. 98.

Comme il s'agit d'extraits médiatiques diffusés dans un noir total, le public n'a accès qu'à son ouïe pour recevoir et interpréter le message. L'auteur exploite cette tactique sonore et visuelle afin de mettre l'accent sur certains passages et de discréditer graduellement le média.

Le premier extrait revient sur le début de l'attentat des Communards, et le ton ironique est employé pour ridiculiser la source d'information. En effet, l'on note que les blessés sont tous « dans un état satisfaisant », information qui ne révèle ni la gravité des blessures ni les critères en fonction desquels on peut déterminer ce qui, dans les circonstances, est satisfaisant ou non.

Le second extrait poursuit dans la même veine, alors que les actions des Communards sont faussement interprétées : plutôt que d'être un message envoyé au gouvernement, on croit que les Communards ont agi dans le but de se procurer des objets de valeur. Une question importante est soulevée : « une des bombes était destinée au bureau du député provincial... est-ce que ça donne pas une portée politique à cette action-là ? », mais elle est rapidement éludée par le contenu du troisième extrait.

Dans ce dernier, il n'est plus question d'une action terroriste ou d'une requête politique de la part des Communards. Un seul élément est retenu par le média, celui des cochons égorgés. Le média mise sur la condition des animaux en rappelant que ce sont « des êtres à part entière et qu'ils ont des droits », droits que ne semblent plus posséder les Communards.

La présentation de l'attentat faite par les médias est ravageuse : le public médiatique n'a pas la perception de l'évènement qu'a le public dans la salle, puisqu'il n'a pas eu accès au travail qu'ont fait les Communards sur la langue avant de passer à l'action physique violente. Ce public imaginaire n'a accès qu'à une information manipulée, voire fausse. Ce résultat obtenu par la transformation des médias n'a rien de surprenant pour Ryngaert, ce dernier

stipulant que « [l]a plupart des processus de communication en usage dans le monde ou dans les médias sont ironiquement mis en jeu, fragilisés ou montrés pour ce qu'ils sont : des manipulations organisées¹⁴⁵ ». Puisque le média est une « manipulation organisée », le public ne devrait pas s'y fier et devrait, au contraire, se baser sur ses propres interprétations pour forger son raisonnement critique.

Le public de la salle a donc un rôle important à jouer : il a accès à tout. En effet, il assiste à l'ascension et à la chute des Communards, voyant leurs bonnes intentions et l'évolution de la langue vers la violence. Il saisit l'ambivalence des protagonistes quant à la langue et assiste à la douleur que ressentent les personnages lorsqu'ils se font dénigrer par le pouvoir de la langue des autres. Il est ainsi conscient que les nouvelles rapportées rendent très peu compte des objectifs visés par les Communards. Mais le média permet aussi une ouverture poétique : la langue, par la poésie de La Mouche, atteint une beauté et une force insoupçonnée. Le média – et son contrôleur inconnu – révèle enfin un aspect positif et fécond de la langue. Il serait donc erroné de dire que le média ne fait que du tort au langage. Le média est-il réellement plus fiable qu'une bande de jeunes hommes revendicateurs à l'esprit contestataire ? C'est au public de décider. De nouveau, le dialogisme hétéromorphe modifie le lien au spectateur et le rend vital : ici, c'est ce lien qui détermine la vision de la langue, et son réel pouvoir au sein de la population.

¹⁴⁵ Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Théâtres du XXIe siècle : commencements*, op. cit., p. 49.

Conclusion sommaire

La surconscience linguistique concrète et pragmatique de Robin a permis d'observer les effets néfastes d'une conception très rudimentaire, voire simpliste, de la langue. La langue est un objet difficile d'approche qui comporte, en outre, une dimension financière – il faut défrayer les coûts des ouvrages grammaticaux (dictionnaires, grammaires, etc.). Par ailleurs, le facteur humain, qui fait que la norme est variable, rend la tâche encore plus ardue. En plus de devoir être confronté à sa propre conscience de la langue, Robin doit se frotter à celle des autres qui ont une norme différente et un vocabulaire plus étendu. Le personnage de Robin permet au spectateur de vivre les tensions de la langue. Il en est d'une certaine façon, le révélateur et, plus encore, l'incarnation.

