

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

(RE)PENSER LA LANGUE THÉÂTRALE SUR LES SCÈNES QUÉBÉCOISES.
S'INCARNER POUR MIEUX SE DIRE.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
KLERVI THIENPONT LAVALLÉE

SEPTEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à toi, Philippe Ducros, mon amoureux, mon lecteur, mon conseiller dramaturgique, mon pilier. Celui qui pallie, souvent... Merci pour le soutien (à tous les niveaux) qui m'a permis de mener à terme ce projet de maîtrise. Merci d'être un artiste inspirant et rigoureux. Merci d'être un père formidable pour nos filles.

Merci à Marie-Christine Lesage pour les mots qui m'ont donné des ailes et l'élan de poursuivre avec plus de confiance. Merci pour l'ouverture, pour l'intelligence, la curiosité et l'écoute. Que d'admiration pour toi.

Merci à Guillaume Deman, pour ton temps, ta générosité, tes talents nombreux. Faire un solo demande d'être bien accompagnée et j'ai été plus que comblée.

Merci à Donna-Bella Kassab, Simon Boulerice, Azraëlle Fiset, Marie-Géraldine Chartré, Valérie Michaud, Patrice Tremblay, Carole Nadeau, Émilie Martz-Kuhn, Angela Konrad, Yves Jubinville, Francine Alepin et Chantale Lepage.

Merci à Anne-Marie Beaudoin-Bégin et Myriam Suchet pour les bougies d'allumages.

Merci à Hélène Frédérick et ses plans sauvages.

Merci à Karine Lévesque pour notre entretien virtuel. Merci à Marie-Eve Huot, Maude Bouchard, Monelle Guertin, Édith Patenaude, Luc Chandonnet et Nicolas Gendron d'avoir répondu si généreusement à mes questionnaires. Vos expériences et remarques donnent du fil pour tisser toute une réflexion.

Merci à Marie Gignac, Marie-Eve Huot (encore!) et Gill Champagne pour les lettres de support pour l'admission à la maîtrise.

Merci à Audrey, celle qui a prêté son nom à mes folies!

Merci à Guy Bertrand...

Merci aux Martine (P. et V.), à Hanna, Jonathan, Debbie, Guillaume, Michelle et aux ami·e·s et collègues qui ont enrichi mon parcours universitaire. Merci pour les discussions, merci pour la présence, l'amitié.

Merci à Pierre-Olivier Gaumond pour les yeux de lynx et la mise en forme du mémoire. Les normes et moi, tu sais...!

Merci à ma famille et mes ami·e·s pour le précieux support et les encouragements. À mes parents qui, à leur façon, m'ont partagé leur amour de la langue, des mots.

Merci à Colombe et Élora, mes trésors. Mes lumières.

À la mémoire de L.

DÉDICACE

Pour mes filles...

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I THÉÂTRE ET SOCIOLINGUISTIQUE : LA MATIÈRE PREMIÈRE.....	13
1.1 Naissance de la dramaturgie québécoise.....	14
1.2 Norme et insécurité linguistique	17
1.3 Français international, standard, neutre, normatif? ...en perdre son latin!	20
1.4 Une langue de chez nous?	27
1.5 Glottophobie. L'envers du français hexagonal.	35
1.6 Le Québec métropolitain d'aujourd'hui.....	37
1.7 Intermède. <i>L'Homme rapaillé</i>	48
CHAPITRE II BRICOLAGE ET INDISCIPLINE : LA FORME.....	49
2.1 Pour tout vous dire	49
2.2 Mes influences	51
2.3 Détourner le mode conférence	53
2.4 Processus de recherche-crédation	56
2.4.1 La collecte de données	56
2.4.2 Incubation des concepts	62
2.4.3 Cristalliser une idée dans une image.....	68
2.4.4 Créer dans la contrainte.....	74
2.4.5 Le montage dramaturgique (entretoisement de la forme et du contenu) 78	
2.5 Réflexion crépusculaire.....	85

CONCLUSION	86
ANNEXE A QUESTIONS POUR NICOLAS GENDRON.....	92
ANNEXE B QUESTIONS POUR MARIE-EVE HUOT.....	94
ANNEXE C QUESTIONS POUR ÉDITH PATENAUDE.....	99
ANNEXE D QUESTIONS POUR MONELLE GUERTIN.....	104
ANNEXE E QUESTIONS POUR MAUDE BOUCHARD.....	109
ANNEXE F QUESTIONS POUR LUC CHANDONNET	115
BIBLIOGRAPHIE	118

RÉSUMÉ

Ce mémoire est le complément écrit d'une recherche-crédation ancrée dans une conférence-performative s'intitulant *(Dé)tourner sa langue*. À l'image de l'essai scénique, cet essai théorique s'inscrit dans le courant méthodologique de l'ethnographie postmoderne. Guidée par les pratiques analytiques créatives et l'autoethnographie, cette recherche qualitative est une réflexion personnelle et documentée de l'autrice sur l'usage du français normatif sur les scènes théâtrales du Québec. La sociolinguistique y est convoquée pour élargir le champ de réflexion et situer le propos dans un tout plus vaste et collectif, témoignant de notre rapport complexe à la langue française. Écrit au Je, multipliant les parenthèses, les conversations avec d'autres intervenants, les éclats de poésie et extraits du journal de bord, l'autrice propose ici une traversée dynamique de son cadre théorique ainsi qu'une plongée sensible dans le processus de création qui l'a menée à son essai scénique. Ici, comme dans *(Dé)tourner sa langue*, la recherche et la création sont indissociables, l'une et l'autre se nourrissent constamment. L'objet écrit peut être lu indépendamment du visionnement de la conférence-performative, mais la combinaison des deux n'en demeure pas moins la plus riche. À travers ces deux œuvres complémentaires, l'autrice cherche une façon incarnée d'affranchir l'accent québécois de ses insécurités, libérer la créativité, émanciper l'Art et les êtres, en rappelant l'aspect toujours politique et idéologique de nos représentations.

Mots clés : langue théâtrale, insécurité linguistique, diction, processus de création, indiscipline, bricolage-montage, conférence-performance.

langue

*un combat
pour ne pas se laisser résumer
en équation simple*

*le grand malentendu
est un tapis de laine
nos cuisses posées
sous nos ventre
l'impression du motif
malgré soi
on pèse*

*on soigne ses souvenirs
comme une chienne lèche ses chiots
qui tremblent d'être nés*

Hélène Frédérick

*Parler de la langue, c'est parler de soi, de la société, de
la société par rapport à soi, de soi par rapport à la
société. D'où le décalage, puisque l'on n'a pas toujours
une image juste de soi (ou de la société).*

Anne-Marie Brousseau

INTRODUCTION

Sujet : Insomnie

Klervi Thienpont « klervi1@hotmail.com »

Mer 2020-08-12 11:19

À: Philippe Ducros « hotelmotel@lecabinet.com »

Salut...

Juste un petit mot pour te dire que je trouve ça difficile ces temps-ci. Je peine à trouver l'élan du travail, je doute beaucoup, je suis insécure, inquiète. C'est tout ça qui est à la base de mon insomnie d'hier. Ça qui dégénère en peur de ne plus savoir comment respirer... Peur de mourir, ultimement. Notre métier n'est pas très valorisé en ces temps de Covid, la PCU se termine... Ce n'est pas une période très gratifiante et valorisante pour nous.

Je dois me reconnecter au plaisir, m'autoriser l'(im)pertinence, l'intérêt de ce que je fais. Et transcender mes doutes, mes manques de confiance. M'assumer. Après tout, c'est aussi (beaucoup) de ça que parle mon projet. Comme artiste, comme peuple, comme individu.

Prenons soin...

Je t'embrasse,

Kxxx

Un matin de novembre en conduisant ma plus petite à la garderie, j'ai l'idée de commencer mon mémoire écrit par la fin de mon mémoire-crédation. Un clin d'œil à Philippe Quesne¹ qui intègre dans chaque nouveau spectacle la dernière séquence du précédent. « Il me semble qu'en ajoutant cette liaison entre les spectacles, on avait la sensation de construire une fresque mais également une histoire commune avec des ingrédients qui nous sont propres » (Quesne, tiré de Lavigne, 2009). Une liaison. C'est précisément ce que je veux faire; à l'image de ce trait d'union entre recherche et création que je souhaite indissociable. Volonté de réaliser une seule et même œuvre avec deux objets de création. Un pont entre la performance et le mémoire, entre l'oralité et l'écrit. Sentir sur la page l'influence de l'un, l'écho de l'autre. Traduire, au fil des paragraphes et des chapitres, le processus créateur qui m'a habitée lors de la construction de ma conférence-performative *(Dé)tourner sa langue*.

Mon incursion dans le monde universitaire s'inscrit dans la foulée de plus de quinze ans de pratique en théâtre comme comédienne et créatrice. Cette maîtrise m'aura beaucoup appris sur moi et m'aura donné plus de vocabulaire pour éclairer et définir ce qui s'opérait d'instinct. C'est dans la posture méthodologique de l'ethnographie postmoderne que je me suis retrouvée, reconnue. La collecte de données multimodales, la recension d'écrits aussi hétérogènes soient-ils, les récits autoethnographiques, l'analyse qualitative (narration dans et par l'écriture), l'observation de différents terrains (milieu théâtral et plus largement notre rapport à la langue au sein de la société) et les entretiens sont autant de ressources et de matériaux qui ont nourri mon imaginaire créatif et mes réflexions théoriques. « La pensée postmoderne favorise un dialogue avec différents types de savoir: les savoirs scientifiques, populaires, traditionnels, expérientiels, et autres. » (Fortin et Houssa, 2012, p. 68) Pour *(Dé)tourner sa langue*, ma conférence-performative, j'ai mangé à

¹ Artiste Français, fondateur de Vivarium studio. J'ai connu son travail grâce à la pièce *L'effet de Serge*, vu au Carrefour international de théâtre de Québec en 2010.

tous les râteliers, sans discrimination, digérant et intégrant chaque matériau dans un montage qui me permettrait de tisser le fil de ma pensée; la donner à entendre, voir ou lire, aussi indisciplinée soit-elle. Car il y dans cette façon de faire, de créer, bien plus qu'un simple geste de *bri-collage-montage*, il y a là ma façon de recevoir et comprendre le monde, d'être au monde. Pour voir ou revoir *(Dé)tourner sa langue*, voici le lien (<https://vimeo.com/482074177> / mot de passe: Klervimémoire). J'ai voulu rendre ce mémoire le plus vivant possible, sans cacher la fabrique de l'idée en train de s'écrire sur la page.

Se situer comme chercheuse

*La seule façon de trouver une vision plus large est
d'être quelque part en particulier.²*

Donna Haraway

J'ai toujours dit à la blague qu'un jour ma biographie commencerait par « Je suis née en 1981 dans les années 70 ». J'ai grandi dans un petit village des Bois-Francs sur une ferme de moutons. Dans l'esprit du retour à la terre, on a été élevé sans télévision, dans une maison où on mangeait du pain maison, du caroube et tout le tralala. Mon frère et moi, on n'était pas baptisé, notre mère venait de Belgique et on portait des prénoms bretons. 2 balles, une prise. Heureusement, on était quelques *étranges* dans le village, mais très peu. Mon frère et moi on s'est intégré au baseball local et tout s'est pas pire passé. Mais j'étais consciente que ce qui me constituait n'était pas la norme locale. On était un peu plus *flyé* ; mes parents avaient fait le tour du monde, et moi, j'avais comme projet de me rendre à l'école à dos de poney avec une veste afghane. Côté linguistique, j'ai parlé très tôt (« papa » à 6 mois, selon mon carnet de

² Je traduis de l'anglais.

santé!) et très bien. On avait quelques expressions familiales tirées de notre mère (*ramassette* pour porte-poussière) qui faisait sourire les ami·e·s (et me faisait alors réaliser que ça ne s'appelait pas comme ça partout). À 4 ans je chantais Brel et son inaccessible étoile. J'ai probablement fait mes premiers exercices de diction en mordant avec lui dans les mots de *L'homme de la Mancha*.

Enfant, je voulais être comédienne, journaliste ou avocate. C'est ce que je répétais à la famille à Noël. En somme, je me voyais jouer avec la langue, les mots. C'est le film *Jésus de Montréal* de Denys Arcand (sorti en 1989, et que j'estime avoir vu à l'âge de 9-10 ans à une projection au ciné-Cégep de Victoriaville) qui a été déterminant pour mon choix. Quelle ironie pour une jeune fille promise aux limbes ! (Rassurez mes semblables, le Vatican a aboli les limbes en 2007.) J'y ai associé le théâtre au sacré, et une volonté de laisser une trace chez l'autre, à l'instar des Jésus de Nazareth et de Montréal. ***Toucher au sacré de l'art...*** Je me rappelle avoir écrit des petits poèmes dans mon carnet intime inspirés de la scène du métro où Lothaire Bluteau est mourant, et trouver que mourir en scène en essayant de changer le monde et/ou les gens c'était vraiment puissant.

Je suis entrée au Conservatoire d'art dramatique de Québec directement après le cégep. Aller simple, sans me brûler les ailes. J'étais jeune, lumineuse et privilégiée, je me battais contre mon casting de Juliette. Je n'avais pas encore 22 ans sonnant que j'avais déjà en poche un diplôme en jeu théâtral. Mon rêve était de ***courir sur une grande scène voire même d'y danser***. Dans cette image, il y avait une soif d'espace et d'émancipation qui passait par le corps.

Des gens m'ont fait confiance, et très rapidement j'ai joué sur des grands plateaux de la capitale nationale. Anne Hébert, Tremblay, Danis, Schmitt, Sartre, Yourcenar... J'ai fait du théâtre jeune public, des créations expérimentales, du théâtre physique, de l'écriture collective. Les choses se sont plutôt bien passées pour moi. Puis, en 2008,

la production *Tableau d'une exécution* d'Howard Barker³ (dans laquelle je jouais et dansais) m'a permis d'incarner mon rêve de jeune finissante. J'ai alors pris conscience que mes désirs avaient évolués et que ce qui m'enflammait, désormais, c'était de *jouer dans ma langue, en jeans* ; porter la parole d'auteurs vivants et témoigner de notre monde. Il y avait derrière mon désir fougueux de parole vivante (en denim!) un rejet du français international décalé et désincarné, des classiques figés dans une langue fantasmée qui me mettaient en distance. J'avais soif de participer à des œuvres dans lesquelles j'allais me reconnaître et d'incarner une parole, une langue, qui serait mienne.

De la page à la scène, incarner les mots

Pendant quelques années, j'ai fait partie d'un cercle de lecture et de réflexions sur la dramaturgie destinée au jeune public (mettant en relief la dramaturgie d'ici et celles d'ailleurs) avec différent·e·s intervenant·e·s du milieu théâtral (auteurs·rices, metteurs·euses en scène, directeurs·rices artistiques, scénographes). Nous avons lu des dizaines de pièces de théâtre en provenance de nombreux pays étrangers et partagé nos impressions, nos points de vue sur les textes. Régulièrement, quand nous abordions un texte issu de la francophonie d'outremer ou traduit en France, la question du dire devenait un enjeu : *c'est un bon texte, mais qu'est-ce qu'on fait avec la langue, si on veut le monter ici?* Cette question mettait en relief la réalité des variations linguistiques du français et le défi de transcender l'enjeu de la compréhension des expressions locales et la question du ton, de l'accent à utiliser pour l'interprétation, afin de favoriser l'identification des spectateurs·rices québécois·es à l'œuvre en jeu. Certes, dans le cas du théâtre en langue étrangère, la traduction québécoise est une avenue qui permet de créer un pont entre l'œuvre et le

³ *Tableau d'une exécution*, d'Howard Barker, m.e.s de Gill Champagne, chorégraphies de Karine Ledoyen, coproduction du Théâtre du Trident et de Danse K par K, 2008.

public d'ici, mais malgré ce fort courant il se trouve encore des producteurs·rices ou metteurs·euses en scène qui choisissent de s'en tenir à la traduction française de l'œuvre. Comme comédienne, au cours des 17 dernières années, j'ai joué en français normatif dans de nombreuses productions. Parfois c'était un choix artistique conscient (offrir aux spectateurs·rices un territoire neutre pour l'imaginaire), d'autre fois il m'a semblé que la décision était davantage convenue que choisie, et dans certains cas un entre-deux (pour éviter les frais supplémentaires d'une nouvelle traduction) donnait lieu à quelque chose d'étrange qui me semblait tenir le public à distance.

Comme spectatrice, depuis plusieurs années, je suis agacée quand j'entends des actrices et des acteurs québécois emprunter un accent « français » dans des productions d'ici. Je trouve que le français international flirte souvent avec le franchouillard et ça me fait décrocher. Ça m'éloigne, me questionne. Ça me rend surtout mal à l'aise ; je trouve que ça fait colonisé. Le pire c'est qu'on est (les acteurs·rices) tous et toutes formatées par les écoles de théâtre à parler cette langue aseptisée... Je me souviens que lors d'une édition de Dramaturgies en dialogue⁴ qui mettait la France à l'honneur, devant l'habileté des acteurs·rices québécois·es à imiter leur accent, une autrice française a même cru que le CEAD avait engagé des comédiennes et comédiens français! Pourrait-on envisager de jouer ces textes d'une autre façon? Pour reprendre le nom de l'événement, comment pourrions-nous *entrer en dialogue* avec la langue de l'autre sans en imiter les sonorités ?

À la fois langue et parole, le théâtre convoque en fait tous les cas de figure des problèmes liés à la coexistence et au contact de l'écrit et de l'oral, parmi lesquels on peut ranger les niveaux de langue, le phénomène des accents, l'adaptation, la traduction, la question de l'originalité

⁴ Je fais référence à l'édition de 2010 où les dramaturges français David Lescot, Nathalie Fillion et Marie Dilasser étaient invités.

littéraire, le souci de réalisme et ses conséquences dans la transposition de la langue au théâtre et enfin la thématization explicite du conflit entre les langues dans l'argument même des pièces. (Larose, 2007, p. 10)

Contrairement à la littérature, le théâtre en tant qu'art vivant est le lieu d'une « langue en action » (Robert, 1998, p. 42). Alors qu'il s'appuie sur un texte écrit, le théâtre donne corps et voix aux mots à travers le jeu de l'acteur·rice. C'est dans l'écart entre l'écrit et le dire que surgissent souvent bien des confusions et des malentendus. Questionner le français international pour favoriser une diction plus québécoise (dans le jargon du métier on l'appelle souvent le « québécois soutenu ») ne signifie pas vouloir tout québéçiser, voire s'exprimer en joual ! Pourtant il s'en trouve toujours pour faire le raccourci. La question se situe plutôt au niveau du jeu de l'interprète, de certaines caractéristiques de la prononciation et de la prosodie de la langue (rythme, intonation, accentuation).

Je ne suis pas la seule à nommer ce malaise face à l'usage persistant du français international sur les scènes théâtrales québécoises. Au courant de mes trois années de recherche à la maîtrise, à plusieurs reprises j'ai entendu des artistes d'ici profiter de différentes tribunes publiques, notamment sur les ondes de la première chaîne de Radio-Canada, pour questionner l'usage et les effets du français international au théâtre. « Cette façon de parler serait plus belle, je dirais, plus éduquée, plus propre. [...] Ce français international nuit, selon moi, à la catharsis et crée une distance entre le personnage et le spectateur québécois. » Christine Beaulieu voit dans cet usage « une trace de honte ou un manque de valorisation de notre façon de parler le français. » (Beaulieu, 2018)

Olivier Choinière dénonce également « l'absurdité de faire appel à un français international » qui serait plutôt selon lui un « parisien du 18^e arrondissement » pour jouer des pièces du répertoire. Il croit qu'au Québec nous devons encore répondre à certaines questions : « C'est quoi nous ? C'est quoi notre identité ? Et c'est quoi notre

identité sur scène ? » Il relève qu'à Londres on peut voir des Africains et des Asiatiques jouer dans un Shakespeare avec leur accent sans qu'on remette en question la convention liée à la vraisemblance de l'époque, par exemple. (Choinière, 2018)

On sait que la pièce *Les Belles-Sœurs* aurait été écrite en réaction à la langue entendue dans certains longs-métrages québécois ; qu'il y avait dans cette impulsion un geste politique, une volonté de reconnaissance et d'affirmation identitaire. Notre société n'est plus la même que celle de l'époque. Nous avons maintenant une dramaturgie québécoise très forte et prolifique, nos auteurs·rices sont joué·e·s à travers le monde; mais 50 ans après la naissance des *Belles-Sœurs*, la musicalité de notre accent, quand elle n'est pas au service d'une pièce d'auteurs·rices d'ici, fait parfois encore sourciller. Serait-ce la trace d'un vieux complexe ? Lors d'une émission radiophonique à laquelle prenait part Mario Girard, l'auteur du livre *Les Belles-Sœurs, l'œuvre qui a tout changé*, Evelyne Brochu, aussi invitée à l'émission, confie :

[...] on se dit que grâce à lui [Michel Tremblay] on a fait accéder la langue québécoise à l'universel, mais on est encore en train de débattre de ça. J'veux dire : on a monté *L'Idiot* en québécois, pis là le monde dit : oui, mais là, Dostoïevski en québécois, on va perdre la distance poétique que le français international nous offre. [...] 50 ans plus tard, c'est encore très actuel de défendre l'universalité de notre langue. (Brochu, 2018)

Par ailleurs, alors que l'enjeu de la représentation de la diversité culturelle au théâtre et à la télévision est soulevé de toute part, est-ce normal que le théâtre reflète si peu cette notion de diversité linguistique ? Pourquoi continuer à vouloir tout uniformiser ? Ne devrait-on pas questionner davantage, au sein même des institutions d'enseignement du théâtre, le modèle « normatif » qu'on y enseigne depuis toujours comme un automatisme ?

Si mes recherches m'ont démontré que la question de la langue et de l'accent au théâtre est soulevée depuis les années 30, il me semble percevoir ces dernières années une conjoncture pour accentuer le virage. Des metteuses et metteurs en scène prennent positions, des théâtres jouent d'audaces et certaines écoles de théâtre, portées par des enseignants d'une « nouvelle garde », emboîtent le pas en utilisant de nouveaux outils en voix et diction ; on élargit la réflexion, on tente d'enseigner un nouveau vocabulaire pour établir les bases d'un français « québécois non-marqué »...

Dans ce mémoire, j'ai voulu donner la parole à des artistes de théâtre ainsi qu'à des spécialistes de la linguistique, afin que le partage de leurs connaissances, leurs visions et expériences puissent enrichir la réflexion que nous pouvons et devons mener tant dans la sphère professionnelle artistique que dans une dimension plus personnelle ou au sein de notre société. J'ai adressé à chaque intervenant·e quelques questions ciblées, que j'ai rassemblées sous forme d'entretiens. Certains extraits ont été incorporés à mon mémoire dans des dialogues et vous trouverez également l'intégralité de ces entretiens en annexes.

L'ethnographie postmoderne : l'étincelle

Intégrant différentes formes d'expressions littéraires (récits fictionnels ou autoethnographiques, montage ou collage de textes, texte dramatique, extraits de journal de bord, d'échanges de courriels, entretiens, etc...), l'ethnographie postmoderne est l'une des postures les plus alternatives en théories postpositivistes. Elle offre un terrain fertile d'exploration, empreint de liberté. La forme de la maîtrise s'est concrétisée lorsque j'ai découvert les différents *possibles* de la recherche qualitative. Enfin mon imagination pouvait trouver refuge dans des formes surprenantes, originales. Rapidement, il m'est apparu que je devais donner corps à mon sujet, l'incarner dans toute sa complexité. Les pratiques analytiques créatives

(PAC) m'ont permis de faire émerger le sens de manière créative, un aspect fondamental de mon travail avec ma conférence performative.

De plus, contrairement aux représentations traditionnelles, les PAC n'utilisent souvent pas de thèmes discrets, mais ont plutôt tendance à combiner des thèmes / idées montrant la multiplicité, le chevauchement et la complexité à travers des mouvements tels que des récits polyvocaux, dialogiques, juxtaposés, des composites ou des formes visuelles.⁵ (Berbary, 2015, p. 42)

Toutes les facettes de mon individualité (chercheuse, citoyenne, comédienne, mère de famille et créatrice de théâtre) ont été mobilisées comme terrains de recherche et/ou comme ancrages pour mes scènes.

On ne peut pas juger, comme vrai ou faux, l'expérience que quelqu'un a du monde; on peut tout simplement trouver des échos dans l'expérience des uns et des autres. Ainsi se construit un savoir collectif, et ce type de mise en partage peut parfois contribuer à des changements. (Fortin et Houssa, 2011, p. 65)

J'ai fait le pari de me mettre au centre de ma conférence et de ce mémoire, et d'exploiter mes expériences professionnelles, des angoisses personnelles, des souvenirs, non pas pour me mettre en avant en tant que modèle, mais plutôt pour mettre en lumière certains travers, aliénations, réflexions qui nous traversent toutes et tous à un moment. Ce pacte d'authenticité, flirtant avec l'autofiction voire l'autodérision, veut rendre compte d'une question complexe à multiples facettes. Sylvie Fortin et Émilie Houssa soulignent que « la pensée mais aussi la posture méthodologique postmoderne ne peuvent pas se détacher d'une certaine critique sociale et politique. La posture méthodologique postmoderne repose nécessairement sur une prise de conscience, une responsabilité face aux discours quotidiens. » (2012,

⁵ Je traduis de l'anglais.

p. 69) Au Québec, notre rapport à la langue, théâtrale ou non, est à la fois intime et politique. Il y a dans mon geste de créatrice, de chercheuse, d'autrice, la volonté de rejoindre l'autre, de lui parler, le faire réfléchir, et ultimement peut-être, de lui inspirer certains changements de perspectives. Une pensée en acte, qui appelle l'action.

Journal de bord

01/10/ 2020

Jour 1 de la rédaction de ce mémoire. Je suis face à l'écran. Un vide blanc qui m'avale. Je procrastine, distille mon attention dans mille et un détours. Je multiplie les plans.