Parallèlement à cette vision de la langue s'impose une surconscience linguistique imaginaire et abstraite avec le personnage de La Mouche. La langue est ici perçue pour son potentiel métadiscursif, uniquement réalisable dans l'univers du « possible ». C'est donc dire qu'une telle surconscience est pratiquement irréalisable puisqu'elle entraîne la décorporalisation d'un personnage, transformé en une voix acousmatique, errante. Or, cette vision laisse présager un nouvel horizon pour la surconscience linguistique, horizon qui se situe dans la création et le possible.

À ces deux visions distinctes de la langue – celles incarnées par Robin et par La Mouche –, s'ajoute un point de vue critique sur les médias et la manipulation de l'information. L'auteur critique à la fois le discours tenu par ses personnages et le discours véhiculé par les bulletins de nouvelles. Cette stratégie lui permet de révéler les potentialités du dialogisme hétéromorphe de Guay : « Le nouveau dialogisme entraîne un discours pluriel, traversé de

logiques plus ou moins contradictoires, et qui génère avant tout un objet hétéromorphe¹⁴⁶ ». Un tel objet théâtral permet certes d'ouvrir la voie aux discours multiples, mais entraîne le risque, au fil du processus, de modifier, voire nuire au message véhiculé, ici le message sur la langue. Les discours multiples permettent certes de nombreux points de vue sur l'objet mis en valeur, mais peuvent aussi semer la confusion, voire l'incompréhension du récepteur. Le dialogisme hétéromorphe comporte en lui-même des risques, tout comme la surconscience linguistique.

¹⁴⁶ Hervé Guay, « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, *loc. cit.*, p. 75.

Conclusion

« DIRE QUOI À QUI¹⁴⁷ » ? C'est, selon Daniel Danis, ce que les auteurs dramatiques des années 1990 cherchent fondamentalement à définir dans leurs œuvres. Si le travail de la langue et de la forme paraît être le moyen le plus efficient pour arriver à trouver réponse à cette question, ce dernier les conduit aussi à formuler de nouvelles interrogations. Les nombreuses formes par lesquelles passent les questions sur la langue, soient les technologies sonores (microphone, musique, bruitage, son parasite, etc.), révèlent l'émergence d'un auteur dramatique voulant communiquer sa surconscience linguistique au public. L'exploitation éclectique de la forme théâtrale et des langages sème parfois de la confusion chez ce dernier qui a du mal à tirer des conclusions claires de ce qu'il reçoit. En effet, la surconscience linguistique de l'auteur dramatique s'expose comme une vision nuancée, vision parfois éclatée qui ne peut être rendue sans un effet polyphonique. Cette polyphonie est caractéristique de la langue québécoise selon Alexis Martin : une langue à la fois féconde et réductrice, à la fois réelle et imaginaire, à la fois inoffensive et destructrice.

Il résulte de cela une dramaturgie marquée par le dialogisme hétéromorphe où une pluralité de voix et de langages s'élève pour créer un nouveau lien avec le public, mais surtout, pour tenter de cerner davantage l'objet complexe que représentent la langue et la surconscience linguistique qui habitent l'auteur dans ces trois œuvres. Cela n'est pas sans risques puisque, parfois, les personnages n'ont plus le contrôle de leur langue ou des médias

¹⁴⁷ Daniel Danis dans Dominique Lafon, « La langue-à-dire du théâtre québécois » dans Hélène Beauchamp, Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle, Trajectoires et territoires*, op. cit., p. 185.

qui la véhiculent. Le message de l'auteur peut-il toujours être transmis au public dans son intégralité ou risque-t-il de tomber dans le piège de la complexité de la surconscience linguistique ? Ces questions nous ramènent à celle, centrale, que nous posions en introduction à ce mémoire : ce travail sur la langue, fondé sur la surconscience linguistique de l'auteur, augmente-t-il ou réduit-il la qualité de la communication ?

Matroni et moi, l'effet de groupe comme effet de langue

Ainsi que nous avons pu l'observer, *Matroni et moi* pose les bases de la surconscience linguistique d'Alexis Martin. Dans cette première œuvre, l'auteur illustre sa conception de la langue par un jeu sur la norme. La pièce se déroule autour de personnages aux attitudes linguistiques variables : ils sont soit ouverts à la langue de l'autre (Guylaine, Maître Larochelle), soit fermés à toute adaptation susceptible de faciliter leur acceptation par l'autre groupe linguistique (Gilles, Bob, Matroni). Alexis Martin expose sur scène la conscience qu'il a de l'existence d'un écart de registre, sans toutefois le représenter selon un modèle sociolinguistique : l'éducation, le milieu social et la richesse n'ont aucun lien avec la maîtrise linguistique. Au contraire, l'un des personnages les moins éduqués de la pièce, Guylaine, est précisément celui qui fait le plus d'efforts pour ouvrir et modifier son registre afin d'accepter l'autre dans son groupe linguistique, bien que cet effort n'entraîne aucune réciprocité, en particulier de la part de Gilles. Cette attitude de Gilles est en partie due au fait que, selon Jean-Claude Corbeil, la norme de la langue est d'une part individuelle, d'autre part subjective¹⁴⁸. *Matroni et moi* illustre aussi la puissance revendicatrice de la langue : les différentes

¹⁴⁸ Jean-Claude Corbeil, *L'embaras des langues, op. cit.*, p. 308.

utilisations de la langue (et de sa norme) par chacun des personnages révèlent leur volonté de se distinguer, tout en revendiquant la légitimité de leur propre posture linguistique. La communication au sein d'un ou plusieurs groupes s'avère ardue puisqu'elle induit que chaque locuteur doit prendre la décision de s'adapter à la norme globale afin de permettre un contexte d'énonciation favorable à la discussion. Une communication efficace dépend donc entièrement du bon vouloir des locuteurs, ce qui n'est pas le cas dans *Matroni et moi* puisque la cohésion entre les deux groupes est contrainte par une affaire qui met la vie de tous en danger et qui les oblige à communiquer entre eux. En plus d'assister à une pièce où les personnages ont chacun une conscience individuelle de la langue (traduite par une norme variable), le public/lecteur assiste à la mise en tension de surconsciences linguistiques individuelles. Le message qu'il en retirera ne pourra qu'être multiple (puisque ici, cinq visions de la langue s'entrecroisent) et contradictoire : la langue peut faire avancer la réflexion critique, mais elle ralentit l'action.

Cette conscience de la langue, vécue individuellement par les personnages, s'avère d'ailleurs être le problème majeur de la pièce. Non seulement les personnages des deux « clans » sur scène s'opposent-ils linguistiquement – le clan Larochelle formé de Gilles et Robert, le clan de Matroni formé de Matroni, Bob et Guylaine –, mais cette opposition se vit aussi à l'intérieur de chaque clan. L'usage de certains mots varie d'un locuteur à l'autre et l'ouverture d'esprit de certains protagonistes envers l'autre groupe linguistique ne plait pas à tous, peu importe le groupe. La langue est alors perçue comme un facteur de friction, friction imparable puisqu'elle mène à la violence verbale et finalement à la violence physique. La surconscience linguistique, telle que conçue par Lise Gauvin, est ici perçue comme un élément

qui rend les rapports sociaux conflictuels et qui sert à railler l'autre, à le rabaisser, avant d'être délaissée au profit de la force physique.

Alexis Martin montre ainsi dans *Matroni et moi* que les méfaits de la langue sont plus grands que ses potentialités. Bien que divers registres de langue permettent une vision nuancée et polyphonique des surconsciences linguistiques individuelles, la variabilité de la norme linguistique et la fermeture à la norme linguistique collective poussent les personnages à communiquer violemment, tant verbalement que physiquement.

Le dialogisme hétéromorphe, dont Hervé Guay a détaillé les mécanismes, vient renforcer cette logique. Instaurant un nouveau rapport au texte¹⁴⁹, il n'est pas basé sur quelque technologie mais se fonde sur les ressources de la langue elle-même. En effet, tel que le précise Guay, la langue « structure et thématise¹⁵⁰ » la pièce entière : le lien au public est fondé sur ses connaissances littéraires, sur ses connaissances linguistiques et sur sa conception de ce qu'est la norme de la langue. L'effet comique de la pièce dépend entièrement de la réception du spectateur. Ainsi, le dialogisme hétéromorphe provoque la surconscience linguistique du spectateur à partir de la surconscience linguistique de l'auteur.