J'ai fini mes présentations de (Dé)toner sa langue samedi après-midi dans une onde grisante de plaisir assumé. Bonheur de jouer. Avec les mots, les idées. Depuis, un décret est tombé sur notre ville comme un automne trop précocé. Du verdoyant au jaune orangé au rouge catastrophe, le grisant a fait place à la grisaille. La culture et les arts vivants sont de nouveaux confinés, pour 28 jours au minimum... Un arc en ciel de couleurs mornes qui ne va pas bien aller du tout.

L'écriture est solitaire. Mon isolement sera double. Comment retrouver le plaisir du jeu, de bricoler, partager, créer ?

Poursuivre ma démarche de création : voir les idées comme des matériaux à développer, les accumuler pour construire un mémoire qui me ressemble ? Peut-être. Il y a là une piste au moins. Un filon. Mon ami, collègue, et assistant à la création Guillaume Deman vient de m'écrire : « Si ça peut t'aider, il n'y a jamais eu un jour où je me suis dit " tiens, je vais commencer mon chapitre 1 ", j'ai simplement commencé à écrire dans le but de partager ma pensée, avec un plan assez simple, puis doucement ça s'est structuré et développé. » Merci Guillaume.

Je me répète depuis des mois, il y a les maîtrises parfaites et les maîtrises terminées, fixe-toi d'écrire une page par jour et ne termine jamais ton idée pour être certaine de

continuer la lancée le lendemain... *Théories. Je sens bien que je devrai danser avec mon esprit indiscipliné, ma pensée sauvage...*

Pour l'écriture des chapitres, ma pensée s'est structurée librement autour de chaque thème, de chaque notion abordée. « Délinéariser la pensée a pour conséquence de faire retour : au lieu de progresser de manière rectiligne, on approche par différents côtés, on apprivoise, on approxime et, finalement, les différents faisceaux convergent. Du moins on espère. » (Suchet, 2016, p.70)

les poètes, plus encore que les philosophes, ne nous montrent-ils pas les cheminements à suivre?

Jean Lancri

La poésie m'aide à respirer, à m'expliquer le monde, les idées. Elle offre un espace réflexif intime qui résonne différemment en chacun·e. Elle prend le relais là où les mots savants ne suffisent plus. Ce mémoire est troué de poèmes, de dialogues, d'extraits de journal de bord ; sa forme hétéroclite s'évertue à tracer les contours poreux d'un sujet complexe aux racines sensibles.

Dans le premier chapitre, nous traverserons d'abord la matière première qui a alimenté mes réflexions et mes questionnements sur la langue théâtrale et les enjeux auxquels elle doit faire face. Le deuxième chapitre, lui, sera l'occasion d'une plongée dans le processus de création qui a mené à mon essai scénique *(Dé)tourner sa langue*.

CHAPITRE I

THÉÂTRE ET SOCIOLINGUISTIQUE : LA MATIÈRE PREMIÈRE

J'ai eu beau creuser pour extirper des trésors, je dois admettre qu'il existe très peu d'écrits sur l'oralité du français québécois et du français normatif d'un point de vue théâtral (en dehors des guides de diction). La langue est pourtant au cœur de la problématique du théâtre. « Le langage dramatique constitue par nature un compromis entre deux langages : l'écrit et le dit ». (Larthomas, cité par Toubiana, 2010, p. 232) Quelques chercheurs·euses en littérature, dont Lucie Robert et Karim Larose, ont publié des ouvrages intéressants qui abordent la langue au théâtre sous différents angles. C'est en navigant jusqu'à la source d'un article cité par Lucie Robert que je suis tombée sur cette lettre ouverte de 1993, écrite par Marc Doré (qui a été mon professeur au Conservatoire d'art dramatique de Québec entre 2000 et 2003) :

Comment notre langue, sans être affectée, peut-elle communiquer les auteurs classiques étrangers ? C'est là une question à laquelle les comédiens, les écoles de théâtre et les metteurs en scène devraient prêter une oreille attentive. Il est grand temps de donner un corps à notre esprit, de même qu'un esprit à notre corps avec une parole au son des Français d'Amérique. (Doré, 1993)

Ce qui m'a immédiatement interpellée dans ses mots, c'est qu'alors que Larose et Robert, deux littéraires, soulignent la collision qui se produit entre l'écrit et l'oralité quand la parole devient action au théâtre, Doré, professeur issu de la pratique du théâtre, ajoute qu'il faut incarner ce dire, lui donner un corps, un esprit qui nous

ressemble. On dirait qu'il matérialise cette dimension physique de la langue, puisqu'au théâtre il s'agit bien de cela : donner voix et corps aux mots, à l'esprit, au propos. Près de trente ans plus tard, par contre, on peut s'interroger sur la couleur de ce « son des Français d'Amérique » : quelle(s) sonorité(s) notre imaginaire linguistique doit-il embrasser ? Rapidement mes recherches m'ont conduite vers la sociolinguistique. Cette discipline passionnante m'a permis de mettre en relief mon sujet recherche et de le situer dans quelque chose de plus vaste et collectif. La lecture de *La langue rapaillée* d'Anne-Marie Beaudoin-Bégin et la découverte du concept d'insécurité linguistique, dans le tout début de mon parcours de recherche, ont été déterminantes pour moi. Dans son essai, la linguiste s'attarde à préciser et démêler de nombreux concepts et fausses croyances, et elle livre un plaidoyer bien senti pour tenter de libérer les Québécois et Québécoises de leurs complexes liés à la langue.

1.1 Naissance de la dramaturgie québécoise

*Ainsi le théâtre représente la langue ;
il en donne une image publique ; il l'affiche.*

Lucie Robert

Reflet d'une société en perpétuelle quête identitaire, les conflits linguistiques ne cessent d'animer les débats chez nous. « Depuis près de deux siècles, le Québec mène deux combats linguistiques de front : celui pour la légitimité de sa variété de français et celui contre l'assimilation anglaise. » (Beaudoin-Bégin, 2015, p. 43) Dès les années soixante, « la *québécoisité* s'inscrit dans les mouvements de décolonisation et le théâtre devient avec la littérature l'expression de cette révolution. » (Toubiana, 2010, p. 22) C'est à cette époque que la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay

vient marquer un moment phare dans la naissance de la dramaturgie québécoise. Replongeons-nous dans le contexte...

1965. Michel Tremblay a 23 ans et André Brassard, 19 ans. Ils aiment aller au cinéma et discuter des films. Tremblay se souvient du film *Cain* :

On avait détesté ça pour tuer, tous les deux, raconte Tremblay. On a discuté du film et on s'est demandé pourquoi. On en est venus à la conclusion que les dialogues étaient écrits dans une langue que personne au monde ne parlait. Les Américains ont une expression pour désigner cela. Ils appellent ça le *Mid-Atlantic English*. Ce film était écrit dans un français du milieu de l'Atlantique. C'était un accent ni québécois, ni français. (Girard, 2018, p. 20)

André Brassard, lui, évoque *La petite Aurore, l'enfant martyre*, doublé à la française. « On était en tabarnak de voir ces accents français partout. On s'est dit qu'on allait leur montrer comment on parle ici. » (Girard, 2018, p. 22)

Nous savons toutes et tous aujourd'hui combien la création de cette pièce (qui a mis trois ans avant de pouvoir naître sur les planches) a marqué un tournant dans la dramaturgie nationale. En donnant à entendre la voix de ces 15 femmes, c'est la voix de tout un peuple qu'elle a délivrée. À cette époque, le théâtre a joué un rôle fondamental « dans la légitimation de la langue française et de ses usages particuliers au Québec, en inscrivant l'acte du dire au cœur d'un combat politique à caractère national. » (Robert, 1997, p. 97)

Dans « Aux marges sales de la parole vive: les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968) », Karim Larose remonte au-delà des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay pour montrer que la question de la langue au théâtre se posait déjà dès les années 30, notamment à travers un questionnement porté par Jean Béraud, un célèbre critique de l'époque. Celui-ci préconise le « naturel » sur le français parisien.

« La fermeté de ce parti pris étonne, quand on pense que ce débat est resté d'actualité jusqu'à nos jours. » (Larose, 2007, p. 27) Larose nous explique les choix du critique :

[Le comédien] doit prendre conscience qu' " il est aussi mauvais de parler trop bien que de parler mal ". Il faut donc trouver un juste milieu entre l'accent parisien et la prononciation relâchée. Mais s'il fallait indiquer une préférence, ajoute Béraud, la sienne irait encore à " celui qui parle mal, mais avec naturel ". (Larose, 2007, p.12)

Comme la notion du « naturel » au théâtre revient beaucoup dans les écrits de Jean Béraud, dans son article le chercheur s'y attarde pour bien en refléter la vision. La langue étant une véritable obsession pour le critique, Karim Larose révèle même qu'un article de Jean Béraud intitulé « Le problème des accents », publié dans *La Presse* le 16 mars 1940, a été republié tel quel 22 ans plus tard, le 6 octobre 1962, comme si rien n'avait changé! Si cette anecdote est cocasse, elle s'avère à mon avis aussi très éloquente!

Tout en étant bien conscient que le théâtre repose sur une illusion et une convention scéniques dont la langue est partie prenante, le critique promeut un rapport au langage plus proche de la langue de tous les jours, qu'il soit question de l'accent canadien (légitime, à ses yeux), de la diction (qui doit être expressive, mais avec simplicité) ou du débit, dont il regrette qu'il soit souvent trop lent, c'est-à-dire trop grave, ou au contraire trop rapide, lorsque les syllabes sont escamotées. [...] Souvent aussi, le naturel se définit chez Béraud par la négative, en opposition à l'affectation (de l'accent, notamment), l'emphase (une diction romantique, ampoulée et plaintive) et la déclamation (témoignant de l'emprise sur le théâtre de l'éloquence politique, académique ou sacrée). En ce sens, le naturel vise à faire saisir que le théâtre, fondé sur la langue parlée, n'est pourtant pas une école de bon parler pour qui voudrait savoir bien s'exprimer en société. S'il permet un perfectionnement de la langue, ce n'est que de façon médiate. (Larose, 2007, p. 13)

Les réflexions de Jean Béraud sur la langue entendue sur les scènes théâtrales ont débuté bien avant la naissance des écoles professionnelles de théâtre. C'est en 1954 que le volet « art dramatique » ouvrira ses portes au Conservatoire de Montréal (qui

offrait déjà une formation musicale), offrant ainsi une formation professionnelle publique aux actrices et acteurs. Quatre ans plus tard le Conservatoire d'art dramatique de Québec emboîte le pas et, pour ne nommer que ceux·celles-là, l'École nationale de théâtre du Canada est à son tour fondée en 1960.

Dans les années 70, on voit apparaître au Québec un mouvement pour un « français standard d'ici » soutenu par l'Association québécoise des professeurs de français (AQPF) : « on admet l'existence d'un FQ [français québécois] qui puisse être une langue de qualité, même s'il comporte un certain nombre de mots et, dans une moindre mesure, de prononciations doublant les usages du FR [français de référence]. » « L'émergence de cette conception est intimement liée à l'émancipation politique du Québec suite à la Révolution tranquille et soutenue par les nouvelles connaissances en sociolinguistique. » (Reinke et Ostiguy, 2016, p. 121) Si la langue vernaculaire québécoise au cœur même de l'écriture des œuvres a permis l'émergence d'une dramaturgie nationale et une certaine reconnaissance culturelle, du côté de la sociolinguistique, des ouvrages récents continuent pourtant de pointer la présence d'une insécurité linguistique chez les Québécois·e·s.

1.2 Norme et insécurité linguistique

Par définition, le prescriptivisme linguistique prescrit et proscriit: il impose une vision normative d'une langue donnée en stipulant quelles en sont les propriétés acceptées (et donc acceptables) et quelles en sont les propriétés prohibées. Cette vision implique que les traits linguistiques (prononciation, item de vocabulaire, tournure syntaxique) sont soumis à des jugements de valeur qui s'étendent également aux variétés linguistiques qui présentent ces traits. Si le prescriptivisme reconnaît l'existence de la variation linguistique, il ne reconnaît pas la légitimité de

cette variation. Le prescriptivisme constitue somme toute une forme de purisme délégué, qui impose à autrui les objectifs de préservation de la pureté de la langue qu'il s'impose à lui-même. (Brousseau, 2011, p. 5)

Pour donner des exemples concrets et appliqués de prescriptivisme, on n'a qu'à penser aux capsules linguistiques de Guy Bertrand sur *Ici Première* où le « premier conseiller linguistique » de Radio-Canada corrige les expressions québécoises, dénonce nos nombreuses « fautes » et indique le *bon-parler*. Quant à la surnorme, on peut l'associer au français international tel qu'enseigné dans les cassettes de diction de Huguette Uguay⁶ : une prononciation très ampoulée, dépourvue d'affrication⁷ (entre autres). Les fameux Ti-Di-Tu-Du⁸ ! Bien internalisées dans mon oreille avec les voix de Madame Uguay et celle de Benoît Dagenais certaines phrases d'exercices de diction résonnent en moi depuis 20 ans ! *Les murs du conservatoire sont noirs... Cette belle Grecque est sensationnelle...* Je me souviens aussi des regards en coin et des rictus un peu moqueurs que mes camarades et moi on avait au bord des lèvres quand on faisait la file pour s'enregistrer au micro, choisissant les phrases les plus absurdes à dire et luttant pour ne pas rigoler en les écoutant en groupe par la suite. Il y avait un paradoxe dans l'exécution de cet exercice : on trouvait le rendu de la diction un peu exagéré, mais on ne remettait pas vraiment en cause la nécessité de devoir les maîtriser de cette façon-là. Pourquoi remettre en question la norme ?

Par définition également, le prescriptivisme est intimement lié à la notion de norme. Et c'est là que les choses se compliquent, la norme correspondant à au moins deux réalités imbriquées: norme d'usage et

⁶ Madame Uguay était comédienne et professeure de phonétique et diction. Elle a notamment enseigné au Conservatoire d'art dramatique de Montréal de 1971 à 1993. Elle a créé plusieurs ouvrages de phonétique et diction ainsi que des exercices de prononciation.

⁷ Dans le français parlé au Québec, les consonnes [t] et [d] sont généralement affriquées devant les voyelles [i] et [y] et sont prononcées [ts] et [dz], alors que devant les autres voyelles et les consonnes, elles sont normalement prononcées [t] et [d]. (source Banque de dépannage linguistique. http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=4467)

⁸ Petit clin d'œil à ma conférence performative.

norme de bon usage (Vézina 2009) ou norme et surnorme (Garmadi 1981). La norme (d'usage) est simplement cet inventaire des traits linguistiques partagés par l'ensemble des locuteurs et locutrices d'une variété linguistique donnée, la façon de parler qui est en usage à une époque donnée et dans un lieu donné. Bref, tous les traits qui font qu'une langue est reconnue comme du français ou du français québécois ou du français québécois soutenu ou du français québécois populaire de Montréal, etc. Maîtriser une langue, c'est en connaître la norme (d'usage). (Brousseau, 2011, p. 5)

Dans *Le français québécois d'aujourd'hui*, on indique que la notion de norme se retrouve au cœur de toutes les définitions décrivant le phénomène d'insécurité linguistique. Pour éclairer leur propos, les auteurs s'appuient sur une définition de Louis-Jean Calvet dans *La sociolinguistique*, paru en 2005 :

On parle de sécurité linguistique lorsque, pour des raisons sociales variées, les locuteurs ne se sentent pas mis en question dans leur façon de parler, lorsqu'ils considèrent leur norme comme la norme. À l'inverse, il y a insécurité linguistique lorsque les locuteurs considèrent leur façon de parler comme peu valorisante et ont en tête un autre modèle, plus prestigieux, mais qu'ils ne pratiquent pas. (Reinke et Ostiguy, 2016, p. 110)

Ce qui frappe dans tout cela, c'est la hiérarchisation des différentes variations linguistiques, cette vision insécurisante basée sur une norme imposée sous-entendant que le français de référence (découlant du français hexagonal) serait supérieur au français québécois puisqu'il représente LA norme officielle. Au-delà de l'élitisme qui en découle, cette polarisation a aussi des résonances politiques. « Certains suggèrent que les tentatives de décrire une norme du FQs [français québécois soutenu] est un projet des nationalistes (Paquot, 1995, p. 35). Cet argument illustre particulièrement bien la dimension identitaire et politique du débat. » (Reinke et Ostiguy, 2016, p. 122) Anne-Marie Beaudoin-Bégin avance que « si l'on ne reconnaît pas la légitimité des particularités du français québécois, on le relègue au statut de langue qu'on ne parle qu'avec ses proches et qui a peu de valeur sociale. » (Beaudoin-Bégin, 2015, p. 46)

La langue étant indissociable de ce qui nous définit et nous distingue, elle poursuit: « Le français est, au Québec, le principal vecteur d'identité. Car la langue, c'est beaucoup plus qu'un simple moyen de communication. C'est aussi un outil social et culturel. [...] Dénigrer sa propre langue, donc, c'est dénigrer son identité. » (Beaudoin-Bégin, 2015, p. 104-105) Chez nous, débattre sur la langue est un sport national. On commente régulièrement sa qualité (et rarement pour en dire du bien), mais on aborde très peu notre insécurité linguistique ; les effets de celle-ci sur notre estime, l'aliénation dans laquelle on s'enlise trop souvent ou l'hypervigilance qui nous caractérise quand on prend la parole publiquement ou tout simplement lorsqu'on voyage à l'étranger et qu'on craint de ne pas être compris à cause de notre accent. Comment nous libérer de nos complexes collectifs ? Est-ce qu'en décolonisant la langue théâtrale sur nos scènes, on pourrait contribuer à participer à alléger les Québécoises et Québécois de cette insécurité linguistique définie par les sociolinguistes ?

1.3 Français international, standard, neutre, normatif? ...en perdre son latin!

Il est difficile de démêler la terminologie des différentes appellations : français international, français normatif, français neutre. Dans l'usage, les trois expressions sont utilisées pour exprimer le même concept. Ce qu'on appelle au Québec « français international », ou « français normatif », c'est en fait une légère modification de ce qu'on appelait auparavant le « français hexagonal » (qui fait référence à la forme géométrique du territoire métropolitain de la France). C'est en 1940 que l'appellation « international » fait son apparition chez nous. C'est ce modèle qui est prônée par l'Office de la langue française au Québec lors de sa fondation en 1960.

Dans le manuel de sociolinguistique *Le français québécois d'aujourd'hui*, on rassemble ces différentes appellations sous l'expression « français de référence » qui est définie ainsi :

Variété illustrée dans des outils de références souvent constitués en France (grammaires, dictionnaires, traités de prononciation), pour lesquels les Parisiens cultivés s'exprimant en situation surveillée servent de modèles de prononciation (Warnant, 1987 : XX-XXI).

Dans l'esprit de plusieurs, ce terme est équivalent à: français normé, standard ou international. (Reinke et Ostiguy, 2016, p. 7)

En lisant cela, on comprend pourquoi les spectateurs·rices (avec raison) associent souvent le français normatif à une diction à la française. Il est intéressant de relever qu'en linguistique, on souligne que le registre soigné se rapproche davantage de l'écrit. C'est dans ce registre que les différentes variations linguistiques géographiques sont les plus rapprochées. Par contre, il est faux de penser qu'un modèle de français *international* commun existerait pour toute la francophonie. Anne-Marie Beaudoin-Bégin insiste sur l'existence de plusieurs français normés, qu'elle appelle standards.

Les standards de chacune des variétés de langue, qui correspondent plus ou moins aux registres soignés, se ressemblent, mais ne sont pas identiques. [...] il faudrait que les locuteurs francophones acceptent et reconnaissent non seulement l'existence, mais aussi la légitimité de ces variétés de français, dans toute leur complexité et avec toutes leurs variations internes. (Beaudoin-Bégin, 2015, p. 39)

Dans le *Bouchard voix et diction*, un guide pédagogique visant l'intégration du français normatif créé par Maude Bouchard à l'attention des comédiennes et comédiens en formation, elle le définit ainsi :

Dans le domaine de la voix et de la diction, on appelle « français normatif » un français parlé dont les sons, la rythmique et les accentuations ont été normalisés afin d'être compris par l'ensemble de la francophonie. On entend parfois l'expression « français international » pour désigner la même réalité. (Bouchard, 2020, p. 7)

Ce qui attire particulièrement mon attention, c'est que quelques lignes après avoir donné cette définition du français normatif, madame Bouchard ajoute dans une note spéciale :

N'oubliez pas que... *Bouchard, voix et diction* ne considère en aucun cas le français normatif comme étant une « meilleure » façon de parler par rapport à un français dit « régional ». N'oubliez pas que ce qui fait la richesse de notre francophonie, c'est sa variété et les différents accents et expressions qu'on y trouve. (Bouchard, 2020, p. 7)

Dans une section du document, intitulé *Les écarts à la norme*, elle poursuit :

Le français parlé au Québec diffère du français normatif en plusieurs points. Ces différences sont appelées « écarts à la norme ». Ces particularités du français québécois sont donc à éviter lorsque nous sommes dans un discours en français normatif, mais pourraient se retrouver dans un discours en français québécois. (Bouchard, 2020, p. 12)

Qu'il me fait plaisir de lire un guide pédagogique tout en nuances... Ne boudons pas notre plaisir, lisons la remarque sur l'affrication :

Ce phénomène est plus flexible et toléré de nos jours en français normatif. Nous ne visons donc plus toujours un son totalement dépourvu de friction, ni un son en ayant trop. On cherche plutôt une affrication subtile et surtout tonique. Le milieu de l'opéra ainsi que certains directeurs de plateau, en doublage ou en surimpression vocale, exigent toutefois une absence totale d'affrication. En tant qu'acteur, nous devons donc être malléables. (Bouchard, 2020, p. 12-13)

Audrey⁹ ouvre une parenthèse :

Audrey : S’cuse-moi, de te déranger dans l’écriture de ton mémoire, t’as l’air de trouver ça tout beau et merveilleux, mais avoue qu’à chaque fois que tu lis les mots France et norme, dans son guide pédagogique, ça te fait quand même un peu grincer des dents... On dirait qu’on n’est pas capable de se débarrasser de cette maudite référence-là, de cette emprise invisible, de la même façon qu’on a toujours la face de la reine d’Angleterre sur nos piastres!

Moi: Oui, je rêve que le français international à la Huguette Uguay devienne un jour un vieux vestige de formation, un peu comme les cours de claquettes dans certaines écoles de théâtre. C’est quand la dernière pièce de théâtre où tu as vu des gens faire un brin de claquette, toi? Et puis, est-ce qu’il y a encore des écoles de théâtre qui enseigne la claquette???

Audrey : hum... je sais pas, mais le français international par contre, c’est pas encore mort...

Moi : J’aimerais ça qu’on sensibilise plus largement les élèves en théâtre à la notion d’insécurité linguistique, leur rappeler qu’il y a plusieurs façons de parler le français à travers le monde et qu’il n’y a pas une meilleure façon qu’une autre de le parler, et Maude Bouchard semble le faire quand elle enseigne. J’aimerais qu’on leur dise que c’est beau, les accents, que ça parle de chacun de nous et plus largement de l’histoire, des racines. Aiguiser leur sens critique, faire résonner un peu « ce patriotisme tranquille que l’on appelle

⁹ Audrey est un personnage tiré de ma conférence-performative dont la fonction dramatique est une sorte de surmoi.

généralement l'identité. » (Brousseau, 2011, p. 5) Bon astheur, je vais retourner à ma rédaction, j'ai peur de perdre le fil de ce que je disais.

Klervi referme gentiment la parenthèse.

Un changement de paradigme émerge clairement de ce nouveau guide pédagogique de voix et diction. Pas étonnant quand on découvre que la créatrice derrière tout cela a complété un bac en science du langage avant d'être diplômée d'une école professionnelle de théâtre... Dans la présentation de *Bien prononcer, pourquoi pas ? 20 exercices pour vous y aider* de Huguette Uguay (version du Conservatoire d'art dramatique de Montréal de 2003, – et je suppose que nous avons travaillé avec une version similaire lors de mon passage au Conservatoire de Québec), dans cette présentation donc, il est plutôt question de corriger certains « écarts de prononciation » qui « empêchent parfois d'être facilement compris des francophones d'ici et d'ailleurs. » (Uguay, 2003, p. 2) Heureusement, le matériel créé par Maude Bouchard se répand doucement comme une bonne nouvelle et est maintenant utilisé à l'Option théâtre du Cégep Lionel-Groulx, à l'Université de Montréal, au cégep Édouard-Montpetit, aux Ateliers Fichaud et, au moment où j'ai rencontré Maude Bouchard, le Conservatoire d'art dramatique de Montréal s'apprêtait à l'utiliser également.

Conversation avec Maude Bouchard¹⁰

¹⁰ Tiré d'un questionnaire envoyé à Madame Bouchard le 12 novembre 2020, et qui a été complé et retourné le jour même. La version intégrale se trouve en annexe E. Maude Bouchard est comédienne et professeure de voix et diction, elle détient également un Bac en science du langage à l'Université Laval.

Moi : A quels besoins ou manques voulais-tu répondre en créant le *Bouchard voix et diction*?