Bref, dans *Matroni et moi*, Alexis Martin présente une surconscience linguistique et un dialogisme hétéromorphe fondés exclusivement sur le travail textuel. L'auteur délaisse peu à

¹⁴⁹ Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral*, loc. cit., p. 18.

¹⁵⁰ Hervé Guay, « Technologies et spectateur : observations diverses », *Jeu : revue de théâtre*, loc. cit., p. 77.

peu cette tactique linguistique dans ses autres œuvres pour privilégier le média sonore ou encore le média de masse, modulant la surconscience, et, du fait même, sa réception.

***Oreille, tigre et bruit*, la surconscience sonore comme résultat de la surconscience linguistique**

La stratégie linguistique d'Alexis Martin s'avère en effet tout autre dans *Oreille, tigre et bruit*. Plutôt que de se demander comment il faut parler à l'autre, ici, les personnages se demandent qui parle, de quoi, et à qui. La langue n'est plus mise en tension par rapport à l'idée de norme, le personnage d'Hubert n'a, par exemple, aucune difficulté à passer d'un registre à l'autre. La surconscience linguistique est plutôt perçue comme une « condamnation » : la langue devient l'obsession d'Hubert, obsession qui d'une part nuit aux liens humains que créent normalement les contacts linguistiques, et qui, d'autre part, vient questionner la réelle utilité de la langue. Si dans *Matroni et moi* les personnages tentaient (sans grande volonté parfois) de trouver un juste milieu entre des normes variables, ici, le protagoniste principal cherche à accéder à une expression linguistique parfaite pour réduire le bruit du monde, et ce, sans se soucier de la réaction des autres locuteurs l'entourant. La surconscience linguistique d'Hubert est purement individuelle, contrairement à celle de Gilles (*M&M*) qui oscille entre collectif et individuel.

Même si cela risque de le condamner à la solitude, Hubert ne peut se défaire des mots. Tel que nous l'avons noté au chapitre deux, *Oreille, tigre et bruit* illustre bien l'idée de

Foucault selon laquelle le langage serait extérieur à l'Homme, et toute tentative de le maîtriser serait non seulement futile, mais conduirait inéluctablement à l'échec de la communication¹⁵¹. La volonté d'Hubert d'étendre sa surconscience linguistique est vaine. Son entêtement entraîne son échec.

Comme réponse à cet échec de la langue (puisqu'il l'a trop pensée), Hubert s'isole dans un silence, équivalent de la surconscience linguistique qui sert, à sa manière, à redéfinir le langage en créant une nouvelle dynamique communicationnelle.

Le dialogisme hétéromorphe qui, dans cette pièce, passe principalement par les technologies sonores (ambiance sonore, bruitage, etc.), n'est plus défini par son rapport au texte, comme dans *Matroni et moi*, mais bien dans son rapport à l'espace¹⁵², ici l'espace sonore. Le public hésite tout au long de la pièce à propos de la technologie : doit-il faire confiance à ce qu'il entend ou non ? Cette ambiguïté change le rôle traditionnellement passif du spectateur : il doit lui-même juger du contenu qu'il entend puisqu'il pourrait être atteint du même trouble auditif qu'Hubert. Se développe ainsi une surconscience sonore, soit une réflexion sur l'usage et l'utilité du son, tout aussi complexe que la surconscience linguistique. Le rapport à la surconscience linguistique ne passe pas ici par des références littéraires, mais bien par une perception sonore de ce qui est juste et de ce qui ne l'est pas quant aux propos tenus sur la langue et sur les effets qu'ils engendrent, dont la surdité d'Hubert et l'aphasie

¹⁵¹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame; écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 113.

¹⁵² Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral*, loc. cit., p. 18.

d'Héberling. Par ailleurs, l'exploitation technologique du noir sur scène donne une nouvelle profondeur aux mots : privé du sens de la vue, le spectateur accorde une nouvelle signification aux mots, isolés de leur locuteur, une signification acousmatique. Les voix se dédoublent et rendent le discours sur la langue polyphonique.

Le public est donc déchiré entre deux instances. Le malaise sonore dont est victime Hubert fait douter le spectateur : sera-t-il la prochaine victime, doit-il écouter ce qu'Hubert dit ou juger sa surconscience linguistique négativement ? C'est une surconscience linguistique défaillante qui donne lieu aux hallucinations sonores et qui soulève des doutes quant à la capacité des mots à communiquer des contenus. La langue est perçue comme néfaste, puisqu'elle pourrait mener à la surdité du monde entier. La langue, à la base féconde, puisque possédant une infinité de mots, s'avère restrictive, puisqu'il est impossible de maîtriser la langue, mais également, de la contrôler et de contrôler le bruit qu'elle crée.

Révolutions, la langue entre réel et poésie : le possible

Si les deux premières pièces offrent l'image d'une surconscience linguistique bien définie, *Matroni et moi* étant basée sur une surconscience dont l'usage est conflictuel et sert de revendication, *Oreille, tigre et bruit* étant basée sur une surconscience perçue en tant qu'obsession qui condamne l'individu et le monde à la surdité, la troisième et dernière pièce d'Alexis Martin, *Révolutions*, oppose deux visions distinctes de la langue. La surconscience linguistique est ici exploitée pour sa potentialité créatrice, soit dans le réel, soit dans l'imaginaire.

Le premier aspect de la surconscience linguistique, relevé par Gauvin, est celui d'une langue concrète et utile. La langue est ici perçue comme un moyen de manipuler ceux qui ne la possèdent pas, et la seule option qui s'offre aux exclus est d'apprendre le dictionnaire pour utiliser ses mots comme des armes. La langue devient ainsi un objet de pouvoir qu'il faut maîtriser pour avoir un ascendant sur l'autre. La bande des Communards décide donc d'acquérir tout le vocabulaire possible en apprenant le dictionnaire, chaque mot étant une nouvelle menace à brandir contre « l'autre ». Mais, comme nous l'avons vu, un changement si marqué de vocabulaire nuit à l'identité des personnages : changer leur façon de s'exprimer entraîne une modification de leur identité sociolinguistique. Contrairement à *Matroni et moi* où la modification du vocabulaire est perçue comme une tentative d'adaptation sociale, dans *Révolutions*, la modification est comprise comme un moyen de confronter l'autre, et non de l'approcher. Alors que la recherche de la justesse des mots était comprise dans *Oreille, tigre et bruit* comme une obsession, ici, elle est perçue simplement comme une arme vouée à mettre un terme à la domination de l'autre. Mais ce n'est pas le seul moyen. D'ailleurs, les cours de français des Communards sont plutôt un prétexte à l'action qu'une fin linguistique.

Le deuxième aspect de la surconscience linguistique ressortit au possible de la langue. Un personnage poète, La Mouche, fait de la poésie dans *l'Hyperespace*, espace dramatique qui est à la fois réel et imaginaire. La surconscience linguistique de La Mouche lui permet ainsi de transcender les dimensions de réel pour aller vers l'imaginaire, où, pour reprendre la formule de Gauvin, la langue devient féconde et laboratoire¹⁵³.

¹⁵³ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, op. cit., p. 271.

Révolutions, par cette incursion dans une dimension poétique et imaginaire, amène la surconscience linguistique sur un terrain nouveau, loin des rapports conflictuels observés dans *Matroni et moi* et *Oreille, tigre et bruit*. Cette nouvelle approche de la langue induit par ailleurs une façon différente d'utiliser et d'approcher le dialogisme hétéromorphe. Exploité, plus tôt, pour son rapport au texte et son rapport à l'espace (sonore), le dialogisme hétéromorphe se manifeste ici par le média pour mieux prendre en compte le récepteur¹⁵⁴.

Dans *Révolutions*, la technologie sonore prend en charge la poésie, lui confère une autorité – par le Speaker – et lui permet de s'imposer. On peut donc supposer que certaines formes spécifiques d'expression et de pensée de la langue ouvrent la voie à un métadiscours explicite. Ici, le dialogisme hétéromorphe démultiplie le pouvoir de la langue et passe tant par l'expression de la poésie (forme orale) que par le média de masse. Le lien au public devient complexe dans la mesure où, par ce dernier, il a accès à tout.