Maude Bouchard : Quand j'étudiais à Lionel-Groulx, je trouvais que les outils en diction étaient vieux et qu'ils avaient besoin d'une mise à jour. Je suis entrée à Lionel-Groulx tout de suite après la fin de mon baccalauréat en sciences du langage, donc j'avais une vision de la langue qui était déjà claire et affinée et mes professeurs de diction (pour qui j'ai beaucoup de respect) avaient une vision de la langue différente de la mienne et ça m'a confrontée. Les entendre demander à mes collègues de classe de changer leur manière de parler dans la vie de tous les jours me faisait mal en dedans. Catherine Bégin m'a même déjà dit : « Maude Bouchard, vous êtes la reine des è diphtongués. » Et elle s'adressait à ma façon de parler dans la vie de tous les jours. Ça m'avait grandement choquée parce que mes è, c'était mes è de Québec, et j'en étais fière. Mes è en normatif étaient impeccables, mais pour moi, ça, le français normatif, c'était un outil de travail, et certainement pas la manière dont je devais m'exprimer dans la vie. Bref, j'ai été souvent confrontée à mon désir de faire prôner l'usage plutôt que la norme durant mon école de théâtre. Puis, en sortant de l'école, j'ai tout de suite commencé à travailler en doublage et en surimpression vocale (et donc, mon français normatif me servait). Je notais parfois des différences entre ce que j'avais appris et ce qui se faisait réellement dans le milieu. Mais plusieurs connaissances théoriques me servaient aussi. Rapidement, ça a créé en moi le désir de renouveler les outils en diction pour les écoles de théâtre en y mettant mon grain de sel, ma vision : le français normatif comme outil de travail, oui, mais comme un outil qui s'adapte, se modifie, se transforme, d'où l'idée de le faire sous format électronique pour le mettre à jour facilement, rapidement. La langue bouge, s'adapte, et pour moi, les outils en diction devaient être en cohésion avec ça.

Moi : Depuis les outils réalisés par Huguette Uguay, y a-t-il des choses qui ont changés dans l’enseignement de la voix et de la diction dans les écoles de théâtre selon toi?

Maude Bouchard : J’essaie, dans mes outils, d’offrir des possibilités en ne fixant pas une norme qui serait une vérité absolue. Je pense que les règles enseignées sont plus souples aujourd’hui. On accepte de plus en plus de transgresser une règle au profit d’une meilleure compréhension. Beaucoup de gens demeurent à convaincre sur cette vision de la chose, mais je m’adapte en fonction des metteurs en scène avec lesquels je travaille à l’école.

Moi : Quels sont les points importants sur lesquels tu insistes auprès de tes élèves quand tu donnes des cours de voix et diction?

Maude Bouchard : Mes phrases clefs en lien avec la diction : « C’est juste de la diction » (pour calmer l’anxiété relié à un cours technique comme le mien), « La façon dont tu parles est parfaite » (en réponse aux nombreux « Je parle mal » des élèves), « On se bâtit un coffre à outils, ce sont des outils de TRAVAIL » (encore une fois, en lien avec leur insécurité linguistique), « La diction sans jeu ne vaut pas grand-chose » (pour faire le pont entre leurs apprentissages, car dans mon cours, ils ont tendance à arrêter de jouer et de juste penser à leurs sons, leur articulation)...

Maude Bouchard constate que l’intégration de professeur·e·s plus jeunes – et actifs·ives dans le milieu artistique – dans le corps professoral des écoles de théâtre, renouvelle particulièrement la dynamique en ce qui à trait à la voix et diction. Pour elle, « c’est primordial que les professeurs dans les écoles de théâtre soient en lien direct avec le milieu artistique afin d’offrir un enseignement pertinent, de qualité et à jour. » (Bouchard, 2020, Annexe E) J’ai été très encouragée par la rencontre que j’ai

eue avec Maude Bouchard. Avec sa posture de professeure, linguiste et praticienne du théâtre, elle peut ouvrir les perspectives. C'est ce que croit également Monelle Guertin¹¹, doctorante en (socio)linguistique à l'UQAM, également détentrice d'un Baccalauréat en Art dramatique à la même enseigne.

Je pense qu'il faut que la société continue à faire avancer les faits : le français d'ici vaut le français d'ailleurs, linguistiquement, et alors, je pense que les gens de l'industrie et les formateurs se détendront à leur tour, contribuant par la suite et à leur façon à diminuer l'insécurité linguistique, ce sentiment que sa propre langue n'est pas bonne. (Guertin, 2021, Annexe D)

1.4 Une langue de chez nous ?

*l'étiquette on la refusera on la foulera du pied jusqu'à la voir se
répandre en miettes de colère sans s'en désoler je ne suis pas un
accent je suis une histoire et j'habite un tiroir à double fond*

Hélène Frédérick

Un matin, à la radio, j'entends Emmanuel Bilodeau parler de la pièce *Oslo* présentée chez Duceppe dans une mise en scène d'Edith Patenaude. La pièce, écrite en anglais américain par J.T. Rogers et traduite en français par David Laurin, un Québécois, met en scène des personnages norvégiens, israéliens, palestiniens, etc... Au cours de l'entrevue, j'entends Emmanuel Bilodeau nommer pour la première fois à la radio l'expression « québécois normatif » pour parler de la langue théâtrale qui a été

¹¹ J'ai connu Monelle Guertin sur scène, comme comédienne, alors que j'étudiais au Conservatoire. Ce n'est que ces dernières années que j'ai découvert son parcours, fort intéressant, en linguistique.

choisie pour incarner le texte... Tiens, tiens, voilà qu'un artiste, dans une entrevue matinale autour du travail sur une œuvre théâtrale, glisse simplement et naturellement dans la conversation une appellation hautement controversée chez les linguistes et les décideurs depuis des décennies! Intéressant...

Conversation avec Édith Patenaude¹²

Moi : Lorsque tu as monté *Oslo* chez Duceppe, alors qu'il était interviewé à Radio-Canada un matin, Emmanuel Bilodeau a dit que la pièce était jouée en « québécois normatif » par les comédiennes et comédiens. Comment définis-tu cette expression? Et quelles ont été les consignes pour les interprètes lors des répétitions ?

Édith Patenaude : Pour moi, le québécois normatif est un niveau de langue relativement « propre », c'est-à-dire que c'est un français « éduqué », mais dans lequel les habitudes de l'oralité québécoise sont embrassées, par exemple les élisions, l'absence du « ne » dans les négations, l'acceptation des québécismes, les tournures de phrases propres au Québec. Il n'y a bien sûr pas qu'un accent québécois, mais des accents québécois. Ils sont tous bienvenus sans être volontairement exagérés. En fait, l'idée est de respecter son propre accent (selon l'interprète) tout en respectant ce qui est propre au personnage (sa classe sociale, son éducation, sa personnalité). Tout ça reste à définir théoriquement. C'est bien ce qui manque. Plusieurs créateurs ressentent le besoin d'utiliser notre propre langue mais l'éducation théâtrale ne l'a pas

¹² Tiré d'un questionnaire écrit envoyé à Édith Patenaude le 30 novembre 2020 et reçu complété le 7 décembre 2020. L'intégrale se trouve en Annexe C.

historiquement enseignée et nous n'avons pas de mots pour la définir en termes de pratique.

Dans le cas d'*Oslo*, les conversations ont été très nombreuses autour de ce sujet et nous avons essayé quelques possibilités, les personnages incarnés étant de différentes origines et notre réflexion sur le québécois normatif étant encore en cours. Au final, il a été déterminé que nous tentions tous de dire les noms des personnages de la façon dont ils doivent être dits dans leur langue d'origine; mais sinon, tous les interprètes abordaient le texte dans l'idée du québécois normatif, donc en respectant chacun leur français naturel en respect du personnage. Ce qui a donné lieu à une certaine diversité d'accents, de la même façon que nous avions une diversité d'interprètes. Les défis à relever ont été plutôt cocasses. Certains interprètes expérimentés ont tellement l'habitude du français normatif – et l'oreille! – qu'ils ont développé le réflexe d'adapter leur propre façon de parler. Par exemple, sans qu'il le veuille ou en ait conscience, un des acteurs tendait vers le français normatif lorsqu'il parlait à un autre, qui a un accent un peu différent du sien. Un autre acteur a une si bonne diction, que c'est aussi naturel pour lui de tendre vers un français normatif. Ceci dit, il me faut aussi accepter que le québécois normatif soit aussi perméable à ceux pour qui il est devenu naturel d'avoir un français très propre. (Je veux dire ici que je n'ai pas encore trouvé de meilleur mot que « propre », mais qu'il ne me plaît pas puisqu'il sous-tend qu'un certain français est « sale ». Je cherche encore.) La conversation s'est poursuivie jusqu'à la fin, dans une curiosité partagée et avec un désir commun de trouver la bonne zone pour nous, pour le show.

* * *

Dans les faits, 50 ans après le début du mouvement pour un «français standard d'ici», on débat encore de l'idée ou non d'adopter une norme québécoise. Deux positions

s'opposent, les conservateurs ou exogénistes (les défenseurs d'une norme internationale) contre les aménagistes ou endogénistes (les tenants d'une norme pour le français québécois standard). En se basant sur Davy Bigot, Anne-Marie Brousseau résume très bien les idéaux des deux positions dans l'article « Identités linguistiques, langues identitaires : synthèse. »

Dans le premier camp, on soutient que « les plus grands écarts entre le français québécois et le français standard se situent dans les registres familiers et populaires », qu'il n'y a pas de norme proprement québécoise et que « le seul français qui peut être enseigné est un français national, de niveau international ». Dans le second camp, on évoque le consensus concernant l'existence d'un français québécois standard, cette « variété de français socialement valorisée » utilisée dans les situations de communication formelles. (Brousseau, 2005, p. 10-11)

Anne-Marie Brousseau résume : « C'est la phonologie, la prononciation, l'accent qui rendent le français québécois, même très soutenu, reconnaissable. » (Brousseau 2005, p. 11) En répondant au questionnaire que je lui ai envoyé, Marie-Eve Huot, m'a partagé une anecdote qui illustre très bien cela :

À plusieurs reprises depuis que je codirige *Le Carrousel*, j'ai discuté du niveau de langue des acteurs avec les responsables des structures d'accueil, en France – cette question m'intéresse moi aussi depuis longtemps. Alors que j'accompagnais le spectacle *Trois petites sœurs*, l'un des acteurs¹³ de la distribution refusait d'employer le niveau de langue « soutenue » exigé par Gervais [Gaudreault, le metteur en scène du spectacle]. À mon avis, le niveau de langue de cet acteur détonnait par rapport à celui des autres interprètes de la distribution. La plupart de mes interlocuteurs français me disaient d'ailleurs : « Bien sûr, cet acteur a un accent beaucoup plus fort que les autres, mais grosso modo, on sait tout de suite que ces acteurs viennent tous du Québec ! » Les autres acteurs de la distribution ont été surpris, pour ne pas dire choqués d'apprendre que le

¹³ Marie-Eve Huot spécifie qu'elle utilise le masculin pour préserver l'anonymat de la personne en question.

niveau de langue soutenue utilisé dans le spectacle n'avait pas réussi à camoufler à 100% leur québécity. (Huot, 2021, Annexe B)

Si une norme québécoise n'a pas été encore officialisée, selon Monelle Guertin, une norme officieuse du français québécois oral existe bel et bien :

Si certaines « autorités » linguistique recommandent l'utilisation, en situation formelle, d'un français tel qu'il est parlé par l'élite québécoise ou celui qui est parlé à Radio-Canada dans les émissions d'informations, par exemple (un français standard québécois *identifié*), il n'en demeure pas moins que même au sein de l'élite et de la langue des bulletins de nouvelles, les formes linguistiques ne sont pas identiques d'un locuteur à l'autre. Cette norme n'est pas homogène sur le plan des traits linguistiques. Il peut même y avoir de grands écarts entre deux présentateurs, journalistes, ou personnalités publiques « savantes ». [...] Donc, la forme *officieuse* de la norme (au sens normatif), c'est en fait celle que les gens acceptent sans rechigner en situation formelle. Et encore là, comme c'est en grande partie une question de perception, cette norme *officieuse* n'est pas exactement fixée et cadrée : la perception demeure très subjective d'un locuteur et d'un auditeur à l'autre quant à ce qui est *acceptable*. J'ajouterais aussi que cette norme change plus ou moins imperceptiblement au fil du temps. (Guertin, 2021, Annexe D)

Davy Bigot, linguiste, prétend également qu'une norme du français québécois oral existe déjà dans l'usage. Il croit que l'Office québécois de la langue française (OQLF) devrait prendre position en ce sens et produire un document décrivant « concrètement cette norme du français québécois oral, en précisant quels traits de prononciation font partie du bon usage québécois et quels traits n'en font pas partie¹⁴. » (Bigot, 2017, p. 29) Pour la définir, il s'appuie sur certains traits de notre façon de prononcer recensés dans des études et analyses réalisées par quelques linguistes, dont Kristin Reinke.

¹⁴ Concernant la grammaire, pour Bigot, la norme est la même que celles décrites dans les ouvrages prescriptifs. (Bigot, 2017 : 29) Cela nous ramène à l'écart entre l'oral et l'écrit dont parle Anne-Marie Beaudoin-Bégin et même Lucie Robert, lorsqu'elle parle de la *langue en action*.

Selon ses différent·e·s partisan·e·s, une norme québécoise « pourrait contribuer à réduire l'insécurité linguistique, puisque les locuteurs cesseraient, avec le temps, d'évaluer leur propre façon de parler par rapport à un modèle extérieur. » (Reinke et Ostiguy, 2016, p. 122) Pour l'anglais, l'espagnol et le portugais, c'est cette stratégie qui a été mise de l'avant, et de nombreux sociolinguistes penchent pour cette position. Chez nos voisins du sud, l'anglais britannique standard appelé *Received pronunciation* ne fait pas office de norme linguistique. Le *General American*, l'anglais américain standard, est la référence depuis le milieu du XIX^e siècle aux États-Unis.

Force nous est d'admettre qu'indirectement, au théâtre, on cherche des mots (des outils ?) pour déterminer un langage commun qui nous permettrait de préciser les variations linguistiques qu'on veut faire résonner sur scène. Nos « québécois soutenu », « québécois non-marqué » tentent tous de décrire un usage local d'une langue qui tend à s'affranchir de la *surnorme* hexagonale... Les paroles d'Emmanuel Bilodeau sur les ondes de la radio d'État en sont le reflet.

Conversation avec Luc Chandonnet¹⁵

Moi : Luc, tu es comédien, tu as un certificat en linguistique, tu enseignes la voix et la diction dans des écoles de théâtre, et depuis quelques années, tu es également coach de diction sur des productions théâtrales professionnelles. C'est par toi que j'ai entendu pour la première fois l'expression « québécois non-marqué ». Quelle en est la définition ? D'où vient cette expression ? Pourquoi l'utilises-tu plutôt que

¹⁵ Extrait d'un entretien mené par zoom avec Luc Chandonnet le 18 janvier 2021 et retranscrit par la suite . L'intégral se trouve en annexe F.

« québécois soutenu » que nous avons souvent entendu dans les salles de répétitions ?

Luc Chandonnet : C'est pendant mes études en linguistique, plus précisément dans mes cours de phonétique et phonologie, notamment avec Lucie Ménard, que j'ai appris l'existence du terme « québécois non-marqué ». C'était pour moi une définition plus concrète et plus neutre pour parler de ce que l'on vise comme accent québécois que le « québécois soutenu » utilisé jusqu'à présent. Davy Bigot, un linguiste, s'est penché la notion de « marques » dans ses recherches et j'ai décidé d'employer ce vocabulaire pour l'intégrer au travail de dialecte et de parole théâtrale. J'ose le dire, le « québécois soutenu » tel qu'on le concevait avait une connotation un peu plus « radio-canadienne-archaïque » et c'était flou pour les acteurs en formation.

Moi : Comment abordes-tu le travail avec les acteurs·rices établi·e·s ? Observes-tu des difficultés lorsqu'il est question baliser un niveau de langue comme le québécois non-marqué ?

Luc Chandonnet : D'abord je veux définir avec eux le contexte, donc le monde dans lequel on s'inscrit, pour définir les choix qu'on va faire, les choix phonémiques et les choix aussi parfois de ressorts d'acteurs, etc. C'est jamais dans un but prescriptiviste. C'est toujours dans le but de donner des outils, nourrir l'univers dramatique et nourrir le travail des acteurs et actrices. Donc, je suis vraiment sur l'impulsion de jeu et comment on va réaliser tout ça. La difficulté ce n'est pas tant de baliser ou de nommer le niveau de langue (c'était un peu plus difficile au début mais pour moi c'est maintenant devenu clair), c'est plutôt de contrer certains réflexes. Ce qu'il faut comprendre c'est qu'il y a du jeu. Ce qui

est le plus difficile c'est de défaire certains réflexes en représentation où, là, on va filtrer l'émotion avec une certaine réalisation phonémique. La grande difficulté que je vois c'est ça. Par exemple, chez certains acteurs il peut arriver qu'on va changer de niveau de langue avec le stress de la représentation ou parce qu'on n'a pas stabilisé l'impulsion du personnage, alors on va utiliser le réflexe de parler parfois en français normatif – ou en français dit normatif.

Moi : Comme acteur et pédagogue, trouves-tu qu'il existe actuellement un vocabulaire commun assez étoffé et répandu au sein du milieu artistique pour pouvoir identifier, nommer et appliquer chacune des variations linguistiques que nous utilisons sur les scènes au Québec ?

Luc Chandonnet : Oui, il existe un vocabulaire étoffé et répandu, mais il n'est pas commun. Je veux dire qu'il faut à chaque fois le stabiliser, s'entendre en groupe de travail, s'entendre dans le milieu. Le vocabulaire il est là, il est en train de se parfaire, en train de se répandre. Il y a une jeunesse qui pousse et qui raffine son propre vocabulaire. Les étudiants des écoles de théâtre qui sont formés (je vais parler de Ste-Thérèse et de l'UQAM où je travaille), ils ont ce vocabulaire.

Monelle Guertin et Maude Bouchard insistent toutes deux sur la mobilité de la norme, sur ses contours changeants. La langue théâtrale, qu'elle ait des visées normatives ou non, est sans doute à réinventer à chaque pièce selon les besoins de l'œuvre et/ou la vision des metteur·euse·s en scène. De plus en plus, Luc Chandonnet aide ceux·celles-ci à baliser le terrain de jeu d'un « québécois non-marqué » avec les interprètes. Selon Nicolas Gendron, conseiller artistique au Théâtre Denise-Pelletier où Luc Chandonnet est appelé régulièrement pour accompagner des productions théâtrales, le choix de monter certains classiques dans une langue plus près de chez

nous est un aspect qui sert à convaincre le milieu scolaire à venir assister aux représentations: « c'est devenu [...] un argument auprès de certaines institutions scolaires et/ou professeurs en particulier, que cette langue décomplexée, surtout lorsqu'on monte des classiques. » (Gendron, 2020, Annexe A) Cette prise de liberté n'en confronte pas moins certaines personnes, et le milieu théâtral, peut-être parce qu'il s'appuie sur une vieille tradition, semble avoir les oreilles sensibles. (Dans ma conférence performative, j'ai suggéré humoristiquement que les acteurs·rices se faisaient implanter un *bippeur* lors de leur formation, et que celui-ci sonnait dès qu'un écart à la norme se faisait entendre...)

En contrepartie, il arrive qu'on ait des remarques, surtout de gens du milieu, qui aiment moins cette prise de liberté, et qui notent aussi d'un même souffle que les niveaux de langue dans telle ou telle production sont perfectibles. Oui, certes... mais les « niveaux de langue » peuvent-ils cohabiter ? C'est une autre question, à moins que ce ne soit la même ? Vaste et continuel chantier. (Gendron, 2020, Annexe A)

Je crois que Nicolas Gendron pose ici une question pertinente à laquelle les artistes devront réfléchir... Ce mélange de niveaux de langue et d'accents n'est-il pas le reflet de la vie ?

1.5 Glottophobie. L'envers du français hexagonal.

On doit l'expression « glottophobie » au sociolinguiste français Philippe Blanchet. Ce terme, il l'a forgé pour désigner les discriminations linguistiques qui impliquent qu'une classe dominante juge défavorables, inférieurs, même ridicules, certains accents et/ou certaines langues. Il en fait état dans *Discriminations : combattre la glottophobie*. Le 26 novembre 2020, il semblerait que son plaidoyer ait trouvé un

écho. En effet, le parlement français a adopté presque à l'unanimité (98 contre 3) une proposition de loi contre la discrimination à cause de l'accent.

« À l'heure où les minorités “visibles” bénéficient de la préoccupation légitime des pouvoirs publics, les minorités “audibles” sont les grandes oubliées du contrat social fondé sur l'égalité », a plaidé M. Euzet [l'un des députés principaux du projet de loi].

Cette loi entend promouvoir « la diversité de prononciation de la langue française » en « prohibant les “discriminations par l'accent” que l'on constate factuellement dans les fonctions impliquant, tout particulièrement, une expression publique [...] ». (Euzet, tirée d'Agence France-Presse à Paris, 2020)

Selon monsieur Blanchet, « l'école continue d'éduquer à devenir glottophobe, en prônant un seul modèle de langue et en disqualifiant les autres façons de parler le français. » Même chose du côté des médias qui diffusent « comme modèle ce fameux "français parisien neutre standard" » (Blanchet, tiré de Grossin 2020). Cela me ramène au théâtre et à une prise de parole d'Eva Doumbia, autrice et metteuse en scène française métisse, également directrice artistique de la compagnie de théâtre La Part du pauvre (fondée à Marseille en 2000 et maintenant établie en Normandie). Dans un article publié en 2015, elle dénonce qu'« universel » en culture veuille trop souvent dire « blanc, bourgeois, parisien » en France, en donnant pour exemple un enregistrement de textes de Léonora Miano par France Culture :

Les comédiennes choisies l'ont été pour leurs voix, leurs accents ou plutôt leur supposée « absence d'accent ». Poser la question des diversités au théâtre est un enjeu politique parce qu'il place la question de la représentation au centre. Mais aussi et surtout parce que le théâtre est un art du langage. (Doumbia, tirée de Bouchez, 2015)

Dans l'article, elle souligne l'invisibilisation de la diversité au niveau de l'accent, que les écoles de théâtre s'affairent à formater et qui, selon elle, fait écran avec certains publics.

Le phrasé qu'on enseigne aux comédiens dans les écoles nationales, celui qu'on entend sur les théâtres de l'institution est un phrasé qui les sépare des quartiers populaires. Les habitants des périphéries sociales ne se reconnaissent pas, ne comprennent pas ce qui est dit lorsqu'ils vont dans ces théâtres. (Doumbia, tirée de Bouchez, 2015)

Est-ce qu'une langue dépouillée de toutes racines est le meilleur véhicule pour rejoindre et toucher un large public ? Au Québec, l'argument d'un territoire neutre pour l'imaginaire est souvent évoqué quand il est question du normatif...

Il serait faux de penser que la langue normative est universelle ou « neutre » dans les faits et qu'elle ne représente pas un groupe social ou une provenance géographique en particulier. Souvent, elle est alignée sur un registre de langue écrite accessible à une certaine élite, et aura parfois comme modèle un français oral aux consonances plus européennes que québécoises. (Guertin, 2021, Annexe D)

Et si l'universalité se trouvait plutôt dans la diversité ? Dans l'unicité affirmée de chacune et chacun ? Quoiqu'il en soit, ces questions doivent-être pensées par les artistes, les choix ne doivent pas être laissés au hasard, puisque même inconscients, ils sont porteurs de sens, d'une vision du monde.

1.6 Le Québec métropolitain d'aujourd'hui

*Je figure
je suis figurante
ma couleur parle pour moi*

*la figurante n'a pas de réplique
le prétexte est la couleur
la couleur parle sans moi*

*elle ne dit rien d'ailleurs
je ne comprends pas*

*c'est un vieux costume colonial
un vieux costume neuf*

*les fantôme
ne dorment pas*

Lorrie Jean-Louis

Si on veut aller au bout de cette idée de décoloniser la langue théâtrale, ne faudrait-il pas tenir compte de la diversité des accents, les faire résonner davantage sur nos scènes ?

Dans son mémoire « Sans étiquette : La diversité culturelle et le théâtre montréalais francophone actuel reposant sur les témoignages d'artistes montréalais issus de différentes communautés culturelles », Ana Pfeiffer Quiroz plaide en faveur d'une ouverture à la diversité des accents afin de mieux refléter la diversité culturelle de Montréal et de favoriser l'intégration des artistes autochtones et immigrants dans le milieu théâtral de la métropole. Pour nourrir sa réflexion, elle s'appuie sur l'affirmation identitaire qui a mené à la naissance de la dramaturgie québécoise.

Il est intéressant aussi de remarquer les coïncidences entre les luttes revendicatives des artistes fondateurs du théâtre québécois et celles des artistes dits de la diversité. Aujourd'hui, les artistes dits de la diversité sont appelés à mener eux aussi un nouveau combat artistique pour gagner leur place sur les scènes théâtrales montréalaises. La lutte des artistes fondateurs pour exister peut-elle inspirer les artistes dits de la diversité ? Les enjeux identitaires actuels ne sont pas moins légitimes que ceux des années 1960. (Pfeiffer Quiroz, 2017, p. 54)

Selon ses enquêtes auprès d'acteurs·rices autochtones ou issues de l'immigration, la maîtrise de l'accent québécois agirait même comme une sorte de norme à atteindre pour accéder aux scènes montréalaises.

La question de la langue est incontournable dans le théâtre québécois et, par conséquent, dans le théâtre montréalais. Actuellement, un des défis des acteurs immigrants professionnels est la maîtrise de la langue française avec l'accent québécois. Cela constitue une épreuve presque infranchissable puisque la langue maternelle impose inévitablement sa sonorité dans la langue acquise. Les accents des acteurs immigrants deviennent, la plupart du temps, la raison ou l'excuse pour ne pas les convier à faire partie des distributions des productions théâtrales. Dans les années 1960, les acteurs canadiens-français se sont libérés de l'accent parisien. Aujourd'hui, les acteurs immigrants peuvent-ils aussi se libérer de la contrainte de devoir parler comme un québécois « de souche » pour pouvoir jouer au théâtre ? L'identité québécoise traduite à travers l'usage d'une langue qui lui est propre et la lutte des acteurs immigrants allophones pour s'intégrer au milieu du théâtre montréalais sont deux situations qui se confrontent. Comment et de quelle manière les artistes autochtones et immigrants peuvent-ils s'inscrire dans une revendication identitaire qui passe par l'usage de la langue au théâtre ? (Pfeiffer Quiroz, 2017, p. 59)

Je ne crois pas que le milieu théâtral se soit totalement libéré du spectre de l'accent hexagonal avec la révolution des années 60, mais j'entends très bien et soutiens la requête pour une plus grande diversité des accents sur les scènes québécoises. Je crois aussi que ces luttes peuvent se mener de pair, que cet appel à faire cohabiter une plus grande diversité est juste et riche, et qu'il faut favoriser une évolution en ce sens. L'art et la vie doivent pouvoir s'inspirer, se répondre en écho, les imaginaires se décroisonner et permettre à la langue de se libérer de certains carcans. En ce sens, les questions soulevées par Ana Pfeiffer Quiroz rejoignent celles qu'abordaient Eva Doumbia dans l'article évoqué plus haut.

Conversation avec mon chum

Moi : Je viens de finir une étude de Kristin Reinke et Luc Ostiguy sur le doublage au Québec, c'est vraiment intéressant. Écoute ça :

Des doubleurs ont rappelé que l'usage du FI [français international] dans les films doublés repose sur une pratique ancrée depuis les débuts de cette industrie. La norme parisienne était, dès 1950, celle de ce secteur. Du reste, parmi les premiers doubleurs, beaucoup étaient d'origine française, ce qui a contribué à donner un certain ton à la langue utilisée. De plus, à cette époque, le milieu culturel québécois aurait encouragé cette pratique avec l'idée qu'il fallait faire entendre au public une langue de « qualité », dans le but indirect de corriger la langue des Québécois. (Reinke et Ostiguy, 2019, p. 21)

Chum : C'est sûr qu'il y a un parallèle à faire en théâtre. Nous aussi on est longtemps resté accroché sur des façons de faire qui dataient de la fondation des écoles de théâtre, à la même époque, en matière de diction.

Moi : Pis tsé, l'argument que si on utilise un français normatif, en doublage au Québec, c'est pour ne pas se couper d'un marché international, il semblerait que c'est pas si vrai.

Kristin Reinke : Le marché étranger est peu important. En fait, le véritable marché des films doublés est le Québec.

Chum : Euh... Bonjour madame, on se connaît?

Moi : Mon chéri, je te présente Kristin Reinke... Kristin : mon chéri... C'est moi qui l'ai invitée dans notre conversation, je me suis dit que ce serait plus simple, elle pourrait directement répondre à nos questions¹⁶!

Chum : Ok... Enchanté... Si je peux me permettre, madame Reinke, pourquoi alors on utilise le français international si c'est pour vendre les émissions ou les films aux Québécois·es ?

Kristin : C'est que, les Québécois n'apprécient guère les doublages de films étrangers dans leur variété de français. Mis à part pour les films d'animation, il y a eu échecs commerciaux récurrents. Il ne faut pas oublier que l'usage du FI [français international] a forgé des habitudes d'écoute dans la population, qui s'est habituée à ne pas entendre les acteurs non québécois parler comme eux. À cette enseigne, il apparaît que la population ressent également un réel malaise à voir des acteurs étrangers parler comme eux.

Chum: Ça ressemble à de l'insécurité linguistique, ça...

Kristin : Nous avons suggéré l'idée que le choix linguistique fait par l'industrie québécoise a ainsi comme effet indirect de ménager l'insécurité linguistique des Québécois par rapport à leur variété de français (Ostiguy et Reinke 2015 ; Reinke et Ostiguy 2012). L'idée que les Québécois ressentent une telle insécurité dans ce contexte trouve appui dans le fait qu'on ne retrouve pas l'équivalent dans la population française qui, manifestement, est à l'aise avec les doublages de son industrie. En effet, les traducteurs et les doubleurs français ont, comme on l'a montré dans la présente étude, un recours plus

¹⁶ Toutes les interventions de Kristin Reinke sont tirées de Reinke, K. et Ostiguy, L. (2019).

grand aux variantes de registres pour caractériser les personnages et marquer les situations.

Moi : On rit beaucoup du doublage français quand Sylvester Stallone se met à parler en argot parisien, mais on s'entend que c'est pas plus crédible de le faire parler en français international! En adaptant la variation linguistique à la leur, les Français s'assument pas mal plus et c'est en quelque sorte cohérent avec la variation linguistique de la version originale qui ne doit pas être en américain standard très soutenu!

Chum : Ouin, mais moi Stallone qui s'excite en disant *putain*, je trouve pas ça crédible, je préférerais qu'il dise *Tabarnak*, je trouve ça plus viril.

Moi : Qui sait, dans 10-15 ans... Je viens d'écouter une entrevue de Laurence Leboeuf où elle parlait d'une série canadienne dans laquelle elle a tourné. Ça s'appelle *Transplant*. La série a été tournée à Montréal, en anglais. Les trois premiers rôles de la série sont incarnés par des acteurs·rices qui ont des accents différents. Son personnage à elle a un nom de famille francophone, donc on imagine que ses racines sont québécoises ou françaises. Malheureusement, la série est doublée en français international pour le public francophone. Ironiquement, Laurence Leboeuf, qui joue avec son propre accent en anglais, a dû effacer les traces de son accent québécois au profit du français international dans *Transplanté*, la version doublée. D'ailleurs tous les accents – ce qui est une particularité au cœur de la série, puisque le titre fait référence à la fois au geste médical, mais aussi au déracinement d'un des personnages ayant fui la Syrie qui tente de se faire une nouvelle vie – y sont gommés au profit de cette langue de doublage...

Chum : C'est pas fort, ça réduit la richesse de la série, même le sens du propos lui-même sur l'immigration.

Moi : Ce qui est intéressant c'est que dans cette série, Laurence Leboeuf dit qu'elle a enfin trouvé son « naturel anglais ». Pour la première fois, elle ne surveillait pas son accent en anglais, elle pouvait se laisser aller dans l'interprétation sans limite, prendre plus de risque, être plus incarnée...

Chum : Tu fais un parallèle avec les actrices et acteurs qui sont contraints par le français international dans leur interprétation?

Moi : Un peu, oui, mais je trouve aussi que ça parle du rotoculteur que peut être le français international, en doublage ou en théâtre, quand toutes les couleurs d'accents, de variations de registres linguistiques sont effacées, annulées, annihilées. En arrachant tout, cette « rotoculture » appauvrit ben des affaires, du sens. Laurence Leboeuf, quand elle jouait en anglais et devait toujours surveiller son accent, même s'il n'est pas très fort, elle a dit quelque chose que j'ai retenu : « On dirait que j'avais de la misère à me laisser aller, plus souvent je m'entendais plus que je me vivais. » Ben moi, quand je suis dans une salle et que j'entends des acteurs ou des actrices qui sonnent trop français de France/

Chum : Heille, en tant que dramaturge sur ta conférence-performative, je te ferais remarquer que, ça, tu l'as déjà dit...

Moi : Ben alors, laisse-moi citer une réponse de Monelle Guertin, comédienne de formation et doctorante en sociolinguiste, à mon questionnaire :

Le théâtre parle de la vie, de l'humain, de la société, les accents des individus ou groupes d'individus en font partie indéniablement.

Là où j'ai un problème, en tant que linguiste, c'est quand on joue du Tchekhov ou du Shakespeare au Québec avec un accent clairement français (de France). On confond trop souvent, comme je le mentionne plus haut, français normatif et de France, alors que dans les faits, il y a un français normatif québécois (et des français populaires en France, bien entendu).

Est-ce que le public est prêt à l'accepter ? Est-ce que ça dépend du théâtre dans lequel sont jouées les pièces (ex. TNM vs Espace libre) ? Est-ce que ça dépend de la proposition du metteur en scène, de la réflexion sur la langue qui est portée (ou pas) au sein de la production théâtrale, en salle de répétition, etc. ? Tous ces facteurs ont certainement un poids et influencent les choix plus ET moins conscients dont on peut constater les manifestations sur nos scènes. (Guertin, 2021, Annexe D)

Chum : Elle ramène la question des choix qu'il faut conscientiser et souligner l'impact que cela peut créer, comme toi dans ta conférence performance.

Moi : Kristin Reinke et Luc Ostiguy terminent leur article en soulevant à peu près la même chose:

Dans les écoles de théâtre, encore aujourd'hui, les formateurs travaillent à accroître la maîtrise du FI [français international] des futurs comédiens dans les cours dédiés à l'exercice du doublage. On ne sait pas trop quel est le rôle des artisans eux-mêmes dans la forme que la langue du doublage a prise. Dans une prochaine étape de la recherche, nous allons étudier de façon plus systématique les représentations que les artisans du milieu du doublage entretiennent par rapport à la langue en général, et par rapport à celle qu'ils mettent en avant dans leurs productions. (Reinke et Ostiguy, 2019, p. 22)

Chum : C'est vrai que la question du rôle que les artisanes et artisans eux-mêmes jouent dans la forme que la langue prend dans une discipline, c'est

important. Tu ramènes beaucoup ça à quelque chose de politique, à une responsabilité collective que l'on peut ou doit porter.

Moi : Oui! Je sais que je me répète, mais s'il y a une chose que j'ai envie qu'on retienne de mon travail c'est ça! Il faut que nos choix soient cohérents avec une représentation du monde que l'on veut partager. On doit prendre conscience de ce que nos choix disent de nous, des effets que ça peut générer en regard de l'insécurité linguistique. Si on veut que la question évolue, il faut incarner ce changement. Le public va suivre, il est souvent question d'habitude de pratique. Peut-être qu'on part de plus loin pour le doublage, mais en théâtre, je la sens la vague de changement, l'ouverture, chez les metteuses et metteurs en scènes, chez les profs de diction, aussi, comme Maude Bouchard et Luc Chandonnet, avec qui je me suis entretenue; dans les théâtres...

Chum : J'ai le goût de te rappeler aussi que le titre de ton mémoire, à moins que ça ait changé, c'est « Décoloniser la langue théâtrale sur les scènes du Québec », ça doit aussi pouvoir faire de la place à d'autres accents, d'autres sonorités, d'autres langues, même pourquoi pas!

Moi : Évidemment! J'y crois beaucoup à cette ouverture, cette mixité. L'art, le théâtre est un espace qui se doit d'être libre, ouvert.

Chum : Tout est question de convention...

Moi : Effectivement. Je trouve qu'il faut aborder ces questions dans notre milieu, et aussi, je pense qu'on doit parler d'insécurité linguistique plus largement. Hier, j'ai correspondu par courriel avec Gabriel Robichaud, un artiste du Nouveau-Brunswick qui travaille avec Bianca Girard, une autre artiste de là-bas, sur *Parler mal*, un spectacle documentaire sur l'insécurité

linguistique. C'est très autoethnographique comme démarche, et l'écho que ça a dans leur communauté est indéniable. Depuis qu'ils ont commencés leurs recherches, plein de mains se tendent, des portes s'ouvrent, il y a même un balado qui se prépare en parallèle, intitulé *Mauvaise langue*. Mettre des mots sur un état, l'insécurité linguistique, en parler, ça apaise aussi, ça aide à trouver des chemins de sortie.

Chum : Pis le fait que Pierre Lapointe chante avec un accent français, vas-tu en parler dans ta maîtrise ?

Moi : Aaaah... Lâches-moi avec ça, t'en feras une, toi!

* * *

Depuis trois ans j'intitule mon sujet de recherche *Décoloniser la langue théâtrale sur les scènes québécoises*. Je ne suis pas sans savoir que l'emploi du terme « Décoloniser » peut faire réagir. Dans ma conférence-performative, d'entrée de jeu j'ai voulu me positionner par rapport à la question de la langue française au Québec et de son aspect colonisateur sur les langues autochtones, en soulignant qu'il faudrait peut-être commencer à reconnaître les langues autochtones comme des langues officielles et à leur offrir tout le soutien venant avec ce statut. Je suis parfaitement consciente que si nous – les anciens Canadiens-français – avons été colonisé à un tournant de l'histoire, nous avons été encore bien davantage colons ET colonisateurs à notre tour. Et que les souffrances engendrées par nos gestes colonisateurs, sur les Premières Nations, entre autres, avec la création des pensionnats et autres atrocités, n'est pas comparable avec ce que nous avons vécu. Ne voulant pas qu'un mot détourne mon propos ou blesse des gens qui ont soufferts, et souffrent encore, de colonisation, aujourd'hui, alors que j'écris ces lignes, je me questionne à savoir quel

sera le titre de ce mémoire. Dois-je utiliser l'intitulé de mon sujet de recherche ? Repartir de mon titre de mémoire création *(Dé)tourner sa langue* ?

Dans les faits, mon objet de recherche s'est situé sur deux plans. Sur celui du fond, le sujet qui a occupé mes lectures et réflexions ces dernières années, et sur le plan de la recherche formelle, afin de trouver comment matérialiser les idées de façon théâtrale. Pour ce deuxième aspect, j'ai dû élaborer un fonctionnement, une méthodologie de travail. L'un et l'autre, au final, m'ont occupée à parts égales, cherchant constamment comment ils pouvaient se répondre mutuellement et se servir le mieux. Ce mémoire écrit se doit donc de composer avec ces deux facettes de mon travail, tenter de les traiter avec la même attention, en tenir compte. Comment nommer ces deux réalités sous un seul intitulé, alors ?

La langue théâtrale est au cœur des enjeux de la naissance de la dramaturgie québécoise. Dès les années 30, l'accent français sur scène était remis en question par Jean Béraud. Il existe une multitude de dénominations pour désigner un utopique français international. En neutralisant les particularités géographiques, on efface tout ce qui nous distingue et nous définit. Pour Marie-Eve Huot, autrice et metteuse en scène, une langue « soutenue » peut aussi être au service d'une « théâtralité ». « Le niveau de langue vient marquer le fossé entre la réalité et la fiction. Ça crée, une distance, une distance qui m'intéresse. » et « Cela dit, une langue théâtrale peut aussi être portée par une diction québécoise : l'un n'empêche pas l'autre, au contraire ! » (Huot, 2021, Annexe B) Toutes ces nuances me rappellent la complexité de mon sujet. Mais surtout, la nécessité de le (re)penser, à chaque fois, en regard d'une vision du monde que nous souhaitons transmettre. Nous avons cette responsabilité en tant qu'artistes, citoyen·ne·s porteurs et porteuses de mots. L'insécurité linguistique nous guette au détour. Comment s'en affranchir ?

Dans le prochain chapitre, je vous invite à découvrir le cheminement qui m'a menée à la création de *(Dé)tourner sa langue*, l'essai scénique dans lequel j'ai tenté de donner corps et voix à mes préoccupations entourant la langue.

1.7 Intermède. *L'Homme rapaillé*

*Dans la pratique de ma vie quotidienne
je me fais didactique à tous les coins de rue
je me fais politique dans ma revendication
totalisante
dans la pratique de mon art
je me fais utopique à pleines brasses vers ma
nouvelle réalité
en deçà de l'espoir agonique
au-delà du désespoir agonique
je me fais idéologique (je n'avoue pas, je refuse
que CECI soit le normal, soit l'ordre social
naturel)
je me fais éthique (je ne consens en rien à
l'oppression qui m'est faite, je me vis radical)
je me fais dialectique (néanmoins j'assume
cette condition pour la détruire et postuler
ce que je veux être)*

Gaston Miron

CHAPITRE II

BRICOLAGE ET INDISCIPLINE : LA FORME

*L'indiscipline est nécessairement relationnelle
puisqu'elle engage une connectique : elle s'efforce de
brancher les disciplines entre elles, d'articuler la
pensée, l'action et la création, de relier l'institution
universitaire (ou autre) et l'ensemble de la société. En
réalité, il s'agit moins d'opérer ces branchements que
de rappeler qu'ils existent.*

Myriam Suchet

2.1 Pour tout vous dire

En décembre 2016, ma plus grande fille avait tout juste un an. Je venais de terminer deux tournées sur les routes du Québec avec mon chum et mon adorable bébé sous le bras (c'est un peu naïvement que j'ai cru tout cela compatible) et une nouvelle création avec ma compagnie de théâtre pour ados (que j'avais coécrite et dans laquelle je jouais). J'étais sur les genoux. Pas du tout ressourcée par une année de *congé* de maternité! Je venais à peine de poser mes sacs à la maison qu'une tragédie venait abattre ce qui me restait de ressort. Mort innommable d'un être cher. Par suicide. Trop tôt. Trop jeune.

Fragmentation de l'être. Dissociation du corps et de l'esprit. Continuer d'avancer, d'offrir le meilleur à ma fille, sourire en surface, souffrir en dessous. Le corps qui poursuit ses gestes, alors qu'une vie intérieure bien différente se replie en son centre, à l'abri.

S'en est suivi une crise existentielle. Perte de repères. Nécessité de trouver un sens.

Le goût du jeu, du théâtre, m'a alors presque désertée. L'idée d'être exposée, dans le regard de l'autre, dans son désir, d'être évaluée, n'était plus envisageable pour moi. À l'intérieur, des millions de fragments, gelés.

Deux mois plus tard, je décidais de faire un dépôt de projet pour m'inscrire à la maîtrise à l'UQAM. J'avais toujours eu ce rêve, ce fantasme, d'aller à l'université. Mais nos vies trop remplies, nos horaires d'artistes atypiques, un bébé... À ce moment-là, cette idée de réfléchir, faire un pas de côté, prendre du recul face à mon métier, et le faire dans un esprit de bulle, de recherche, d'intériorité, était la seule piste que je pouvais considérer, en phase avec mon état d'esprit, à l'extérieur du strass laid de notre métier.

Je suis entrée à la maîtrise avec l'idée de monter le texte d'un·e auteur·rice vivant·e provenant de la francophonie hors Canada avec diction québécoise. J'en avais assez du français normatif calqué sur la norme internationale. Je voulais documenter les difficultés rencontrées dans mon processus, éprouver si le texte devrait subir des modifications pour une compréhension de sens ou une meilleure crédibilité ; tous ces obstacles entre l'écrit et l'oralité qui se présentent quand on passe d'une variation géographique à une autre. Puis, en plongeant dans certaines lectures théoriques, en explorant différents types d'approches méthodologiques, je me suis rendu compte que c'est le maillage de la réflexion et de la création qui m'interpelait vraiment ; mettre mes réflexions et découvertes en actes. Travailler sur un texte existant et le jouer dans

une diction québécoise plutôt que normative, des metteuses et metteurs en scène pouvaient le faire directement dans les théâtres, et plusieurs le faisaient déjà. Je voulais soulever des questions, autrement.

2.2 Mes influences

Comment dégager une place pertinente *parce que* décalée, curieuse, audacieuse ? Comment légitimer une approche qui ne se prétend pas experte, justement, parce qu'elle ne l'est pas ? Sans doute faut-il une grande générosité : on offre, par ses questions et ses remarques, la possibilité aux autres de penser plus loin. Et c'est précisément parce qu'on sait ne pas détenir la vérité vraie qu'un véritable dialogue est possible. (Suchet, 2016, p. 54)

Pour moi, la lecture d'*Indiscipline !* de Myriam Suchet a été déterminante dans l'influence de la forme de mon mémoire et de ma création. *Indiscipline !* s'inscrit dans une ligne de pensée qui s'applique très bien à ma façon d'aborder la création : me mettre en disponibilité, faire apparaître des liens. Fond et forme sont également intéressants dans ce bouquin. Elle s'empare de l'objet livre, pour l'utiliser au gré de sa pensée, variant les styles de typographies pour faire ressortir certaines idées. Elle ponctue son ouvrage de dessins. Aborde la bibliographie de référence plutôt comme un « *repèroire* » en cercles concentriques d'influences, gravitant autour d'un « *noyau énergétique* ». Elle suit une logique qui lui est propre et nous y entraîne, crée des mots-images, une effervescence contagieuse. J'aime l'écriture de Myriam Suchet, la façon dont on peut suivre le fil de sa pensée solaire (et non linéaire). Ma copie de l'essai est abondamment annotée, surlignée, les coins sont tournés, il y a plein de marqueurs de pages. Ce livre est matière vivante. J'y reviens souvent comme pour prendre une bouffée d'oxygène. Elle m'inspire la liberté.

La langue rapaillée d'Anne-Marie Beaudoin-Bégin, un des piliers de mon cadre théorique, a également été un élément très influent pour ma création. Ma conférence-performative s'ouvre d'ailleurs sur une citation tirée de son bouquin¹⁷. L'ouvrage regorge d'énoncés percutants, et j'ai été particulièrement admirative de la façon dont l'autrice rend la matière accessible à un vaste lectorat, l'habileté avec laquelle elle vulgarise les notions théoriques en utilisant des métaphores et en personnalisant son propos. J'ai eu envie, moi aussi, de rendre mon sujet de recherche accessible, sans en exclure toute la complexité. Je voulais que ma recherche-crédation entrelace les perspectives réflexives et la création. Il me fallait trouver la forme pour porter ces deux aspects en son sein. L'idée d'une conférence-performative m'est alors apparue comme point de départ idéal pour vulgariser la théorie, théâtraliser les notions et concepts, incarner mes réflexions sous divers angles, en m'exposant à la fois en sujet de l'étude et partie prenante d'un tout plus vaste.

Pour fabriquer mon essai scénique, j'ai utilisé tout ce qui pouvait servir à construire un vocabulaire pour incarner le conflit, la tension entourant mon sujet de recherche, tout ce que j'ai pu engranger de notions ou d'apprentissages pendant mes études de deuxième cycle. C'est à l'UQAM que j'ai fait mes premiers PowerPoint, que j'ai appris à faire du montage sonore (pour les besoins d'un autre projet) : soit, ça pouvait servir! Je me suis donc bricolé une méthodologie de travail, un processus de création à l'image de l'artiste indisciplinée que je suis. Je vous invite à retisser avec moi les différentes étapes, moments, qui ont nourri et construit la création de *(Dé)tourner sa langue*.

¹⁷ « Le Français est, au Québec, le principal vecteur d'identité. Car la langue, c'est beaucoup plus qu'un simple moyen de communication. C'est un outil social et culturel. [...] Dénigrer sa propre langue, donc, c'est dénigrer son identité. » (Beaudoin-Bégin, 2015, p. 104-105)

2.3 Détourner le mode conférence

Au terme de ma première session, je ne savais pas encore que je ferais une conférence-performative. La forme s'est imposée graduellement et s'est vue confirmée à l'issue de deux laboratoires (*Courtepointe* et *Bagatelle*) réalisés dans le cadre du séminaire intitulé « Processus créateur ». Pourtant, quand je repense à mon parcours universitaire, je décèle maintenant les germes d'un intérêt pour la forme conférence dans le tout premier séminaire auquel j'ai participé.

En 2017, l'été avant mon entrée officielle à l'École supérieure de théâtre, j'ai participé comme étudiante libre au séminaire thématique autour de la programmation du Festival TransAmériques offert aux étudiant·e·s à la maîtrise. Pendant un mois bien condensé, j'ai vu des dizaines de spectacles de théâtre, j'ai lu, analysé, réfléchi, discuté avec les autres. Sur le lot des propositions artistiques, j'ai assisté à deux conférences-spectacles: *Conférence de choses* de François Gremaud et Pierre Mifsud, et *Bande de colons* d'Alain Deneault. Quoique fort différentes, ces deux propositions ont laissé des traces en moi. *Conférence de choses* se déclinait en deux formats : 6 conférences de 53 minutes et 33 secondes, et une intégrale de 6h. J'ai assisté à une des courtes formes présentées à la Chapelle St-James, et à l'intégrale à l'auditorium de la BANQ. Les spectacles étaient de véritables acrobaties de la pensée, faits de détours, de sauts d'un point à l'autre, d'approfondissement ; à l'image d'une recherche sur Wikipédia dans laquelle on se laisserait absorber. Du pop à l'encyclopédique, tous les savoirs étaient livrés avec le même enthousiasme, la même importance. Seul en scène, Pierre Mifsud était à la fois professeur et conteur, tricotant son récit avec pour fil conducteur une curiosité sans limites. Le dispositif était très simple, un homme et une table en scène. Je me souviens que lors de la version marathon de 6h (les lumières étaient allumées dans la salle, je crois, et on était invité à entrer et sortir comme on voulait), j'ai vécu des moments particuliers frôlant l'ivresse de mots, des moments de complicité avec d'autres spectateurs·rices

aussi fasciné·e·s que moi de la virtuosité de l'exercice et du décalage, voire de l'absurdité, de certains savoirs dispensés. De cette expérience, j'ai retenu le plaisir, l'humour, la liberté, le chemin sinueux de la pensée, la déhiérarchisation des savoirs, l'adresse au public, la connivence et la performance incroyable de l'acteur.

L'aspect « performance » de *Bande de colons* était très limité et n'avait définitivement pas l'envergure théâtrale de *Conférence de choses*. Ce qui distinguait *Bande de colons* d'une conférence classique, c'était le petit décor avec des accessoires qui voulait reconstituer le bureau du philosophe, prenant les livres cités à témoins. La théâtralité était sous-utilisée et se limitait à cela. Par contre, le propos d'Alain Deneault, lui, était passionnant et très bien livré. Même si la forme n'était pas aboutie (je ne parle pas du discours, mais bien de la suggestion de mailler le théâtre et le savoir dans une conférence-performative), je me souviens d'avoir été fort interpellée par cette idée d'investir la conférence pour livrer des connaissances, des réflexions, dans une dimension plus théâtrale. Ce qui m'a également allumée, c'est de réfléchir au cadre de diffusion, dans ce cas-ci : un festival de théâtre. Comment faire résonner un propos en dehors du milieu où on l'attend ? Cité dans un article du journal *Le Devoir*, en janvier 2020, Alain Deneault disait ceci :

[...] les universitaires sont souvent plus occupés à obtenir des subventions – et à être surchargés de toutes sortes de tâches. De toute façon, ce n'est pas bien vu par les pairs de passer du temps à parler en société, plutôt que d'écrire des articles scientifiques pour leur communauté. Ce qui est triste, c'est de voir que les contribuables financent des travaux qui mériteraient d'être livrés d'une manière accessible au public. (Deneault, tiré de Labrecque, 2020)

Vulgariser un propos académique, le rendre accessible et digeste pour le public, c'est ce qu'Anne-Marie Beaudoin-Bégin a réussi, et de façon créative, avec *La langue rapaillée*. Elle utilise des métaphores pour nous faire comprendre des concepts, partage des anecdotes personnelles, donne des exemples éloquents et imagés. La lecture en est fluide, drôle, captivante et très instructive. En situant ma conférence

dans le cadre de mes recherches universitaires de maîtrise, je ne voulais pas être hermétique et me limiter à un public de théâtre. J'avais envie de faire résonner la question du rapport à la langue, sur une scène ou dans l'intimité, avec une portée un peu plus large et festive, en prenant le point de départ du théâtre. La langue française est, « au Québec, le principal vecteur d'identité. Car la langue, c'est beaucoup plus qu'un simple moyen de communication. C'est un outil social et culturel. » (Beaudoin-Bégin, 2015, p. 104)

Comment démocratiser le savoir, décloisonner les sphères du savoir ? « La forme-conférence joue en effet depuis deux siècles un rôle déterminant dans l'établissement d'une sphère publique démocratique » (Antoine, 2009, p. 31) ;

[...] une conférence n'appartient pas à ce que le public le plus large considère comme de l'art. [...] L'*acte* de conférer n'est d'ailleurs pas, en général, associé à la pratique artistique, même si le fait de parler en public requiert des compétences, nécessite un travail parfois considérable, et constitue donc un *art* : un ensemble de techniques transmissibles et une activité susceptible de perfectionnement réglé. (Antoine, 2009, p. 33)

Je me suis lancée dans la création de ma conférence-performance sans être une spécialiste du mode conférencier.