Quelle vision de la langue favoriser ? Celle ancrée dans le réel, offrant des possibilités, mais présentant bien des risques, ou celle logée dans l'imaginaire, qui se détache du spectateur pour l'emmener dans le possible de la langue ? Contrairement aux deux autres pièces qui soulignaient surtout les failles et les problèmes reliés à la surconscience linguistique – *Matroni et moi* se conclut sur deux morts, *Oreille, tigre et bruit* résulte en un monde privé d'ouïe –, *Révolutions* apporte un peu d'espoir au public. Elle suggère que la langue peut encore dire le monde, surtout si elle est utilisée dans sa dimension créatrice, détachée des enjeux politiques

¹⁵⁴ Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral*, loc. cit., p. 18.

et sociaux qui lui sont généralement associés. L'auteur peut-il penser la langue en faisant fi du contexte sociopolitique ou encore sociolinguistique dans lequel il se trouve et toujours faire preuve de surconscience linguistique ?

L'action médiatrice du langage

Les trois œuvres ont montré une évolution marquante de l'enjeu que représente la langue dans l'œuvre d'Alexis Martin. La surconscience linguistique prend racine dans le concret en se manifestant dans différents groupes sociaux aux rapports conflictuels, elle se poursuit dans un approfondissement obsessif et stérilisant du vocabulaire et se conclut comme un possible poétique. Cette image dynamique de la langue correspond à la courbe de surconscience linguistique qu'observe Lise Gauvin :

une conscience particulière de la langue qui devient ainsi le lieu privilégié et un désir d'interroger la nature du langage et de dépasser le simple discours ethnographique. Cette surconscience est aussi une conscience de la langue comme un espace de fiction voire de friction : soit un imaginaire de et par la langue¹⁵⁵.

Chez Martin, la langue est au départ un espace de frictions où vivent des personnages qui ont une conception univoque de la langue. Leur désir d'interroger le langage est à la base même de l'action de chacune des œuvres. C'est justement la subjectivité linguistique des personnages qui occasionne ces frictions, souvent irréversibles, qui mènent à leur perte : Gilles a vu son père mourir devant ses yeux, Hubert a perdu l'ouïe et a assourdi le monde, Robin a vu l'ensemble des médias se retourner contre sa personne et condamner ses actions. La langue

¹⁵⁵ Lise Gauvin, « Autour du concept de langue majeur » dans Lise Gauvin et Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, op. cit., p. 19.

atteint son paroxysme dans *Révolutions*, alors qu'elle s'installe dans *L'Hyperespace* et cet « imaginaire de et par la langue ».

La langue atteint son plein potentiel quand elle ouvre à d'autres « possibles » grâce au dialogisme hétéromorphe. Les trois pièces témoignent bien des hésitations et ambivalences d'Alexis Martin. Recourant au dialogisme hétéromorphe – par la technologie sonore, l'éclairage, par la langue elle-même, par d'autres formes non proprement théâtrales –, son action sur la langue se fait « tantôt par rapport au texte, à l'espace, au jeu, tantôt dans l'interaction avec le public qu'instaure ce dialogisme scénique. [Ce à quoi s'ajoute] une prise en compte accrue du récepteur¹⁵⁶ ». Ces pluralités de langages scéniques modifient profondément la perception de la langue. Dans *Matroni et moi*, la langue change le lien au spectateur par l'humour et la répartie saillante. Dans *Oreille, tigre et bruit*, le bruitage et le jeu sonore amènent le spectateur à douter. Dans *Révolutions*, les médias parasitent les propos et brouillent l'information au public, information qu'il doit trouver à partir de ses propres observations et questionnements. Le public joue ainsi un rôle majeur dans les pièces de Martin : c'est une voix ultime qui s'élève en exprimant à son tour une autre surconscience linguistique fragmentée et multiple, qui nuance les points de vue sur la langue. Grâce à la médiation du langage, les pièces d'Alexis Martin font entendre « plusieurs voix, les invite[nt] à s'exprimer dans leur propre langue et à se répondre les unes aux autres¹⁵⁷ ». C'est ainsi que se développe une vision nuancée et évolutive de la langue à laquelle participent le public et le lecteur.