Si l'expression de *conférence-performance* s'est imposée [...] c'est qu'il s'agissait de rendre compte de deux aspects. Le premier réside dans les « petites différences » dont les artistes augmentent la fabrique ordinaire du rituel. Tordre des formes canoniques, c'est les ouvrir à des jeux inédits, qui imposaient d'augmenter le simple mot de *conférence*. (Antoine, 2009, p. 34)

C'est le détournement de la conférence qui m'intéressait le plus ! Comment théâtraliser la théorie ? Sortir de l'exposé classique d'un savoir ? La conférence d'une chercheuse à la maîtrise qui partage son travail était le point de départ, le noyau à partir duquel exploser la forme. Mais pour nourrir cette conférence éclatée, il m'a fallu accumuler bien des idées et des matériaux pour faire émerger du personnage de

la conférencière le conflit à travers une courbe dramatique traversant les divers enjeux.

2.4 Processus de recherche-création

Dans le terme « recherche », il y a un mouvement qui pousse à l'action, à l'étude. On se voit tout de suite, pianotant activement sur l'ordinateur, se perdre dans des algorithmes, plonger dans des vortex, revenir de la bibliothèque avec 300lbs de papier sur le dos. Ce geste, on le conçoit souvent *vers* quelque chose à atteindre, à découvrir, d  t  rer. Or, parfois cette matière se trouve à l'intérieur de nous. Ma recherche-création s'  st déployée sur plusieurs niveaux. Il y a eu notamment un mouvement vers l'intérieur, vers la compréhension de mon rapport au monde et à l'art. J'ai ainsi pu mettre en lumière les différentes étapes traversées lors de mon processus de création. Il en ressort des moments clés et une méthodologie de création *rapaillée* qui passe par la collecte de données, l'incubation des concepts, la cristallisation des idées, et finalement, le montage dramaturgique.

2.4.1 La collecte de données

Il y a bien sûr les livres, les articles, ces documents de papier qu'il fait bon souligner, surligner, épingler, transporter, renouveler mille fois à la bibliothèque; ces petits phares, ces bougies d'allumages et autres feux d'artifices qui nous éclairent. Mais il y a aussi les conversations, les chansons, les rêves, les souvenirs, les nœuds, l'errance, les exercices de diction, les entrevues du matin à la radio et l'infini de la toile, les capsules linguistiques, les captations de spectacles, les films, les poèmes qui nous

touchent et s'impriment sur la peau, et surtout, mes filles. Il y a le théâtre. La vie. Et tout peut servir. Tout doit servir. Dans cette phase de travail, l'état de disponibilité est primordial, les antennes sont grandes ouvertes à l'affût, le cerveau est en mode rhizome, il cherche, écoute, relie, note sur des bouts de papiers et dans le journal de bord. La collecte de données est le cœur de mon processus de création. Pendant 3 ans, j'ai accumulé des données multimodales dans le but de constituer un « trésor », au sens lévi-straussien du terme, qui me permettrait à la fois de construire et d'illustrer ma pensée. Ces matières premières sont essentielles au bricolage.

[...] il [le bricoleur] doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire, ou en refaire, l'inventaire ; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor¹⁸, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait « signifier » [...]. (Lévi-Strauss, 1962, p. 28)

Ma banque de données est beaucoup plus grande que ce que j'ai utilisé. J'ai ramassé en route tout ce qui pouvait servir, sans discrimination. C'est à partir de ces matériaux que j'ai pu commencer mon montage et construire ma dramaturgie.

Certaines pistes ont été plus difficiles que d'autres à suivre :

Extrait de mon journal de bord

21/02/2018

Dans ma nuit d'insomnie d'hier, j'ai eu un flash pour *Bagatelle*, une sorte de performance où je puise dans divers matériaux pour mettre en lumière mon sujet de recherche. Cet après-midi, je m'active donc (intensément) à retrouver la capsule

¹⁸ Claude Lévi-Strauss fait ici référence à l'expression « Trésor d'idées » utilisée par Henri Hubert et Marcel Mauss.

linguistique de Guy Bertrand sur l'expression *Tirer des roches*. C'est pas facile, je trouve rien! Je creuse ma mémoire pour retracer le moment où je l'ai entendu... Je me rappelle être dans l'auto et me stationner sur la rue St-Hubert pour aller acheter un livre. Mes factures me révèlent que ça peut être le 10 ou le 18 janvier, probablement entre 14h30 et 15h30. De fil en aiguille, je suis persuadée que la capsule est passée le 18 janvier à 14h58, mais complot : je peux réécouter TOUTES les émissions en rattrapage sauf les fameuses capsules... J'écris à différentes adresses, foires aux questions. J'écoute la radio en direct attendant d'écouter la capsule du jour de 14h58 en espérant que je pourrai alors avoir l'info sur le comment réécouter les capsules, et voilà que mon téléphone sonne... C'est Guy Bertrand lui-même qui m'appelle! Il a reçu ma requête! (Je suis un peu gênée intérieurement, s'il savait l'usage que je veux faire de sa capsule...) J'ai au bout du fil un homme très gentil qui cherche en direct sur internet avec moi une façon de m'aider, qui me questionne sur la façon de dire Thienpont (« ah, c'est nasalé... »), qui est prêt à me lire ladite capsule qu'il a devant lui (en m'assurant que « c'est familier, mais c'est pas grave de dire tirer des roches... »), mais moi j'insiste, je veux la VRAIE capsule. Il cherche. Dit « merde » deux fois en s'excusant. Il se démène... Je m'insurge sur le fait qu'on peut tout écouter sauf ses capsules! Il rigole et voudrait m'enregistrer pour que les grands Boss m'entendent. Et moi, je voudrais l'enregistrer, lui, là, là, parce que c'est trop incroyable ce qui est en train de se passer, j'pourrais quasiment lui demander de me lire sa chronique au téléphone et l'enregistrer!

Là, j'attends qu'il me rappelle ou qu'il m'écrive, il m'a dit qu'il essayait autre chose.
Gentleman.

Bref, j'espère que j'arriverai au bout de mon plan et que je pourrai réaliser mon idée.
À suivre...

Malade! Il m'a envoyé un courriel m'expliquant comment je pourrais avoir accès à la capsule via une émission de radio au Manitoba! Il m'a non seulement envoyé le lien (et le minutage du curseur, en plus), mais il vient aussi de m'appeler pour s'assurer que tout était beau! En le remerciant et soulignant que je ne m'attendais pas à ce que Guy Bertrand lui-même me réponde, il a rit et dit que ça lui faisait plaisir et qu'il était très généreux quand les gens étaient gentils parce qu'habituellement, on l'engueule... Ouin.

Je lui ai posé une question sur ses deux livres qui rassemblent des capsules, et il m'a déconseillé de les lire parce qu'ils « datent » et qu'il s'est assoupli depuis y allant davantage avec l'usage (« ça bouge vite... »).

Quelle histoire! ;-)

Merci Guy... Je vais m'amuser un peu (beaucoup ?), mais pour vrai, RESPECT, vous êtes vraiment un très gentil monsieur.

L'idée de créer une scène en rebond avec la capsule de Guy Bertrand sur l'expression québécoise *tirer des roches* (qu'il suggère de remplacer par *lapider*), c'était pour moi un moyen très concret de mettre en lumière certains débordements du prescriptivisme, de la surnorme, et les dérives de sens que cela peut entraîner. C'est à partir de cette capsule que j'ai écrit la scène d'auto-doublage (soi-disant pour rejoindre un public francophone européen) où les paroles du personnage de la surveillante : « Tommy Thiboutot-Patry, quesses-tu fais là! On tire pas des roches su l'monde comme ça! La prochaine fois que j'te r'pogne à garocher de la garnotte sur ton chummy, ça va être 5 minutes dans l'coin! » deviennent : « Tommy Thiboutot-Patry, que fais-tu? On ne lance pas des pierres sur les gens! La prochaine fois que je te reprends à lapider un ami, ce sera 5 minutes de retenue! » Les capsules linguistiques de Guy Bertrand sont devenues un leitmotiv dans mon montage et Guy Bertrand est lui-même devenu un

personnage dans ma conférence-performance. Je voulais lui demander de m'enregistrer une fausse capsule linguistique déjantée, mais lorsque je l'ai contacté pour un entretien, son horaire était bien chargé. Finalement, je me suis arrangée avec ce que j'ai trouvé sur la toile et j'ai réussi à tricoter tout ce dont j'avais besoin dramaturgiquement! (Faux message de répondeur et montage sonore pour une scène de cauchemar où il est question du manque de crédibilité lorsqu'on s'exprime de façon trop familière.)

Comme il y a au cœur de la dramaturgie une tension entre l'oralité et l'écrit, j'ai eu envie de retrouver la trace de ces deux pôles dans ma création. Je voulais jongler avec des matériaux écrits (citations d'ouvrages sur le PowerPoint, en bonne conférencière), et des pistes sonores. Dans ma recherche documentaire, j'ai colligé beaucoup d'extraits d'entrevues radiophoniques d'artistes (Beaulieu, Choinière, Brochu, pour ne nommer que ceux que j'ai cités ici), mais aussi de journalistes qui exprimaient des points de vues sur la langue normative au théâtre, ou plus largement des opinions sur la qualité de notre français au Québec. J'ai aussi dépoussiéré des CDs d'exercices de diction d'Huguette Uguay comme ceux avec lesquels j'ai travaillé lors de ma formation au Conservatoire d'art dramatique de Québec. Ceux que j'ai utilisés pour ma conférence viennent du Conservatoire de Montréal. À cela, j'ai ajouté d'autres phrases tirées de *200 expressions à corriger* d'Huguette Uguay. C'est en fouillant sur internet que j'ai eu accès aux fichiers numériques du microsillon paru en 1965. Quelle mine d'or! J'ai écouté avec délectation chacune des expressions « fautives » me régaland avant tout du ton et de la diction appliqués aux phrases. Je notais la phrase et le minutage de celles qui avait un potentiel à exploiter, sans savoir si et comment j'allais les utiliser. J'aimais bien l'idée de ces voix un peu décalées qui, par leur positionnement dans le montage, donnent l'impression de commenter le discours. J'avais une posture de chercheuse à l'affût!

C'est en discutant de mon sujet de maîtrise avec une amie qu'elle m'a parlé d'une

entrevue de Céline Dion sur *youtube* pour la sortie d'une ligne de vêtements. Que j'étais contente de mettre la main là-dessus! Non seulement elle prenait un accent loin de celui avec lequel elle s'exprime ici (alors qu'elle veut nous rassurer qu'elle est toujours la petite fille bien simple de Charlemagne), mais son propos (parler d'authenticité) et sa façon de le livrer (en situation surveillée et hypercorrection de langage), me semblaient un point de départ formidable pour mettre en lumière de façon humoristique les effets de l'insécurité linguistique. Dans mon ramassis de données, il y avait aussi de la place pour la poésie, notamment celle d'Hélène Frédérick et de Gilles Vigneault en chanson. Côté musical puisque Céline Dion devenait un personnage dans ma conférence, j'ai épluché quelques uns de ses succès pour noter les titres qui pouvaient résonner avec mon sujet. Il était très facile de partir dans le vortex de recherches en poursuivant des filons d'idées... Il y a plein d'avenues que j'aurais pu exploiter avec les matériaux que j'ai accumulés et que je n'ai pas retenu au final.

Ne boudons pas le plaisir

Alors que je revisite cette étape de collecte de données, je viens de relire un article sur la sortie de *200 expressions à corriger* d'Huguette Uguay, que j'avais gardé en banque. Publié le 20 mars 1965 dans le *Télé-Radiomonde*, sous le titre « Huguette Uguay : un disque et un livre », celle-ci confie à Huguette Proulx ses inquiétudes face à la venue d'étrangers dans le cadre de l'Exposition universelle : « Il ne faudrait à aucun prix que ces touristes repartent en conservant de nous l'image d'un peuple baraginant un quelconque idiome. » (Uguay, tirée de Proulx, 1965, p. 19) Voici comment Huguette Proulx décrit l'ouvrage d'Uguay :

On y relève sans pause, dans un français correct et un accent impeccable (Huguette Uguay est chargée de cours de français oral pratique au département de linguistique de la Faculté des

lettres de l'Université de Montréal) les Calques de l'anglais, les impropriétés de termes, les archaïsmes, les canadianismes de mauvais aloi.

Huguette Uguay aimerait beaucoup que nous en arrivions à parler un français universel. Sa méthode est fort simple à suivre. Sur le disque ne sont gravées que les expressions fautives, avec un blanc... une feuille avec les corrections voulues est jointe. On n'a donc qu'à la suivre. Après avoir fait tourner le disque quelques fois, ce salubre exercice doit rendre celui qui le fait apte à donner la réponse voulue et cela de plus en plus rapidement. Car il faut que ces phrases en bon français deviennent partie intégrante de notre vocabulaire et que nous finissions par être capable de dire « j'ai fait retoucher ma robe » au lieu de je « l'ai fait altérer » de façon automatique. (Proulx, 1965, p. 19)

2.4.2 Incubation des concepts

« La phase de l'incubation qui suit est la plus mystérieuse et la plus complexe à décrire, car le problème est internalisé dans l'esprit inconscient. D'un point de vue extérieur, ainsi, il ne semble rien subvenir. » (Paquin, 2017, p. 24) Je me retrouve tout à fait dans cette description que fait Claude Paquin de l'étape de l'incubation selon le modèle de créativité de Graham Wallas (1858-1932). Comment incarner la matière, la rendre théâtrale ? Dans cette phase il s'agit de digérer les informations, la théorie, les concepts ; de les métaboliser pour trouver comment leur donner une forme artistique, les incarner. Le trop plein de notions chez moi provoque un appel d'air. Cette période d'incubation s'arrime donc à l'errance. Marcher dehors. Faire des détours. Détourner.

Avoir besoin de temps, d'espace mental...

*Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.*

*Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.*

Hector de Saint-Denys Garneau

Pause. L'autrice de ce mémoire doit aller prendre une marche...

...et elle espère revenir avec une idée.

C'est souvent ici, à l'intérieur de ces pages blanches, que surviennent les doutes, les insécurités... c'est ici aussi que la lutte pour de l'espace mental, si facilement grugé par les obligations parentales et autres nécessités, est la plus féroce...

L'autrice incarne donc le thème de façon intime et non pas théorique.

Écris-moi des mots

Courtepointe.

Patchwork d'éléments hétéroclites. Assemblage voulant raconter un moment, une pensée, une histoire.

Bagatelle.

Recette populaire québécoise. Dessert composé de bouts de gâteaux, de crème (pâtisseries ou fouettées) et de petits fruits (i.e. un melting pot de tous les fruits disponibles dans toute bonne cafétéria). Pour le reste de la francophonie, ça réfère plutôt à une chose frivole, futile, sans importance (Le Petit Robert), voire même dans le langage familier à une amourette.

Déhiérarchiser les ingrédients. Du pop à l'académique. Manger à tous les râteliers.

Jouer sur le sens et son double. Parler de chose importante sous le couvert d'une certaine légèreté.

Origami.

Plier et déplier. Le papier. Les idées. En faire quelque chose. Sublimer la page blanche.

Haïku.

Poème. Court. Volonté de cristalliser une idée, un moment, une sensation.

La phase d'incubation est une de celles dont on parle le moins dans la littérature consacrée à la créativité artistique. Pourtant, comme le reconnaissaient déjà à leur époque respective Sir Francis Galton [1883], William James [1890] et Graham Wallas [1926], il s'agit d'une condition nécessaire et vitale de la pensée en général selon laquelle l'esprit est capable de penser plusieurs choses en même temps et même de réfléchir sur un problème sans le savoir. C'est toutefois en art que cette condition se remarque le plus dans la mesure où l'incubation est capable de combiner plusieurs idées, souvenirs, perceptions, émotions et connaissances en un seul élément symbolique multiforme que l'artiste peut utiliser à son gré dans sa production artistique. (de la Durantaye, 2012, p. 14)

J'ai fait énormément de lecture de sociolinguistique pour mes recherches. N'ayant pas étudié cette discipline auparavant, j'ai dû m'appropriier certaines notions pour être en mesure de les théâtraliser. Il y avait entre autres les notions de norme(s), d'insécurité linguistique et les problématiques qui la sous-tendent, les différentes variations situationnelles, de registres, etc. C'est notamment par l'autoethnographie, méthode d'écriture auto-réflexive dont le récit de soi fait partie, que j'ai pu internaliser ces notions et concepts. J'y ai convoqué une mémoire sensible et affective.

Courtepointe, premier laboratoire

Dans ce premier laboratoire, j'ai présenté une série de petits récits autobiographiques cristallisant mon rapport à la langue et à l'identité. C'est en revisitant des souvenirs d'enfance, des moments professionnels où je me sentais heurtée ou mal à l'aise face à une identité qu'on m'accolait, des réflexions datant de mes études en jeu théâtral, ou encore, en me regardant interagir avec ma petite fille en apprentissage de langage, que j'ai trouvé par l'écriture, et plus précisément le récit autobiographique, une façon d'aborder les notions théoriques de façon personnelle et située. « L'histoire personnelle

doit devenir le tremplin pour une compréhension élargie. » (Fortin, 2006, p. 104) Avec cette approche de l'intime, j'ai fait le pari de parler du micro en visant une résonance macro. Le titre même de mon labo, *Courtepointe*, exprimait cette volonté de tisser une grande fresque à partir de fragments d'histoires et de récits personnels. *Premier conflit linguistique*, *Le centre du monde*, *Un fossé entre nous*, *Name Dropping*, *Mémoire affective* et *Hiérarchie* sont les titres de ces textes-fragments de vie. Les témoignages des spectateurs·rices présent·e·s (des collègues de maîtrise) lors de la lecture de ces petits textes m'ont permis d'éprouver la résonance et l'efficacité de cette approche pour toucher directement le spectateur dans une dimension intime. Certaines personnes m'ont dit qu'elles·ils comprenaient enfin mon sujet de recherche! J'ai repris plusieurs de ces petits textes dans *(Dé)tourner sa langue*.

2.4.3 Cristalliser une idée dans une image

Après un temps qui peut paraître plus ou moins long surgit une étincelle.

L'indiscipline demande, ne nous y trompons pas, beaucoup de travail et de préparation : l'ouverture aux possibles, la disponibilité pour faire advenir du nouveau se gagnent contre le fonctionnement routinier des habitudes, sur fond de ronron pourrait-on dire, par une capacité à faire saillie, un surgissement, une interruption, un court-circuit. Et ce n'est pas facile de parvenir au court-circuit. (Suchet, 2016, p. 57)

Selon Graham Wallas, cette étape de la créativité correspond à la phase d'illumination : « la phase brève de l'émergence à la conscience de l'idée à l'origine du nouvel agencement du matériel qui constitue la réponse créative. » (Paquin, 2017,

p. 24) Sensation de revivre. D'être à cet instant lumineuse, brillante! Ça y est : un titre, un concept, une métaphore ou quelques phrases m'apparaissent! Le point de départ d'un fragment devient clair, la construction est possible. Dans mon cas, avant de mettre ma scène ou mon récit en mots, je laisse la matière, l'idée m'habiter un peu. Je marche avec elle, je l'improvise dans ma tête, la formule et la reformule jusqu'à sentir que je la maîtrise, qu'elle est mienne. Quand je suis prête, je m'assois enfin pour écrire. Le matériau se met à vivre de lui même, il rejoint ma banque de données et il pourra éventuellement être assemblé. Il porte en lui son sens propre, mais pourra aussi contribuer à éclairer une vision plus large du sujet par sa position dans l'ensemble. Chaque morceau porte en lui le maillage de traces à la fois sensibles et intellectuelles.

Extrait de *(Dé)tourner sa langue*¹⁹

Audrey, j'ai eu un flash pour ma conférence! Ça m'est apparu, Bam. Tsé, une nuit trop courte, t'as eu méthodologie le soir, t'as processus créateur le lendemain matin, t'as fait ton exposé, ça tourne dans ta tête, ta fille s'endort tard pis 'a se réveille au milieu de la nuit : insomnie... Mais là : idée ! J'me vois débarquer avec une veste genre safari, une enregistreuse, pis plein de carnets de notes qui dépassent de mes poches, tsé, genre ethnologue qui débarque dans la savane...

« C'est quoi le rapport ? » Tout ! C'est comme un clin-d'œil *funny* à mon cadre méthodologique : L'ethnographie postmoderne. Facque dans ma vision, j'avais pas tout le kit : avec pantalon cargo beige, mais plus quekchose qui fait théâtre, là, du mou, un leggings, un collant... En fait quelque chose qui peut

¹⁹ Cette scène faisait déjà partie de mon laboratoire intitulé *Bagatelle*.

aussi résonner avec « postmoderne » , tu me suis ? Pis c'est de cette image-là un peu ironico-exotique, que m'est venu mon flash. J'me suis mise à entendre une toune, tsé, *Africa*, na na nan na nan, na nan... Pis, là, je suis dis que je pourrais m'en servir pour plutôt chanter *Affriqué*, na na nan...

Je l'sais que c'est une maîtrise que je fais, pis pas un *Bye Bye*, mais ya rien qui dit qu'on peut pas avoir un minimum de fun, pis justement ma métho ouvre tout un pan de libertés créatives, pis j'me disais qu'un bon vers d'oreille, ça pourrait être une sâprée bonne idée pour faire comprendre une notion phonétique, tsé un moment donné, faudrait qu'on en finisse avec les mautadits Titududu!

« De quéssé, les titudus ? De quoi je parles ? » Tu vois, si tu m'laissais écrire ma toune, tu comprendrais!

J'ai eu envie d'intégrer cette scène de ma conférence au mémoire, parce qu'elle témoigne concrètement de l'émergence d'une idée. La réécriture est très fidèle du contexte dans laquelle elle est née. À la base, le personnage d'Audrey porte le prénom d'un amie avec qui j'ai eu de belles discussions sur mon sujet de maîtrise. Pour les besoins de la construction dramaturgique, la figure d'Audrey s'est transformée pour devenir un procédé scénique ayant une fonction de dualité et de remise en question par la personnification d'une amie imaginaire. Écrite sur un ton léger et humoristique, la scène sous-entend un lourd contenu théorique et méthodologique. Elle montre aussi cette tension qui m'habite face à la norme, cette corde que j'ai toujours envie d'étirer un peu plus pour me donner du *lousse*, un espace pour apparaître dans toute ma singularité, mon indiscipline.

***Bagatelle*, deuxième laboratoire**

Pour mon deuxième laboratoire, dans le cadre du séminaire processus créateur, je souhaitais aller plus loin et présenter une ébauche de conférence-performative, pour explorer la forme que je voulais éprouver dans mon essai scénique final. M’amusant avec la sémiotique, puisant autant dans le référent populaire québécois que dans le dictionnaire, j’ai intitulé mon deuxième laboratoire *Bagatelle*. D’entrée de jeu, je voulais établir mon périmètre, cette ligne de faille entre le sérieux du sujet et l’humour qui jaillit de l’absurdité, voire de l’aliénation. C’est ici que j’ai fait entrer en scène les matériaux sonores et le PowerPoint. Je voulais exploiter les deux aspects en tension dans la dramaturgie ; l’écrit et le dire. Je souhaitais donner à voir et à entendre ma problématique de façon créative. Par exemple, pour introduire mon sujet j’ai fait un montage sonore avec les prises de parole et les réflexions d’Olivier Choinière (2018) et de Christine Beaulieu (2018) que j’avais entendues à la radio où tous deux faisaient part de leurs réserves sur l’usage du français international sur les scènes québécoises. J’ai utilisé ce narratif en le mettant en contraste avec des exercices de diction d’Huguette Uguay (2003). Simultanément, en écho à l’audio, j’affichais via mon *PowerPoint* un titre, un commentaire, une question ou une précision théorique allant de pair ou en contradiction avec ce qui était diffusé.

Bagatelle, c’était un jazz de matériaux : montages audio, citations et scènes théâtrales. Les fondements de *(Dé)tourner sa langue* y étaient, sans le liant de la conférence universitaire. Les deux laboratoires présentés dans le cadre du séminaire « Processus créateur » m’ont permis de valider mes intuitions, d’établir un dispositif intéressant (moi, comme une *DJ* de l’évènement, qui manipule le PowerPoint, lance les extraits

sonores, joue les scènes) et confirmer que le public (du moins, mes camarades de maîtrise et quelques professeur·e·s) pouvaient suivre mes idées folles! J'avais une peur terrible que les gens s'arrêtent au premier degré, que ça sonne comme un gros *sketch*. Devant les rires et la connexion des esprits, je me suis sentie soulagée. Mais le doute et la peur d'aller trop loin me sont quand même restés tout au long du travail sur *(Dé)tourner sa langue*. Il y a eu pour moi le vrai défi d'aller au bout de mon idée, de m'assumer, d'assumer cette prise de liberté (en équilibre parfois entre l'impertinence et le deuxième degré). Sortir du cadre.