¹⁵⁶ Hervé Guay, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, loc. cit., p. 18.

¹⁵⁷ Hervé Guay, « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, loc. cit., p. 64.

Bibliographie

Œuvres à l'étude

Martin, Alexis. *Oreille, tigre et bruit*, Montréal, Tapuscrit du CEAD, 1999.

Martin, Alexis. *Matroni et moi*, Montréal, Leméac, 1997.

Martin, Alexis. *Révolutions*, Montréal, Tapuscrit de l'École Nationale de Théâtre du Canada, 1999.

Articles

Beunoyer, Jean. « Matroni et moi : drôle du début à la fin », *La Presse*, édition du jeudi 11 mai 1995, p. D10.

Bovet, Jeanne. « Corps et âmes, présences et absences », *Théâtre public*, n° 197, « Le son du théâtre I : le passé audible », 2010, p. 54-58.

Bovet, Jeanne. « Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime », *Études françaises*, vol. 43 (1), 2007, p. 43-62.

David, Gilbert. « La langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, vol. 43 (1), 2007, p. 63-81.

Foreman, Richard. « Le son, racine de mon théâtre », article traduit par Marie-Claire Pasquier, *Théâtre public*, n° 201 « Voix words words words », Juillet-Septembre 2011, p. 32-35.

Guay, Hervé. « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 63-79.

Guay, Hervé. « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 47, 2010, p. 15-36.

Guay, Hervé. « Technologies et spectateur : observations diverses », *Jeu : revue de théâtre*, n° 144 (3), 2012, p. 72-78.

Jirouskova, Olga. « Silence – clef d'un nouveau langage théâtral ? », *Théâtre public*, n° 201 « Voix words words words », Juillet-Septembre 2011, p.87-91.

Labrecque, Marie. « Matroni et moi, Moi et l'autre », *Voir*, édition du 18 au 25 mai 1995, [n.p.].

Lévesque, Solange. « Mouvements d'une écriture, entretien avec Alexis Martin », *Jeu : revue de théâtre*, (2) n° 91, 1999, p. 12-18.

Robert, Lucie. « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 5-6, 1998/1989, p. 163-169.

Vaïs, Michel. « Les nouveaux visages de renforcement », *Jeu : revue de théâtre*, n° 94, (1), 2000, p. 120-134.

Zumthor, Paul. « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, 2008, p. 169-202.

Ouvrages théoriques

Casanova, Pascale. *La république mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Corbeil, Jean-Claude. *L'embarras des langues*, Montréal, Québec Amérique, 2007.

Eigenmann, Eric. *La parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vianaver ; théâtres du dialogisme*, Paris, L'Arche, 1996.

Lafon, Dominique. « La langue-à-dire du théâtre québécois » dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 181-196.

Le Pors, Sandrine. *Le théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

Gauvin, Lise. *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

Gauvin, Lise. « Autour du concept de langue majeure » dans Lise Gauvin et Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 19-40.

Gauvin, Lise. *La fabrique de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Home-Cook, George. « Théorie des atmosphères : l'écoute, le silence et l'attention au théâtre » dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

Moss, Jane. « Daniel Danis et la dramaturgie de la parole » dans Betty Bednarski et Irene Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ Éditeurs, 1997, p. 117-128.

Ryngaert, Jean Pierre et Sermon, Julie. *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Éditions Armand Colin, 2012.

Sarrazac, Jean-Pierre. *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981.

Programme de théâtre

[S.a.], « Oreille, tigre et bruit, du 1er au 26 avril 2008 », *Programme du Théâtre d'Aujourd'hui*, saison 2007-2008, vol. 9, n° 5.

Sites Web

[S.a.], « Oreille, tigre et bruit » dans CEAD : Centre des auteurs dramatiques [En ligne] : http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_document/7048 (Page consultée décembre 2016).

[S.a.], « Matroni et moi » dans Éléphant, mémoire du cinéma québécois [En ligne] : http://elephantcinema.quebec/films/matroni-et-moi_54519/ (Page consultée février 2017).