Extrait de mon journal de bord

20/01/20

Je me sens fébrile... Je passe par des hauts et des bas, sans arrêts. Parfois j'ai confiance en mon matériel, en mon idée de conférence performative, ça m'entraîne, j'y crois, j'ai du plaisir, je ris de mes blagues. Et d'autres fois, j'ai la chienne pour vrai. J'ai peur de me planter. De pas avoir de contenu. Que ça soit poche, cheap. J'aime ça faire mes petites affaires, mais c'est aussi vertigineux. Je suis seule et tout est dans ma tête : les idées pour la conférence, ...et le manque de confiance! Je suis écoeurée de toujours douter. Bagatelle avait bien marché, faut que je construisse là-dessus. J'essaye des affaires : il n'y a personne en danger de mort!

Peut-être que, quand j'arriverai plus concrètement à mettre la conférence en forme, quand mon équipe verra le projet se concrétiser, ça me relaxera.

Je suis trop dans ma tête.

J'ai besoin de temps...

Il n'y a personne qui a dit ou demandé à ce que je fasse une maîtrise parfaite. Je fais ça pour moi. Pour moi. Et déjà, je suis heureuse du temps consacré, des choses apprises, des projets en chantier. Je n'aurai pas fait ça pour rien. J'apprends sur moi, comme artiste. Déjà ma pratique en est transformée. Et moi toute entière.

Presque 16h. Aller chercher les filles. Préparer le souper. Maudit que les journées sont courtes.

Je me suis servie de mes propres insécurités face aux « exigences » du milieu universitaire pour incarner la métaphore de l'insécurité linguistique. Ainsi, dans le corps de la conférencière se cache le drame d'une nation. Je me suis également servie de l'entrevue de Céline Dion, dont j'ai parlé plus haut, pour révéler davantage le concept de l'insécurité linguistique : « De plus, on cite souvent comme manifestations de l'insécurité linguistique le souci de correction linguistique et l'hypercorrection, la perception erronée de son propre discours, les commentaires métalinguistiques, le questionnement sur la norme, etc. » (Reinke et Ostiguy, 2012, p. 29) La façon la plus efficace et imagée que j'ai trouvée, c'est de souligner ces manifestations dans le discours de Céline Dion en les accumulant par écrit sur l'écran de projection. L'écrit venait alors cristalliser ce qui ressortait de l'oralité de l'entrevue. Cette superposition est le geste de montage qui révèle le sens que je veux donner au fragment dans la construction de ma pensée.

S'amuser!

Même si la création, pour moi, est souvent synonyme de doutes, elle doit rimer avec plaisir. La notion de jeu est très importante. Jouer avec les mots, les concepts; déjouer le spectateur pour le surprendre. Ce sont les moments

jouissifs de trouvailles, d'idées saugrenues, d'étincelles, de – *est-ce que j'assume que* –, qui me resteront. Et même si ces mois de confinement (au sens propre comme au figuré) à rédiger seule dans mon sous-sol, privée de contact nourrissant avec les autres, avec notre art, le public²⁰, ont été très difficiles, j'espère qu'au-delà des carences et désespoirs laissés momentanément par la pandémie, je garderai l'écho de certains mots comme une voie à poursuivre encore et encore : Oser. Assumer. Le plaisir. L'audace. Aller au bout de soi. De ses folies. De sa pensée.

2.4.4 Créer dans la contrainte

Le bricolage est tout à la fois un effet du manque de moyens et un choix : il s'agit de frotter la pensée à la matière, de lui proposer des contraintes physiques pour la faire sortir de son lit et s'aventurer ailleurs, autrement. (Suchet, 2016, p. 52)

Il y a toujours eu quelque chose de stimulant dans l'idée de créer dans la contrainte, « faire avec ». En sortant du conservatoire, avec des collègues, on a d'ailleurs fondé une compagnie de théâtre pour ados²¹ où la contrainte était un moteur de création. Le décor du spectacle, les quatre acteurs·rices et le ou la régisseuse devaient rentrer dans une fourgonnette pour faire de la tournée. Nos spectacles se devaient donc d'être

²⁰ La majorité de mes répétitions de *(Dé)tourner sa langue*, les présentations et la rédaction de ce mémoire ont eu lieu dans le contexte pandémique de la Covid-19...

²¹ Il s'agit du Théâtre des 4 Coins fondé par Olivier Normand, Véronique Daudelin, Jean-François Hamel et moi-même en 2006. Notre premier spectacle, *Le fantôme de Canterville*, une adaptation libre de la nouvelle d'Oscar Wilde a reçu de nombreux prix, dont le prix de la critique, et a été joué 250 fois au Québec et au Canada.

à structures légères, et nous devons user d'ingéniosité pour transporter notre public dans des univers surprenants avec peu de moyens. Aujourd'hui, même si nous avons cessé les activités de cette compagnie, il m'en reste l'empreinte. Le côté bricolage, la fabrique du théâtre, les allers-retours entre l'écriture et l'exploration, la suggestion par l'imaginaire. L'idée de la mobilité. Être léger, autonome. Créer avec ce qu'on a et l'exploiter au maximum. Cette approche est également un héritage du Conservatoire d'art dramatique de Québec où la création est au cœur de la formation. Nous sommes nombreux·euses à avoir expérimenté les cycles Repère²² et l'idée de travailler avec une « ressource »; d'en exploiter les possibilités au maximum. La plupart des spectacles de théâtre de Robert Lepage, au-delà des énormes budgets et moyens matériels et humains mis à contribution, sont conçus avec cette idée de créer dans la contrainte d'un dispositif à exploiter au maximum. Les influences des créateurs·rices formé·e·s à Québec sont presque héréditaires! Bon, dans le cas qui m'occupe, la contrainte choisie (le lieu de la performance) était beaucoup plus modeste... Et s'il y a des contraintes physiques, il y a parfois aussi des contraintes de temps... Comme celle de trouver un titre!

Extrait de mon journal de bord

26/09/2019

Bon, il faut que je trouve un titre pour ma conférence performative même si elle n'est pas encore écrite! Je trouve pas ça évident; trouver quelque chose d'évocateur et théâtral à la fois. J'ai juste envie de déconner. Écrire quelque chose de beaucoup trop intellectuel, compliqué et universitaire ou alors une grosse blague comme Titre

²² Processus de création constitué de 4 phases de travail (les cycles) développé par le Théâtre Repère dans les années 80 (formant l'acronyme de Repère) : Ressources (Re), Partitions (p), Évaluation (e), et Représentation (re). C'est avec Jacques Lessard (fondateur du Théâtre Repère) que nous avons expérimenté cette démarche de création au Conservatoire d'art dramatique de Québec.

compiqué pour parler de notre rapport à la langue. Ou En travail, titre provisoire. Mais ça, c'est juste moi qui tire la plogue comme dirait mon chum... Hier, j'ai pensé à Se fouler la langue et ça m'a amenée à Se (dé)fouler la langue ou bien simplement (Dé)fouler la langue. Je pourrais faire des petites blagues et désamorcer mon titre, l'utilisation de la parenthèse notamment, qui fait très universitaire!

Hier, j'ai aussi visité des locaux pour présenter ma conférence. Les lieux stimulent mon imaginaire. Autant, je pourrais m'amuser avec le studio Claude-Gauvreau et utiliser les escaliers, les lumières sur les côtés avec une petite corde pour les fermer (scène avec mes filles ?), mais l'idée de présenter dans une salle de classe en amphithéâtre me plaît énormément. Un lieu a priori contraignant. Exploiter au maximum le cadre rigide de la conférence universitaire. L'Amphithéâtre est parfait pour ça, tout est déjà là (projecteur, écran, poste du prof, chaises). Ça met la table pour la conférence. Ça installe la convention avec le public pour mieux opérer un détournement. J'ai pensé que je pourrais remercier des professeurs fictifs venus d'universités en Europe pour venir assister à ma conférence et les saluer dans la salle! (Dire que ça donne du poids à mon travail, etc...)

Je sens que je vais bien m'amuser.

J'étais à ce moment-là à un jet de pierre de mon titre final. C'est en évoquant l'expression « tourner sa langue dans sa bouche avant de parler » dans une conversation avec mon amoureux qu'est apparu *(Dé)tourner sa langue*.

Concernant le choix final de mon lieu de présentation, j'ai choisi le petit amphithéâtre, un en particulier : le RM-180. Je l'ai choisi pour sa dimension intime, son cachet vieillot avec ses boiseries, et l'emplacement des commandes pour les lumières! Je trouvais qu'il s'y dégageait quelque chose d'académique (le public attablé comme des étudiant·e·s dans l'auditorium en pente) qui permettait de situer tout de suite le

« décor » de ma conférence, à savoir une conférence de maîtrise. Plus le cadre est établi, plus je fais un contrat avec le public, une promesse que je pourrai casser pour en faire surgir le théâtre. A priori, le RM-180 n'est pas un espace théâtral; les éclairages sont limités, le plateau où jouer, restreint. On est loin du cube noir où on peut configurer un espace de toutes pièces. Mais j'aimais ces contraintes, elles me forçaient à trouver des idées pour suggérer simplement des changements de lieux, d'ambiances. J'ai composé avec les contraintes de l'aménagement (les boutons d'interrupteurs des lumières, l'espace scénique), j'ai utilisé le mobilier présent (chaises, bureau de la console) auquel j'ai ajouté un chariot sur roulette et quelques lampes de maison. La disposition du lieu m'a forcée à me (re)mettre au centre de l'espace en cours d'exploration. Je pensais au départ m'installer au poste du professeur sur le côté pour mon « espace conférence », mais ce positionnement, exigeant des déplacements plus longs et une multiplication d'allers-retours pour lancer mes commandes sur l'ordinateur, faisait retomber le rythme, le fil, et du même coup la pensée en construction. Ce (re)positionnement prenait tout son sens également au sens métaphorique, parce que tout cet éclatement part de moi, des différentes sphères de ma vie qui sont exploitées (intime, professionnelle, familiale, académique), et que la conférence est le noyau à partir duquel ces facettes rayonnent. C'était donc logique que je m'installe bien au centre, comme la femme orchestre au cœur de ses multiples instruments. Tout part de moi et de ma console.

La mobilité et l'autonomie du dispositif étaient également indispensables puisque je devais arriver et repartir avec tout mon matériel et me réinstaller à chaque répétition, mon lieu étant un local de cours. Je n'ai jamais cherché à camoufler mes fils de lampes, d'ordinateur ou de micro; je voulais qu'on voie littéralement les connexions, le geste de montage, le bricolage; tout était à la vue du public. En choisissant une classe universitaire des plus conventionnelles, je crois que l'irruption du théâtre, tout ce qui pouvait sortir du cadre habituel, était d'autant plus intéressante, surprenante.

2.4.5 Le montage dramaturgique (entretoisement de la forme et du contenu)

Balle

*chaque mot
en contient dix autres
alors imaginons le livre
exponentiel
alors imaginons la réflexion qu'il cache
et même s'il s'agit de pacotille
on prend le mot
on le fait rebondir
dans cette caisse-ci
ça résonne pas pareil*

Hélène Frédérick

Certains poèmes d'Hélène Frédérick, tirés du recueil *Plans sauvages*, m'ont accompagnée comme de petites lucioles tout au long de ma conférence-performative. La poésie est un contrepoids nécessaire à lourdeur académique, à l'ordre établi, elle est pour moi l'écho de la vie, le condensé d'une vision du monde. J'ai intégré quelques-uns des poèmes qui m'habitaient pendant le travail de recherche-crédation à ma conférence-performative. Il m'a semblé que *Balle* avait toute la réverbération voulue pour débiter cette section! Assembler les matériaux, les faire rebondir dans un certain ordre pour offrir une résonnance particulière et ainsi livrer ma pensée. Développer différentes trames comme autant de balles pour déployer un sujet et en assembler les fragments dans une courtepoinle/conférence-performance. Trouver l'équilibre dans l'association des matériaux. Guider le spectateur, lui montrer le chemin, lui donner les clés de la maison. Dans l'enchainement des parties, dans les entre-scènes, dans le rythme, dans mon interprétation : tenir bien en main le fil de ma pensée. Ne jamais laisser les balles tomber, m'échapper, rouler dans le dalot. Parce

qu'une balle perdue est rarement retrouvée. C'est la disposition, le montage, qui prédispose à recevoir, à voir et entendre le point de vue de l'artiste jongleuse.

Devenir un « chercheur bricoleur » nécessiterait un processus aussi complexe que le processus de création au sein duquel représentations, histoire de vie, compréhension et interprétations sensibles du monde visible s'articulent pour former une vision cohérente du phénomène investigué. (Laurier, 2006, p. 85)

Pour fabriquer *(Dé)tourner sa langue*, j'ai dû d'abord répertorier l'ensemble des matériaux et idées que j'avais accumulés. Dans mes rêves immatériaux, je me voyais manipuler mes extraits, scènes, fragments; les lancer en superposition à la manière de Jackson Pollock, de façon très libre, et que tout cela constitue une grande toile intelligible pour le·la spectateur·rice, un buffet où il·elle pourrait nourrir sa propre réflexion, reconstituer le narratif... Hum ! Bon. Après le filage de mon premier montage de *(Dé)tourner sa langue*, je me suis rendue compte que si je voulais construire par accumulation avec mes différentes trames et matériaux une fresque qui génère du sens, je devais y aller plus doucement avec mon *dripping*!

Extrait de mon journal de bord

22/02/2020

Réflexions suite à ma première version de montage lue le 19 février dernier devant Marie-Christine, Philippe et Guillaume.

Il reste du bon boulot à faire... Lire sur l'écran, c'est pas évident quand on écoute en même temps. Trouver l'équilibre entre l'écoute du son, le visuel à lire et mes scènes. Je crois que mes notes sur le PowerPoint doivent être plus efficaces. Des flèches qui

viennent puncher plutôt que des citations trop compliquées qui demandent une concentration qu'on n'a peut-être pas dans un contexte où on est sollicité par plusieurs sens...

Mon montage était trop disparate au niveau du sens, tisser mieux mes liens d'un morceau à l'autre. Révéler davantage qui je suis, d'où je viens et de quoi je parle. (Surtout dans le début!) Mon public doit savoir sur quel terrain il s'aventure pour pouvoir ensuite se repérer. Je ne peux pas lui garocher un tas d'informations en espérant qu'il tisse lui-même le fil de la représentation sans l'avoir pris un minimum par la main! Mes leitmotivs sont donc très importants; prendre le temps de bien les marquer, les construire.

Déjà, j'ai bougé beaucoup de trucs et c'est vraiment mieux. Je me fixe encore quelques jours pour avoir une nouvelle version à partir de laquelle répéter. C'est difficile parce que je dois vraiment jouer la séquence pour la ressentir de l'intérieur, mais je dois aussi la filmer pour en avoir une image globale. Lire tout ça sur mon ordi dans mon sous-sol, c'est pas suffisant.

Réfléchir aux dialogues dans mes scènes... Philippe me suggère d'éliminer les répliques d'Audrey pour les transformer en monologues où je lui réponds. Et quoi faire avec la scène du Bippeur 1 ? Dans ma tête j'incarne un personnage, mais tout le monde pense que c'est moi. D'ailleurs, c'est le seul « personnage » que j'incarne... Peut-être que je dois envisager la scène différemment quand je la joue et assumer que c'est moi qui parle.

Si mon premier montage était trop impressionniste, je me suis affairée à ancrer davantage la matière dans une courbe dramatique dans les versions subséquentes. J'ai

dû me questionner sur l'irruption du théâtre dans la conférence de maîtrise. Est-ce que c'est la conférencière qui mène le bal ou bien le théâtre émerge malgré elle dans la conférence ? Pour que la pensée soit toujours au premier plan, le travail d'exploration a révélé que la conférence devait rester le fil conducteur. On devait à tout moment pouvoir y revenir, comme on revient au temps présent après avoir fait des sauts dans le temps ou après avoir ouvert des parenthèses. C'est par la conférence que je pouvais installer le cadre émotif du conflit, donner des clefs de compréhension et un accès à mes recherches théoriques. Les spectateur·rice·s avaient ensuite les notions nécessaires pour suivre ma pensée, relier les idées. Même si la conférencière se voulait en contrôle, en maîtrise de sa matière, elle se fragmentait au gré de la mise à nue de ses différentes facettes (chercheuse universitaire, mère de 2 jeunes enfants, comédienne au travail, femme qui se confie chez sa psychologue). C'est au gré de ces différentes expériences que la transformation opère et qu'une position émerge à travers la courbe dramatique.

Pour créer cette courbe, j'ai testé différentes dispositions en tenant compte des allers-retours entre le temps de la conférence et une chronologie des fragments évoqués avec mes scènes. Dans l'espace scénique, pour plus de clarté j'ai délimité des zones de jeu et des conventions théâtrales. Je portais mes lunettes lorsque j'étais en conférencière, j'allumais la lampe boule et je prenais la boîte de mouchoirs chez la psy ; et l'espace vide à cour de mon lutrin servait à situer les autres scènes : party de la rentrée, doublage, réunion des « bippeurs anonymes » (groupe de gens qui ont un détecteur « d'écarts à la norme » d'implanté dans le cerveau !), etc. Il existait aussi un espace plus abstrait, celui de la transformation, de la réflexion, où je lisais mes petits textes autoethnographiques. En avançant dans la représentation, les espaces devenaient de plus en plus poreux et ma conférencière devenait chargée de tout cela. Pour ajouter du piquant et de la comédie à la courbe dramatique, s'est ajoutée une courbe de suspense. Cette idée est née pendant mon année de congé de maternité (alors que je continuais d'amasser des données de tous genres), alors qu'un matin on

a annoncé le décès de Rose Laurens, la chanteuse qui a popularisé la chanson *Africa*. J'ai noté le moment où j'avais entendu cela dans mon journal, pour aller en extraire l'audio (on entendait la chanson !) plus tard au cas où ça pouvait servir. Cette année-là, Huguette Uguay est malheureusement décédée également, puis, Maman Dion. C'est à partir de ces hasards que j'ai imaginé craindre pour la vie de Guy Bertrand, voyant que les gens que je convoque meurent subitement ! La conférencière, ébranlée, se retrouvait en perte de contrôle. Le personnage d'Audrey (qui se révèle, chez la psy, être une amie imaginaire) me permettait de faire avancer cette trame.

CHANGER DE RÔLE RÉGULIÈREMENT pour échanger compétences et incompétences. Le changement peut se matérialiser très physiquement par un changement de place, par exemple. On n'occupe plus la même position aux yeux des autres et de ce fait, on peut se voir soi-même différemment. [...] il est possible d'inventer un jeu où l'on devrait alternativement jouer le rôle de la spécialiste, du curieux, de la partie contradictoire, etc. – juste pour varier les prises de parole. (Suchet, 2016, p. 62)

La dramaturgie de ma conférence est construite par strates qui avancent et se contaminent. Il y a la conférence universitaire, dans le temps présent; il y a les souvenirs évoqués (trames personnelles) et les rencontres chez la psy qui révèlent l'insécurité de la conférencière face à un monde universitaire vu comme supérieur; les instants suspendus, poétiques; les scènes théâtrales; les scènes de vie professionnelle et familiale et, finalement, la ligne fictionnelle (les disparitions d'êtres chers).

L'idée de mettre la lettre (qui débute également ce mémoire) en fin de conférence, m'est venue après l'avoir écrite. Il ne s'agissait pas d'un matériau issu des PAC, c'était une vraie lettre envoyée à mon amoureux pour lui partager mes inquiétudes, mes doutes. Et puis, je me suis dit que l'inclure dans la conférence-performative scellait un pacte d'authenticité et allait de pair avec ma démarche ethnographique. La

complexité, les doutes, l'insécurité, la volonté de prendre position, ce n'était pas juste du théâtre, ça s'incarnait vraiment en moi. On atterrissait alors dans un temps situé.

Avec *(Dé)tourner sa langue*, je souhaitais faire vivre mes questions de recherche, ouvrir le débat, participer à la réflexion de manière ludique et accessible à toutes et tous, veiller à ce qu'elle concerne tout le monde et pas seulement les intervenant·e·s du milieu théâtral ; rencontrer le public et favoriser chez lui un certain esprit critique.

La conférence-performance renoue en définitive avec la dimension critique des performances historiques profondément ancrées dans les luttes sociales et politiques. Elle tient son pari et redevient ce « jeu sérieux », cette scène cathartique où se rejouent le social et ses rapports de domination et de captation symbolique, créant par conséquent un nouvel espace pour la réflexion, voire la critique, mais qui n'occulte toutefois pas la dimension proprement ludique du jeu. (Uhl, 2013, p. 38)

Je ne voulais pas laisser l'auditoire indifférent, restreint dans une posture passive. Au contraire ! Je rêvais d'une part de coconstruction avec les spectateur·rice·s. Je souhaitais les faire réfléchir, leur offrir des temps où se déposer, leur tendre des miroirs pour qu'ils·elles se voient à travers moi. Que chacun·e puisse prendre position dans un débat à poursuivre... « [...] mailler les domaines du savoir, les gestes créateurs et les perspectives d'action. » (Suchet, 2016, p. 69)

En venant voir *(Dé)tourner sa langue*, beaucoup de gens pensaient assister à une conférence universitaire « ordinaire », et probablement un peu théorique ; ils·elles ne s'attendaient définitivement pas à ce que j'étale mes angoisses et insécurités, que je danse et pousse la chansonnette au karaoké, que je convoque Céline Dion dans un tel contexte, et qu'ils·elles se laissent même aller à marquer le tempo avec la tête sur *Africa* de Rose Laurens ! « Les écarts introduits dans la performance ordinaire de la conférence sont autant d'incitations au réveil de spectateurs [...] » (Antoine, 2009, p. 34) Myriam Suchet, elle, parle de « renouveler la connectique de nos

représentations. » (Suchet, 2016, p. 13) Dans ma conférence-performative, certaines trames narratives sont périphériques, mais globalement, toutes tentent de converger vers une recherche de sens, de position à prendre, à assumer. Vers une recherche d'émancipation.

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. (Rancière, 2008, p. 19)

Je ne sais pas si ma conférence-performative aura inspiré des gens à revisiter leur rapport à la langue au quotidien, ou dans la pratique du théâtre, mais certaines discussions me laissent croire que le sujet les a interpellés. Sur moi, en tout cas, ce processus de recherche-crédation aura eu cet effet d'émancipation. Avec elle j'ai débuté un cheminement qui me pousse à m'affirmer davantage artistiquement, à articuler mes idées, prendre position. Se libérer de ses complexes et insécurités est un long cheminement, mais j'ai l'impression d'avancer vers cet idéal. Mon processus m'aura aussi donné l'occasion d'entrer en dialogue avec ma façon de créer et de définir une méthode de travail pour poursuivre mes idéaux.

Incarner mon sujet dans une conférence performative a eu quelque chose de libérateur pour moi. En plus d'approfondir une démarche de création, cette essai scénique m'aura poussé à préciser ma pensée, prendre position, réfléchir d'une manière créative. En m'exposant à la fois en objet et sujet de recherche, cette démarche de l'intime m'aura beaucoup appris sur moi.

L'ethnographie postmoderne permet donc de penser le collectif à travers soi et inversement. C'est la visibilité de cette construction complexe d'un savoir « situé », comme le dit Georges Didi-Huberman (2009), mais aussi en perpétuel mouvement, qui nous permet de proposer l'idée de « théoricienne-crédatrice » et de regarder la recherche comme proposition politique. (Fortin, Houssa, 2011, p. 69)

Merci à l'ethnographie postmoderne de m'avoir indiquer le chemin...

2.5 Réflexion crépusculaire

- 10 jours avant le dépôt de mon mémoire (ce qui correspond en réalité à 8 jours ouvrables, parce qu'être étudiante et mère implique un tout autre rapport au temps...)

Je constate, en pensant à ce que j'ai écrit jusqu'ici, dans mon chapitre 1 notamment, qu'il est intimidant de se retrouver derrière les nombreuses citations de spécialistes et chercheurs-euses convoqué-e-s. Je me vois m'amenuiser derrière la forme écrite de mon mémoire, son formatage. Ça manque de poneys et de vestes afghanes, de karaoké et de boas de lumières! Le théâtre me manque. La troisième dimension. La chair, le cœur qui bat, la sueur, la voix qui se fatigue de parler aussi longtemps. Comment exister sur la page et apparaître dans toutes mes dimensions? Je rigolais du name dropping et voilà que je le fais tout bien moi aussi, et abondamment. Et je comprends pourquoi j'ai besoin de recourir à la poésie pour ponctuer ce mémoire. J'y respire. J'y retrouve un geste de montage... En choisissant des poèmes à mettre en relation avec mon sujet, je crée un espace intime entre le lectorat et moi. Un espace que je cède à l'interprétation individuelle, à la réflexion. Un espace qui n'est plus chargé d'explicitations, de mes mots ou ceux des théoricien-ne-s. Un espace qui ne m'appartient plus tout à fait mais que j'ai mis en scène, provoqué, que j'ai insufflé d'une intention. Et c'est cet espace qui m'intéresse vraiment, dans l'art. Ce lieu immatériel de rencontre avec l'autre. Quand je bricole, j'insère des matériaux, ma pensée s'active. Elle devient geste. Un dire émerge, et il veut sortir de la page.

CONCLUSION

Préciser ma pensée²³

*La langue au Québec, c'est politique.
Si tu dis bonjour-hi dans un magasin, c'est politique.
Si tu mets des acteurs et des actrices qui parlent «à la française» sur une scène,
c'est politique.
Si tu mets des acteurs et des actrices qui parlent avec leur accent,
c'est politique.
Si tu fais entendre une pluralité d'accents d'origines diverses,
c'est politique.
Il faut en être conscient.*

Klervi Thienpont

Audrey ouvre une parenthèse :

Audrey : Bon tchek l'autre qui s'auto-cite à la fin de son mémoire!

Moi : Heu... C'est pas pour me penser bonne que je le fais! Je me suis juste dis que si j'ai déjà formulé une pensée de façon claire et concise je ne vois par pourquoi je devrais trouver mille et une autres formules pour me paraphraser! Dans mon essai scénique, je me sentais plus libre, en possession de mes moyens. La créatrice en moi est plus expérimentée que la théoricienne, mais j'aime énormément comment l'une et l'autre peuvent s'enrichir. Trouver un langage créatif demande du temps. Ça doit se déposer. Et puis des connexions

²³ Extrait de *(Dé)tourner sa langue*

possibles apparaissent, et on s'évertue à les rendre visibles pour tout le monde. Donner à voir une certaine vision d'une question, d'une œuvre, du monde. Sur ce, je retourne conclure auprès de mon lectorat.

Klervi referme promptement la parenthèse.

À mon arrivée à l'École supérieure de théâtre, j'ai plongé à fond dans la théorie. Je voulais explorer tout ce qui touchait de près à mon sujet. J'en avais assez des éclats d'accents franchouillards, du français ampoulé qu'on entend encore à l'occasion sur les scènes d'ici. Je me sentais investie d'une préoccupation portée également par d'autres artistes. J'avais envie de prendre un temps pour la formuler, dans un cadre universitaire.

Si la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay marque un moment clé de la naissance du Théâtre Québécois, les recherches de Karim Larose (2007) m'ont permis d'actualiser le débat sur la langue au théâtre en regard de ce qui s'y jouait entre 1930 et 1968. J'ai trouvé très intéressant de découvrir les réflexions de Jean Béraud, un critique qui dès les années 30 remettait en question l'accent parisien sur nos scènes. La mise en lumière de la tension, ce conflit perpétuel entre l'oralité et l'écrit propre au théâtre et à la dramaturgie, par la chercheuse Lucie Robert, a également été l'une des assises sur laquelle s'est construite ma réflexion sur la langue théâtrale. « La dramaturgie est d'abord un acte de parole. » (Robert, 1997, p. 97) Cette notion m'a suivie tout au long de mon travail. J'ai voulu la rendre le plus concrètement possible en me faisant l'incarnation même d'un dire par la conférence-performative. Les différentes lectures d'ouvrages de sociolinguistique ont été des mines d'informations inestimables. C'est *La langue rapaillée* qui m'a guidée vers cette formidable discipline. La découverte du concept d'insécurité linguistique m'a bouleversée. J'ai voulu l'aborder car je crois qu'elle est à la base de certains choix inconscients et qu'elle est encore répandue dans la société québécoise. La

sociolinguistique m'a permis d'ouvrir plus largement mon questionnement sur notre rapport à la langue, à la norme et à l'accent au Québec. J'ai été portée par la découverte de méthodologies émergentes en recherches qualitatives, notamment l'ethnographie postmoderne et les pratiques analytiques créatives, posant « la connaissance comme étant toujours partielle, locale et historique, et l'écriture comme un lieu d'incorporation de connaissances sensibles autant que de savoirs théoriques, d'émotion autant que de cognition. » (Fortin et Houssa, 2012, p.56) Ces approches alternatives m'ont ouvert la voie des possibles. Je me suis alors lancé le défi de trouver comment lier la forme et le contenu en incarnant mon sujet, en lui donnant corps et voix. Est-ce qu'on peut performer la pensée ? Est-ce que le théâtre peut contribuer à alléger l'insécurité linguistique des Québécois·e·s ?

C'est par la conférence-performative que j'ai voulu répondre à ces questions. Dans mon essai scénique, *(Dé)tourner sa langue*, j'ai intimement lié la forme et le contenu. J'ai aussi puisé à même mon intimité et mes souvenirs pour créer ma matière. J'ai utilisé les PAC et l'autoethnographie pour la fabrique de mes matériaux. C'est pendant mon parcours à la maîtrise que j'ai appris à affirmer et assumer mon âme de bricoleuse indisciplinée.

Étoiler la pensée, la mettre en réseau est un besoin fondamental de la recherche, qui se sclérose dès qu'on la discipline, l'enferme dans des catégories. La notion de « complexité » est essentielle à la recherche, pas par esprit de sérieux ou d'enfumage, mais comme épaisseur et densité du rapport au monde. Chercher, c'est transformer une évidence en question – pas trouver une réponse. (Suchet, 2016 p. 32)

J'aime mettre les histoires en relations, tisser des fils invisibles, ajouter un peu de poésie à notre façon de vivre. J'aime bricoler avec les mots, les sens. J'ai toujours griffonné des idées, ramassé des citations, tourné des coins de pages, mais je sais maintenant que je peux trouver satisfaction à orchestrer tout ça, à mettre la création au service d'un dire, d'une réflexion, d'une histoire. En détournant la forme

conférence, en l'indisciplinant, en me plaçant au centre de ma recherche, en l'incarnant, en décortiquant nos complexes linguistiques sans en minimiser la complexité, je voulais dénoncer une certaine forme d'aliénation face à la langue québécoise et à la musicalité de notre accent. Par mon geste de montage, d'assemblage de matériaux, de dramaturgie de la pensée, j'ai voulu tisser un réseau de liens et de références qui permettrait aux spectateur·rice·s de participer activement à la réflexion en train de se construire sur scène.

Au départ mon titre de recherche était *Décoloniser la langue théâtrale sur les scènes québécoises*. Toute forme de décolonisation appelle à l'émancipation. Il n'est pas étonnant que ma recherche-crédation et l'écriture de mon mémoire soient fortement inspirées par des méthodologies de recherches qui « invitent à décoloniser les lieux et les formes du savoir. » (Bienaise, Raymond, Perraton-Lambert, Lesage, Héroux, 2021, p. 320) Je sais que l'emploi du terme « décoloniser » est très chargé pour certains peuples. Et l'utilisation que j'en fais ne veut en aucun cas installer une comparaison entre les préjudices engendrés par une telle condition. Au contraire. J'ai beaucoup questionné le terme pendant mon processus. Nous sommes dans une époque très explosive en ce qui a trait aux choix des mots. Et je crois que nous devons tenir compte des blessures, les panser (et les penser aussi) pour aider à la guérison. J'ai donc choisi de modifier mon titre de mémoire, ne souhaitant pas que mon propos soit détourné de ses intensions au profit d'une polémique où se rejouent les souffrances des plus opprimé·e·s. Lorsque je l'utilise en parlant de la langue théâtrale au Québec, c'est pour appeler à la libération des complexes et à l'affranchissement du rapport de domination du français normatif européen, mais aussi libérer les différents accents pour mieux accueillir la diversité culturelle. S'affranchir pour mieux se nommer, pour mieux Être, se déployer, se rêver... Ainsi, se décoloniser, dans le sens où je l'entends, engendre un mouvement global, un verbe d'action qui embrase et embrasse à la fois les peuples et nations, les langues, l'art, le théâtre, les genres ainsi que les imaginaires.

Le 6 juin 2021, je suis invitée à refaire *(Dé)tourner sa langue* dans le cadre du festival du Jamais Lu²⁴ (édition hors série). Mon propos, et ma façon de le livrer, dépassent le cadre universitaire de la présentation d'une recherche-crédation à la maîtrise. J'ai envie de continuer à ouvrir le débat, de rejoindre un public plus large. Pour l'occasion, j'ai invité Monelle Guertin (voir Annexe D) à se joindre à la discussion d'après-représentation, pour qu'elle puisse enrichir l'expérience de ses connaissances en sociolinguistique.

Guérir

Plus qu'une traversée académique, ce parcours universitaire s'inscrit dans le chemin d'une guérison à plusieurs niveaux. D'abord, côtoyer des collègues de différents horizons dans une saine et franche ambiance de partage et de support, et m'éloigner de la compétition et du stress du mode production en 6 exemplaires de demandes de subventions m'ont fait un bien fou. Mais surtout, c'est au fil des séminaires, par différentes découvertes et révélations, que j'ai retrouvé le goût, le besoin de créer. Des possibilités nouvelles me sont apparues avec l'initiation au montage sonore et certaines lectures théoriques ; un désir de transcender les disciplines et les matériaux, de les entrelacer pour dessiner un propos, une idée, une sensation. Dans le cadre du séminaire « Théâtre et interdisciplinarité », j'ai commencé à travailler (avec Jonathan Girard) sur un projet immersif de dramaturgie sonore, *Respirer sous l'eau*. Cette œuvre intime (toujours en processus de travail pour poursuivre l'écriture sonore), ainsi que ma conférence-performative *(Dé)tourner sa langue* s'inscrivent directement

²⁴ Fondé en 2002 à Montréal, le Jamais Lu est un organisme de développement de la dramaturgie qui organise annuellement un festival de lectures de textes inédits. Depuis quelques années, Paris et Québec ont également leurs éditions du festival du Jamais Lu.

dans une nouvelle phase de mon parcours de créatrice. Bien que très différentes (la première navigue dans le délicat et l'intime alors que la deuxième est plutôt festive et exubérante), ces deux créations amorcées au sein de l'École supérieure de théâtre m'ont permis de mettre en lumière une posture de recherche, une méthodologie de création qui me ressemble. Étonnamment, je ne me suis jamais autant révélée que dans ces processus de travail. L'art m'aide à mieux me connaître, à mettre en lumière ma façon de percevoir et d'être au monde. À mieux vivre. Au niveau du fond, je puise en moi dans la complexité de mon lien avec les thématiques choisies. Cette démarche demande une certaine transparence, une volonté de toucher à quelque chose d'authentique. Cette recherche m'aura aidée à définir une méthodologie de création en différentes étapes pour me guider vers la matérialisation d'une œuvre.

Peut-être que cette nouvelle voie d'expression que je découvre répond à la quête de sens qui a initié mon pas de côté ; une métaphore de cette volonté de (me) (re)construire avec les morceaux éclatés, d'en faire œuvre d'art, de communication, de partage, de réflexion ? Chose certaine, cette maîtrise m'aura apportée bien au-delà de mes espérances, elle aura répondu à des besoins criants et multiples, m'aura permis de me révéler dans plusieurs dimensions, donné quelque chose comme un début de confiance en moi et l'élan de poursuivre sur cette voie de renaissance créative, empreinte de libertés et de possibles.

ANNEXE A

QUESTIONS POUR NICOLAS GENDRON

Nicolas Gendron est conseiller artistique au Théâtre Denise-Pelletier, il est également metteur en scène et comédien. Je lui ai envoyé le questionnaire par courriel le 27 novembre 2020 et je l'ai reçu complété le 14 décembre 2020.

Ces dernières années, on a pu voir et entendre au Théâtre Denise-Pelletier des propositions de pièces du répertoire classique ou contemporain misant sur une diction moins « franco-normative » et se rapprochant davantage de nos sonorités québécoises. Qu'est-ce qui motive ces choix au sein du Théâtre Denise-Pelletier ? Est-ce une orientation souhaitée par la direction artistique de l'institution ou des choix individuels appartenant aux metteur·euse·s en scène?

Nicolas Gendron : C'est assurément un travail et une réflexion entamés par Claude Poissant à la direction artistique, depuis *L'avare*, en 2017.

Par la suite, c'est une discussion incontournable en aval et en amont avec les artistes à la mise en scène, au texte et/ou à la traduction, qui tendent de plus en plus dans la même direction, et ce, sans qu'on leur force la main.

Bien sûr, l'embauche sur plusieurs productions d'un conseiller à la diction tel que Luc Chandonnet, ces dernières années, n'est pas étrangère à cette volonté de revoir et repenser notre « oreille » en la matière.

**Quels sont les échos du public étudiant et du grand public sur ces propositions ?
Avez-vous noté des différences quand les pièces sont jouées dans un français plus
« international » ?**

Nicolas Gendron : C'est devenu, il me semble, un argument auprès de certaines institutions scolaires et/ou professeurs en particulier, que cette langue décomplexée, surtout lorsqu'on monte des classiques. Je me souviens que ce fut le cas pour en convaincre quelques-uns de venir voir *Les amoureux*. En contrepartie, il arrive qu'on ait des remarques, surtout de gens du milieu, qui aiment moins cette prise de liberté, et qui notent aussi d'un même souffle que les niveaux de langue dans telle ou telle production sont perfectibles. Oui, certes... mais les « niveaux de langue » peuvent-ils cohabiter ? C'est une autre question, à moins que ce ne soit la même ? Vaste et continuel chantier.

ANNEXE B

QUESTIONS POUR MARIE-EVE HUOT

Marie-Eve Huot est codirectrice artistique de la compagnie de théâtre Le Carrousel, metteuse en scène et autrice. Je lui ai envoyé le questionnaire le 2 décembre 2020 et l'ai reçu complété le 13 février 2021.

Y a-t-il des facteurs particuliers qui orientent le choix du niveau de langue dans une pièce jeune public, selon toi ?

Marie-Eve Huot : D'entrée de jeu, j'ai envie de partager cette anecdote. À plusieurs reprises depuis que je codirige Le Carrousel, j'ai discuté du niveau de langue des acteurs avec les responsables des structures d'accueil, en France – cette question m'intéresse moi aussi depuis longtemps. Alors que j'accompagnais le spectacle *Trois petites sœurs*, l'un des acteurs²⁵ de la distribution refusait d'employer le niveau de langue « soutenue » exigé par Gervais²⁶. À mon avis, le niveau de langue de cet acteur détonnait par rapport à celui des autres interprètes de la distribution. La plupart de mes interlocuteurs français me disaient d'ailleurs : « Bien sûr, cet acteur a un accent beaucoup plus fort que les autres, mais grosso modo, on sait tout de suite que ces acteurs viennent tous du Québec ! » Les autres acteurs de la distribution ont été

²⁵ Note de Marie-Eve Huot : J'utilise le masculin pour préserver l'anonymat de la personne en question.

²⁶ Gervais Gaudreault est le metteur en scène du spectacle *Trois petites sœurs*.

surpris, pour ne pas dire choqués d'apprendre que le niveau de langue soutenue utilisé dans le spectacle n'avait pas réussi à camoufler à 100% leur québécoisité.

J'avais envie de partager avec toi cette histoire parce qu'elle m'a fait réaliser que notre « accent » québécois demeure quasi toujours, à l'oreille des Européens, bien que nous ayons l'impression que nous atteignons un niveau de langue « universel » en empruntant le niveau de langue soutenue enseigné dans les écoles de théâtre professionnelles. Je crois que cette « langue soutenue » à laquelle nous nous accrochons – croyant que nous nous rapprochons d'un niveau « international », un niveau « intelligible par toutes et tous » est un véritable leurre ! Ma modeste expérience m'a enseigné que nous sommes, au Québec, parmi les seuls dans la francophonie à croire que nous pouvons/devons « annuler » notre accent originel. Comme tu l'as bien dit dans ta présentation de maîtrise cet automne, le poids de la maison-mère (la France !!!) est très fort dans notre inconscient collectif et nous cherchons à atteindre une sorte de référence qui n'existe pas, en réalité !

Par ailleurs, je travaille présentement sur un spectacle de théâtre invisible. Les élèves qui assisteront au spectacle ne doivent pas savoir qu'ils assisteront à un spectacle. La langue, dans ce cas spécifique, a un rôle déterminant : elle est le masque qui rendra l'acteur invisible. La langue doit être la plus naturelle possible, elle doit être celle des acteurs qui défendent les personnages, au plus près d'eux-mêmes. Ce spectacle joue aussi sur la corde raide : l'un des personnages est une ex-détenue. J'ai eu envie de ne pas tomber dans le cliché de la prisonnière sans éducation qui parlerait une langue « pauvre » sur les plans grammatical et syntaxique. J'ai hâte de voir si le fait d'avoir choisi de demander à l'actrice de rester près d'elle-même, i.e. en ne trafiquant pas sa façon de parler, saura bluffer les élèves rencontrés. À suivre.

Finalement, d'un point de vue plus général, je pense que les auteurs et autrices qui ont choisi de s'adresser aux jeunes publics ont emprunté un style que je qualifierais

de « littéraire », s'éloignant le plus possible d'une langue réaliste que j'associe davantage à la création jeunesse des années 1970 (de ce que j'en connais pour avoir lu sur le sujet). Nous avons plusieurs auteurs fameux au Québec, qui se sont distingués de diverses manières : Suzanne Lebeau, Jasmine Dubé, Érika Tremblay-Roy, Martin Bellemare, Louis-Dominique Lavigne, Wajdi Mouawad, Serge Marois, Daniel Danis, Lise Vaillancourt et bien d'autres. Ces auteurs se distinguent à mon avis par une recherche à la fois formelle et esthétique, donnant lieu à des textes dont la langue est à mon avis « théâtrale » plutôt que « soutenue ». Les textes de ces quelques auteurs frayent avec la métaphore et l'allégorie, et il me semble qu'un niveau de langue « familier » sans avoir été « théâtralisé » reviendrait à réduire les fables à de simples sketches. Cela dit, une langue théâtrale peut aussi être portée par une diction québécoise : l'un n'empêche pas l'autre, au contraire !

Comme spectatrice qui voit énormément de propositions en théâtre jeune public au Québec, quelle proportion de ce que tu vois est joué en français normatif par rapport à une diction québécoise ?

Marie-Eve Huot : Quelle question difficile ! Je ne saurais pas quoi répondre ! Mais si j'essaie de me concentrer, je pense que la réponse serait : le tiers en français normatif et les deux tiers dans une diction québécoise. Par exemple, les textes de Louis-Dominique Lavigne, qui ont une magnifique portée poétique selon moi, sont toujours joués en dit québécois. Louis-Dominique encourage cette rencontre poésie/québécois que j'admire énormément. Au Clou, la plupart des spectacles sont joués dans une diction québécoise aussi, de même qu'à Bouches décousues ou chez Motus.

Chez les Confettis, au Théâtre Magasin ou au Théâtre de l'Œil, il me semble que chaque production est façonnée de manière différente et que le niveau de langue s'adapte au propos, le metteur en scène ou les choix esthétiques liés à l'œuvre. Joël da

Silva, qui a un imaginaire absolument déjanté et qui propose des spectacles souvent décalés (dans lesquels il joue souvent), utilise une langue colorée par ses origines européennes sans toutefois essayer de masquer sa québécoisité. Les comédiens qu'ils dirigent s'adaptent aussi au propos des spectacles créés, empruntant parfois une langue soutenue pour marquer une distance, pour assumer une certaine théâtralité : les spectacles de Joël sont souvent une satire pas très loin du conte, et les enfants le détectent rapidement. Le niveau de langue vient marquer le fossé entre la réalité et la fiction. Ça crée une distance, une distance qui m'intéresse.

Au Carrousel, la langue est depuis 47 ans toujours soutenue, et ce choix s'explique par une volonté du metteur en scène Gervais Gaudreault d'offrir aux enfants une langue théâtrale, une langue qui permet soi-disant d'avoir accès au sens le plus directement possible.

Crois-tu que la perspective de tourner les pièces à l'étranger (ce qui est parfois plus répandu en théâtre jeune public) influence les artistes (auteur·rice·s, metteur·euse·s en scène) lorsqu'ils choisissent le niveau de langue théâtrale de leurs œuvres ?

Marie-Eve Huot : Oui, je pense que certaines équipes de création choisissent parfois un niveau de langue en espérant pouvoir tourner en Europe, dans les pays francophones – en France, notamment.

Cependant, je ne pense pas que les programmeurs européens sélectionnent un spectacle en fonction de ce niveau de langue. À mon avis, ce sont la qualité artistique et la singularité des formes qui guident les choix des programmeurs, de même que les contenus, les formes et le jeu des acteurs – et non le niveau de langue. Le meilleur exemple, je crois, est celui d'*Assoiffés* de Benoît Vermeulen et de Wajdi Mouawad

qui a été présenté près de 200 fois en Europe, alors que le texte est écrit en « québécois » et que les acteurs employaient une diction québécoise.

Il y a des croyances très fortes dans le secteur enfance jeunesse qui laissent à penser que les spectacles québécois qui tournent en France mettent en scène une langue qui s'apparente nécessairement à celle de Suzanne Lebeau, i.e. soutenue, poétique, métaphorique. Bien sûr, Suzanne Lebeau est une figure majeure de notre dramaturgie, mais je demeure convaincue que des programmeurs étrangers peuvent absolument être charmés par une proposition dite en québécois.

Notre génération est en pleine prise de conscience face à cette question de niveaux de langue. Personnellement, alors que je m'apprête à mettre en scène un inédit de Suzanne Lebeau, je n'exclus pas la possibilité d'inciter les acteurs à demeurer près de leur propre langue (donc : deux acteurs garderaient leur accent québécois et l'autre, son accent européen adouci par sept années vécues au Québec). Par ailleurs, pour Gervais Gaudreault (qui a créé plus de 25 des textes de Suzanne Lebeau) mon idée est périlleuse et pourrait, selon lui, empêcher une tournée du spectacle en Europe.

ANNEXE C

QUESTIONS POUR ÉDITH PATENAUDE

Édith Patenaude est metteuse en scène et comédienne. Je lui ai envoyé le questionnaire le 30 novembre 2020 et l'ai reçu complété le 7 décembre 2020.

Quel est ton rapport au français normatif comme comédienne ?

Édith Patenaude : Je joue beaucoup moins depuis quelques années et n'ai pas vraiment eu l'occasion de me poser la question en tant que comédienne. À l'école, j'ai appris le français normatif comme tout le monde, sans envisager autre chose. Puis, j'ai exclusivement joué dans des pièces d'auteurs québécois. Bref, j'ai peu à dire en tant qu'interprète.

Comme metteuse en scène ?

Édith Patenaude : J'ai rapidement été confrontée à la question de la langue. Au début de ma carrière de metteuse en scène, j'ai dirigé *L'Absence de guerre* de David Hare dans une traduction française. J'aurais alors voulu travailler sur une version québécoise, mais les délais entre l'acceptation du projet et la production étaient trop courts. Je ne me souviens pas de tous les choix pris à ce moment, mais je me rappelle bien le combat perpétuel avec la langue et les façons multiples de l'aborder par les interprètes. Cette langue qui n'avait rien de naturelle restait le point faible du show. Je ne me questionnais pas encore sur les textes de répertoire. J'étais alors choquée que nous soyons prisonniers du français normatif dans le cas de textes contemporains

qui prennent place aujourd'hui. Comment justifier cette langue que personne ne parle? J'étais enchantée de reprendre *L'Absence de guerre* pour avoir enfin l'occasion de confier à un traducteur québécois la mission d'une nouvelle version. À partir de là, c'est devenu un prérequis pour moi, au moment de m'attaquer à des textes d'auteurs étrangers (*1984*, *Oslo*, *Les Sorcières de Salem*, reporté par la pandémie, *Un Ennemi du peuple*, à venir) qu'une traduction québécoise soit commandée. Les textes du répertoire devaient aussi, pour moi, être dits dans une langue qui soit plausible ici. Qu'on se débarrasse de l'obstacle de transmission parfaitement inutile entre le texte et le spectateur. Inutile puisqu'au moment d'écrire ces textes, les auteurs de cette liste écrivaient dans un anglais (ou norvégien dans le cas d'Ibsen pour *Un ennemi du peuple*) oral, dans une langue qui peut être ciselée, travaillée, choisie, mais pas poétisée hors d'une crédibilité orale.

Comme spectatrice ?

Édith Patenaude : Je suis extrêmement agacée lorsqu'une équipe de création fait encore le choix du français normatif. Je ne le comprends plus. J'ai l'impression, le plus souvent, que l'auteur n'est pas respecté dans ce choix, qu'il soit traduit ou pas. Pour ma part, même Molière peut être dit dans notre langue, dans le respect de notre accent. Il n'y a aucune raison d'en avoir honte ou de le considérer moins valable qu'un autre. C'est absolument possible de respecter chaque mot tout en respectant notre accent québécois. Certains interprètes ont une habileté naturelle pour jouer dans cette nouvelle zone, mais il y aura, je crois, à adapter la formation des interprètes.

Est-ce que l'on t'a déjà imposé une direction quant au niveau de langue lorsque tu mettais en scène une pièce de théâtre ? As-tu déjà dû justifier un choix spécifique de niveau de langue pour convaincre une direction artistique ?

Édith Patenaude : Par chance, je ne suis pas seule dans ma réflexion – la mienne venant certainement, au départ, d'un courant qui prenait déjà naissance. Les directeurs artistiques avec lesquels j'ai eu à discuter ont en général été ouverts à ma position. Les frictions les plus franches ont été dans les écoles de théâtre, au moment de diriger une production avec des étudiants aussi suivis par leur prof de diction. Ces professeurs ne sont pas tous d'accord avec la mouvance actuelle qui nous éloigne du français normatif. Les étudiants ont eu à se débattre avec des points de vue opposés, les pauvres. Et moi à avoir des conversations épineuses.

Lorsque tu as monté *Oslo* chez Duceppe, alors qu'il était interviewé à Radio-Canada un matin, Emmanuel Bilodeau a dit que la pièce était jouée en « québécois normatif » par les comédiens et comédiennes. Comment définis-tu cette expression ? Et quelles ont été les consignes pour les interprètes lors des répétitions ?

Édith Patenaude : Pour moi, le québécois normatif est un niveau de langue relativement « propre », c'est-à-dire que c'est un français « éduqué », mais dans lequel les habitudes de l'oralité québécoise sont embrassées, par exemple les élisions, l'absence du « ne » dans les négations, l'acceptation des québécismes, les tournures de phrases propres au Québec. Il n'y a bien sûr pas qu'un accent québécois, mais des accents québécois. Ils sont tous bienvenus sans être volontairement exagérés. En fait, l'idée est de respecter son propre accent (selon l'interprète) tout en respectant ce qui est propre au personnage (sa classe sociale, son éducation, sa personnalité). Tout ça reste à définir théoriquement. C'est bien ce qui manque. Plusieurs créateurs ressentent le besoin d'utiliser notre propre langue mais l'éducation théâtrale ne l'a pas historiquement enseignée et nous n'avons pas de mots pour la définir en termes de pratique.

Dans le cas d'*Oslo*, les conversations ont été très nombreuses autour de ce sujet et nous avons essayé quelques possibilités, les personnages incarnés étant de différentes origines et notre réflexion sur le québécois normatif étant encore en cours. Au final, il a été déterminé que nous tentions tous de dire les noms des personnages de la façon dont ils doivent être dits dans leur langue d'origine; mais sinon, tous les interprètes abordaient le texte dans l'idée du québécois normatif, donc en respectant chacun leur français naturel en respect du personnage. Ce qui a donné lieu à une certaine diversité d'accents, de la même façon que nous avons une diversité d'interprètes. Les défis à relever ont été plutôt cocasses. Certains interprètes expérimentés ont tellement l'habitude du français normatif – et l'oreille! – qu'ils ont développé le réflexe d'adapter leur propre façon de parler. Par exemple, sans qu'il le veuille ou en ait conscience, un des acteurs tendait vers le français normatif lorsqu'il parlait à un autre, qui a un accent un peu différent du sien. Un autre acteur a une si bonne diction, que c'est aussi naturel pour lui de tendre vers un français normatif. Ceci dit, il me faut aussi accepter que le québécois normatif soit aussi perméable à ceux pour qui il est devenu naturel d'avoir un français très propre. (Je veux dire ici que je n'ai pas encore trouvé de meilleur mot que « propre », mais qu'il ne me plaît pas puisqu'il sous-tend qu'un certain français est « sale ». Je cherche encore.) La conversation s'est poursuivie jusqu'à la fin, dans une curiosité partagée et avec un désir commun de trouver la bonne zone pour nous, pour le show.

Quelles sont tes observations personnelles sur le français normatif sur les scènes québécoises de nos jours ? Qu'aimerais-tu en dire dans 5 ou 10 ans ?

Édith Patenaude : L'évolution est remarquable. Une multitude de metteurs en scène bifurquent maintenant du français normatif. Ce qui, par la bande, donne lieu à beaucoup de beau travail pour les traducteurs québécois. Il nous faut nos propres traductions. Il n'y a pas que l'accent, mais le vocabulaire choisi et les façons de structurer nos phrases. Au niveau du théâtre contemporain, l'abandon du français

normatif semble faire de plus en plus consensus. Je l'entends parfois quand les shows sont dirigés par des metteurs en scène d'origine européenne qui ont moins cette sensibilité. Il y a encore une résistance quant aux grands textes de répertoire, surtout français. Certains directeurs artistiques ou metteurs en scène croient que c'est sacrilège de dire Rostand en québécois. Je dois dire que c'est souvent quelque chose de générationnel, mais avec plein de nuances. Mais en général, il y a une fulgurante évolution de notre droit à parler notre langue avec notre accent sur scène, il y a un respect nouveau pour ce que nous sommes. Notre accent ne rime plus avec pauvreté et c'est un grand pas en avant pour le théâtre québécois.

Dans quelques années, j'espère tout bonnement que le français normatif sera mort. Nous pouvons en honorer la mémoire, se souvenir de cette langue parlée nulle part dans le monde dont nous avons cru avoir besoin pour rehausser notre façon québécoise de nous exprimer. Mais je ne vois pas pourquoi il continuerait d'être utilisé sur nos scènes, peu importe le texte.

Es-tu familière avec le concept de l'insécurité linguistique (issu de la sociolinguistique) ?

Édith Patenaude : Malheureusement non (mais j'en devine le sens...).

ANNEXE D

QUESTIONS POUR MONELLE GUERTIN

Monelle Guertin est doctorante en sociolinguistique et comédienne de formation. Je lui ai envoyé le questionnaire par courriel le 24 novembre 2020 et l'ai reçu complété le 11 février 2021.

Comme comédienne et linguiste, quel est ton regard sur la langue dite *normative* que l'on peut entendre sur les scènes québécoises ?

Monelle Guertin : Ça dépend... On n'entend pas qu'une langue dite normative sur les scènes québécoises. On entend plusieurs registres de français, québécois ou autre, du plus populaire au plus normé. Mais la tendance à utiliser une langue normative dans des situations pour lesquelles elle n'est pas indiquée, ou ne cadre pas, reflète sans doute une méconnaissance de la légitimité de tous les registres et variétés de langue.

Par ailleurs, il arrive au théâtre qu'on soit dans un univers complètement hors de la réalité, dans un imaginaire poétique. Et là, qu'est-ce qu'on fait ? Faut-il adopter à tout prix une langue normative... ? Pas forcément. Je crois que les choix que font les acteurs et metteurs en scène sont guidés par la façon dont le texte est écrit, entre autres. Si l'auteur propose une langue plus ou moins normative, il y a sans doute une raison derrière. Les choix des uns et des autres peuvent varier : l'art est libre.

En revanche, il serait faux de penser que la langue normative est universelle ou « neutre » dans les faits et qu'elle ne représente pas un groupe social ou une provenance géographique en particulier. Souvent, elle est alignée sur un registre de langue écrite accessible à une certaine élite, et aura parfois comme modèle un français oral aux consonances plus européennes que québécoises. Cela est sans doute lié à la tendance à croire – à tort – que le français au Québec est *moins bon* qu'ailleurs ou que le français populaire n'est pas assez *bien*...

Quel est ton regard sur la diversité des accents sur ces mêmes scènes ?

Monelle Guertin : J'ai tendance à penser qu'il est normal de vouloir adopter l'accent qui correspond au personnage, en tant qu'actrice. Le théâtre parle de la vie, de l'humain, de la société, les accents des individus ou groupes d'individus en font partie indéniablement.

Là où j'ai un problème, en tant que linguiste, c'est quand on joue du Tchekhov ou du Shakespeare au Québec avec un accent clairement français (de France). On confond trop souvent, comme je le mentionne plus haut, français *normatif* et *de France*, alors que dans les faits, il y a un français normatif québécois (et des français populaires en France, bien entendu).

Est-ce que le public est prêt à l'accepter ? Est-ce que ça dépend du théâtre dans lequel sont jouées les pièces (ex. TNM vs Espace libre) ? Est-ce que ça dépend de la proposition du metteur en scène, de la réflexion sur la langue qui est portée (ou pas) au sein de la production théâtrale, en salle de répétition, etc. ? Tous ces facteurs ont certainement un poids et influencent les choix plus ET moins conscients dont on peut constater les manifestations sur nos scènes.

Selon toi, est-ce qu'il existe une norme *officiuse* du français québécois oral ?

Monelle Guertin : Oui, absolument! Si certaines « autorités » linguistique recommandent l'utilisation, en situation formelle, d'un français tel qu'il est parlé par l'élite québécoise ou celui qui est parlé à Radio-Canada dans les émissions d'informations, par exemple (un français standard québécois *identifié*), il n'en demeure pas moins que même au sein de l'élite et de la langue des bulletins de nouvelles, les formes linguistiques ne sont pas identiques d'un locuteur à l'autre. Cette norme n'est pas homogène sur le plan des traits linguistiques. Il peut même y avoir de grands écarts entre deux présentateurs, journalistes, ou personnalités publiques « savantes ». Je prends pour exemples Bernard Derome (juste avant qu'il quitte, à la fin de sa carrière) et Céline Galipeau, aujourd'hui. Madame Galipeau utilise un français québécois standard très surveillé, alors que Monsieur Derome, à la fin de son mandat à RC, utilisait abondamment des prononciations associées à un français très courant et nettement moins surveillé.

Donc, la forme *officiuse* de la norme (au sens normatif), c'est en fait celle que les gens acceptent sans rechigner en situation formelle. Et encore là, comme c'est en grande partie une question de perception, cette norme *officiuse* n'est pas exactement fixée et cadrée : la perception demeure très subjective d'un locuteur et d'un auditeur à l'autre quant à ce qui est *acceptable*. J'ajouterais aussi que cette norme change plus ou moins imperceptiblement au fil du temps.

A ton avis, est-ce qu'en 2021 la vision des Québécoises et des Québécois de leur langue est encore teintée d'insécurité linguistique ?

Monelle Guertin : Oui, mais beaucoup moins que par le passé. La perception du français au Québec a été de nombreuses fois étudiée en sociolinguistique. On appelle généralement ce phénomène, dans la littérature scientifique, *attitude linguistique* : une réaction évaluative plus ou moins favorable à des variétés géographiques de langue et des registres de langue, souvent par le biais des accents. Il s'avère que dans

les années 60, alors que les premières études sur le sujet détectaient un mépris assez catégorique du français québécois, la perception des Québécois envers leur propre langue s'est résolument déplacée sur un continuum, du plus franc dégoût à une acceptation de plus en plus décomplexée. Ça ne veut pas dire que tous les discours sur le français québécois reflètent aujourd'hui une attitude pleinement et entièrement favorable, mais les deux tendances sont bien vivantes. C'est-à-dire que l'image qu'on associe à un trait de prononciation québécois, par exemple, est de moins en moins stigmatisée et de plus en plus valorisée, un peu comme si l'opinion suivait l'évolution de la société : le Québec francophone est passé d'une société fortement rurale et peu scolarisée à une société performante et compétente, comme les autres grandes sociétés modernes, sur les plans intellectuel (la création des universités, par exemple), industriel, commercial et culturel. Cette émancipation sociale va de pair avec l'acceptation de la langue d'ici.

Bien entendu, on entend encore des commentateurs – à mon avis mal avertis –, dans les journaux, décrire le français du Québec comme une langue *pauvre*, *dégénérée*, et des gens sur les réseaux sociaux qualifier le français parlé au Québec de langue *d'habitants*, *laide*, ou *peu évoluée* (ce qui est absurde et ne passe pas la barrière des faits). On entend aussi le contraire : de plus en plus d'intervenants connus et de locuteurs *lambda* qualifient cette langue de *belle*, de *vivante*, de *riche* et délaissent les complexes et les stigmatisations du passé. Rien n'est tout noir ni tout blanc : en ce qui a trait à la perception de la langue québécoise, les tendances cohabitent et bougent, adoptées par plus et moins d'adeptes, suivant, entre autres, l'influence de l'histoire sociale, politique, économique et culturelle.

De quelles façons les artistes du milieu théâtral pourraient contribuer à diminuer l'insécurité linguistique des Québécois·es ?

Monelle Guertin : Je pense qu'ils le font déjà souvent, en adoptant sans problème une langue québécoise décomplexée dans les entrevues, sur scène, à la télé, etc. Malgré cela, il demeure dans la formation théâtrale et au sein de l'industrie du doublage, une idée selon laquelle la langue d'ici n'a pas acquis ses galons de noblesse. Je pense qu'il faut que la société continue à faire avancer les faits : le français d'ici vaut le français d'ailleurs, linguistiquement, et alors, je pense que les gens de l'industrie et les formateurs se *détendront* à leur tour, contribuant par la suite et à leur façon à diminuer l'insécurité linguistique, ce sentiment que sa propre langue n'est pas bonne.

En te référant à tes études de comédienne, si tu devais rencontrer des étudiant.e.s en jeu, aujourd'hui, avec ton double bagage de linguiste et d'artiste, qu'aurais-tu envie de leur transmettre ?

Monelle Guertin : J'aurais envie de leur transmettre dans un premier temps le doute et la rigueur dans la façon de réfléchir à la langue. Une démarche qui est composée d'une prise de distance, de comparaisons, de connaissances et moins d'a priori et de « moi, je pense que... ».

J'aurais envie que ceux qui ne l'ont pas encore fait prennent conscience de toutes les possibilités que leur offre la maîtrise et le respect des différents registres (du populaire au soutenu) et des différents accents régionaux. C'est une démarche en partie intellectuelle, mais qui a dit que les étudiants en jeu n'en sont pas capables ?!!

ANNEXE E

QUESTIONS POUR MAUDE BOUCHARD

Maude Bouchard est comédienne, professeure de voix et diction et créatrice du guide pédagogique *Bouchard voix et diction*. Elle détient également un baccalauréat en science du langage. Je lui ai envoyé le questionnaire le 12 novembre 2020 et elle m'a répondu dans la même journée!

À quels besoins ou manques voulais-tu répondre en créant le *Bouchard voix et diction* ?

Maude Bouchard : Quand j'étudiais à Lionel-Groulx, je trouvais que les outils en diction étaient vieux et qu'ils avaient besoin d'une mise à jour. Je suis entrée à Lionel-Groulx tout de suite après la fin de mon baccalauréat en sciences du langage, donc j'avais une vision de la langue qui était déjà claire et affinée et mes professeurs de diction (pour qui j'ai beaucoup de respect) avaient une vision de la langue différente de la mienne et ça m'a confrontée. Les entendre demander à mes collègues de classe de changer leur manière de parler dans la vie de tous les jours me faisait mal en dedans. Catherine Bégin m'a même déjà dit : «Maude Bouchard, vous êtes la reine des è diphtongués.» Et elle s'adressait à ma façon de parler dans la vie de tous les jours. Ça m'avait grandement choquée parce que mes è, c'était mes è de Québec, et j'en étais fière. Mes è en normatif étaient impeccables, mais pour moi, ça, le français normatif, c'était un outil de travail, et certainement pas la manière dont je devais

m'exprimer dans la vie. Bref, j'ai été souvent confrontée à mon désir de faire prôner l'usage plutôt que la norme durant mon école de théâtre. Puis, en sortant de l'école, j'ai tout de suite commencé à travailler en doublage et en surimpression vocale (et donc, mon français normatif me servait). Je notais parfois des différences entre ce que j'avais appris et ce qui se faisait réellement dans le milieu. Mais plusieurs connaissances théoriques me servaient aussi. Rapidement, ça a créé en moi le désir de renouveler les outils en diction pour les écoles de théâtre en y mettant mon grain de sel, ma vision : le français normatif comme outil de travail, oui, mais comme un outil qui s'adapte, se modifie, se transforme, d'où l'idée de le faire sous format électronique pour le mettre à jour facilement, rapidement. La langue bouge, s'adapte, et pour moi, les outils en diction devaient être en cohésion avec ça. Et j'avais surtout envie que ce soit l'fun! L'humour fait partie intégrante de mon enseignement et mes outils, j'avais envie qu'ils soient agréables à utiliser, pas laborieux et ennuyants, pour rendre ça plus accessible et moins épouvantable. J'avais du temps et j'ai eu la chance d'être subventionnée pendant un an pour créer le *Bouchard, voix et diction*. Quand j'y repense, je trouve que ça prenait quand même du culot et une certaine assurance de faire ça, mais je l'ai fait, sous le regard aiguisé et ouvert de ma mentor, Marie-Lise Héty. Elle m'a beaucoup poussée, accompagnée, guidée et je lui en suis tellement reconnaissante. Des fois, j'en reviens pas d'avoir fait tout ça et de voir que les gens en entendent parler et le demandent alors que je n'en ai presque pas fait la promotion. Cet été, quand Carl Bécharde m'a écrit pour me féliciter de mon travail colossal, j'ai presque fait un arrêt cardiaque.

Depuis les outils réalisés par Huguette Uguay, y a-t-il des choses qui ont changées dans l'enseignement de la voix et de la diction dans les écoles de théâtre selon toi ?

Maude Bouchard : Selon moi, oui, il y a beaucoup de choses qui ont changé. Par exemple, les affriqués : Huguette Uguay n'affriquait pas du tout, mais avec le temps, les Français (ces fameux ambassadeurs de la norme) ont commencé à en faire un peu

et donc, dans l'usage, ça s'est intégré. Dans les studios de doublage, aujourd'hui, il n'y a que quelques directeurs de plateau qui désirent un français normatif complètement dénudé d'affrication. Quand j'enseigne, je dis à mes élèves qu'ils doivent être capables de tout faire : aucune affrication, une affrication précise et tonique, et des affrications pleines comme ils savent déjà le faire. Pour moi, être comédien.ne, c'est être plein d'outils et puis faire des choix cohérents. J'essaie, dans mes outils, d'offrir des possibilités en ne fixant pas une norme qui serait une vérité absolue. Je pense que les règles enseignées sont plus souples aujourd'hui. On accepte de plus en plus de transgresser une règle au profit d'une meilleure compréhension. Beaucoup de gens demeurent à convaincre sur cette vision de la chose, mais je m'adapte en fonction des metteurs en scène avec lesquels je travaille à l'école.

Parles-moi de ta vision du français normatif au Québec. (Dans le cadre des formations théâtrales.)

Maude Bouchard : Je me questionne souvent sur ça. C'est fou, le français normatif me permet de gagner ma vie comme comédienne, et il est une partie de ce que j'enseigne comme prof, mais je me questionne constamment sur sa pertinence au Québec. Je le vois comme un outil de travail qui est encore exigé dans certains domaines (le doublage, la surimpression vocale et pour certaines pièces de théâtre classiques ou contemporaines), mais je pense qu'il n'est pas un outil nécessaire à tous les comédiens. Donc, l'idée de l'imposer à tous les apprentis comédiens dans les écoles me crée parfois un malaise. Mais je me ramène au fait que ça doit rester un outil de travail qui pourra servir ou non aux élèves. Même en doublage, je me questionne souvent sur le pourquoi il n'y a pas davantage de doublages en québécois. J'ai rencontré une fille de l'Université Laval à l'été 2019 qui fait un doctorat sur ce sujet bien précis²⁷. Et quand elle me posait la question sur pourquoi je pensais que

²⁷ Il s'agit de Geneviève Taillon, travaillant alors sous la direction de Kristin Reinke.

c'était le cas, ma seule explication a été de dire que je pense que c'est une habitude. On a été habitué au doublage en français normatif et on est, comme société, réfractaire aux changements concernant la langue. Probablement que l'insécurité linguistique des Québécois y est pour beaucoup...

Comment définis-tu l'expression « Québécois non-marqué » ? (Est-ce une expression que tu utilises ?)

Maude Bouchard : Le fameux québécois non-marqué ou québécois soutenu, ah! Ce grand concept dont tout le monde parle, mais que personne ne comprend. Une de mes bonnes amies (qui enseigne d'ailleurs la voix au Conservatoire de Qc) entame une maîtrise en janvier prochain là-dessus et j'ai donc hâte qu'elle étudie ça et qu'elle y fixe des balises²⁸. Je n'ai jamais vu un show monté en québécois non-marqué que j'ai trouvé constant. C'est tellement large, tellement floue, cette zone entre le normatif et le québécois. Pour moi, je dirais que c'est des sonorités québécoises (qui sont légèrement atténuées, mais pas tant que ça), une précision articulatoire, une prosodie assez directe, une égalité syllabique sur les syllabes atones, mais ça demeure encore à définir. Ça fait quelques années à peine qu'on en parle, alors c'est à préciser.

Quels sont les points importants sur lesquels tu insistes auprès de tes élèves quand tu donnes des cours de voix et diction ?

Maude Bouchard : Mes phrases clefs en lien avec la diction : « C'est juste de la diction » (pour calmer l'anxiété relié à un cours technique comme le mien), « La façon dont tu parles est parfaite » (en réponse aux nombreux « Je parle mal » des élèves), « On se bâtit un coffre à outils, ce sont des outils de TRAVAIL » (encore une fois, en lien avec leur insécurité linguistique), « La diction sans jeu ne vaut pas grand-

²⁸ Il s'agit de Karine Lévesque.

chose » (pour faire le pont entre leurs apprentissages, car dans mon cours, ils ont tendance à arrêter de jouer et de juste penser à leurs sons, leur articulation)...

Pour la voix, la santé vocale à long terme est toujours une préoccupation pour moi. Des petites habitudes peuvent parfois causer des dommages à long terme. Par exemple, des garçons qui n'aiment pas leur voix parlée et qui la plaque dans le grave, des filles qui font du normatif en voix de tête par automatisme et par imitation des princesses de Disney, des dérhumages fréquents, des fausses cordes vocales contractées en projection vocale. Et les nuances! Je les invite à voyager dans leur voix, proposer, essayer, je leur demande ce que leur voix peut dire que les mots ne disent pas...

Observes-tu des changements ou différents courants de pensées au sein des écoles de théâtre en ce qui a trait à la voix et diction ?

Maude Bouchard : Loin de moi l'idée de vouloir faire de l'âgisme, mais je constate que de nouveaux professeurs plus jeunes amènent une dynamique différente dans l'enseignement, particulièrement en diction. Le manque de professeurs qualifiés pour enseigner la diction dans les écoles de théâtre a peut-être fait en sorte que plusieurs comédiens/enseignants sont devenus des enseignants à temps plein et n'ont plus exercé leur métier, ce qui les a déconnectés de la réalité du milieu. Pour moi, c'est primordial que les professeurs dans les écoles de théâtre soient en lien direct avec le milieu artistique afin d'offrir un enseignement pertinent, de qualité et à jour. À Lionel, nous sommes deux jeunes professeurs dans l'axe voix et diction et nous sommes tous les deux praticiens. Il y a également peu de formations offertes dans notre domaine pour aller se spécialiser. Mais il est plus accessible pour nous d'aller se former ailleurs dans le monde que nos prédécesseurs. Les formations en ligne sont également de plus en plus courantes (encore plus en période de pandémie). Par exemple, le modèle vocal dans lequel je suis formée (Estill Voice Training), je l'ai appris ailleurs

qu'à Montréal, je m'entraîne avec ma coach sur Zoom (depuis bien avant que Zoom soit populaire), je suis des formations en ligne, en anglais, avec des coachs des États-Unis, de l'Angleterre et je pense qu'on est avantagés d'avoir accès à ça plus facilement que les professeurs qui nous ont précédés.

ANNEXE F

QUESTIONS POUR LUC CHANDONNET

Luc Chandonnet est comédien, professeur et coach de voix et diction. Il détient également un certificat en linguistique. Il a répondu à mes questions lors d'un entretien via la plateforme *Zoom* le 18 janvier 2021 et j'ai ensuite retranscrit ses réponses.

C'est par toi que j'ai entendu pour la première fois l'expression « québécois non-marqué ». Quelle en est la définition ? D'où vient cette expression ? Pourquoi l'utilises-tu plutôt que « québécois soutenu » que nous avons souvent entendu dans les salles de répétitions ?

Luc Chandonnet : C'est pendant mes études en linguistique, plus précisément dans mes cours de phonétique et phonologie, notamment avec Lucie Ménard, que j'ai appris l'existence du terme « québécois non-marqué ». C'était pour moi une définition plus concrète et plus neutre pour parler de ce que l'on vise comme accent québécois que le « québécois soutenu » utilisé jusqu'à présent. Davy Bigot, un linguiste, s'est penché la notion de « marques » dans ses recherches et j'ai décidé d'employer ce vocabulaire pour l'intégrer au travail de dialecte et de parole théâtrale. J'ose le dire, le « québécois soutenu » tel qu'on le concevait avait une connotation un peu plus « radio-canadienne-archaïque » et c'était flou pour les acteurs en formation.

En plus d'être acteur, tu as un certificat en linguistique, tu enseignes la voix et la diction dans des écoles de théâtre, et depuis quelques années, tu es également

coach de diction sur des productions théâtrales professionnelles. Comment abordes-tu le travail avec les acteurs et actrices établi·e·s? Observes-tu des difficultés lorsqu'il est question baliser un niveau de langue comme le québécois non-marqué ?

Luc Chandonnet : D'abord je veux définir avec eux le contexte, donc le monde dans lequel on s'inscrit, pour définir les choix qu'on va faire, les choix phonémiques et les choix aussi parfois de ressorts d'acteurs, etc. C'est jamais dans un but prescriptiviste. C'est toujours dans le but de donner des outils et nourrir l'univers dramatique et nourrir le travail des acteurs et actrices. Donc, je suis vraiment sur l'impulsion de jeu et comment on va réaliser tout ça. La difficulté ce n'est pas tant de baliser ou de nommer le niveau de langue (c'était un peu plus difficile au début mais pour moi c'est maintenant devenu clair), c'est plutôt de contrer certains réflexes. Ce qu'il faut comprendre c'est qu'il y a du jeu. Ce qui est le plus difficile c'est de défaire certains réflexes en représentation où, là, on va filtrer l'émotion avec une certaine réalisation phonémique. La grande difficulté que je vois c'est ça. Par exemple, chez certains acteurs il peut arriver qu'on va changer de niveau de langue avec le stress de la représentation ou parce qu'on n'a pas stabilisé l'impulsion du personnage, alors on va utiliser le réflexe de parler parfois en français normatif – ou en français dit normatif.

Comme acteur et pédagogue, trouves-tu qu'il existe actuellement un vocabulaire commun assez étoffé et répandu au sein du milieu artistique pour pouvoir identifier, nommer et appliquer chacune des variations linguistiques que nous utilisons sur les scènes au Québec ?

Luc Chandonnet : Oui, il existe un vocabulaire étoffé et répandu, mais il n'est pas commun. Je veux dire qu'il faut à chaque fois le stabiliser, s'entendre en groupe de travail, s'entendre dans le milieu. Le vocabulaire il est là, il est en train de se parfaire,

en train de se répandre. Il y a une jeunesse qui pousse et qui raffine son propre vocabulaire. Les étudiants des écoles de théâtre qui sont formés (je vais parler de Ste-Thérèse et de l'UQAM où je travaille), ils ont ce vocabulaire.

Est-ce que l'enseignement du québécois non-marqué fait partie de ton programme d'enseignement en diction dans les écoles de théâtre ?

Luc Chandonnet : Oui, pour moi ça fait maintenant partie des compétences de discriminer, d'identifier dans quel contexte on va utiliser un québécois non-marqué, un québécois plus familier, et ça ajoute vraiment des cordes à l'arc des interprètes qui sont formés. Et ça ne veut pas dire qu'on dit non au normatif, au contraire, c'est un outil d'apprentissage. Je viens juste de donner un cours où on a parlé de la norme et on va voyager dans la norme, le québécois, donc tout ça est possible.

Selon toi, est-ce que le français « franco-normatif » aura toujours sa place sur les scènes québécoises ?

Luc Chandonnet : Ouch. C'est difficile à dire. Je pense qu'il n'aura plus la place qu'on lui donnait avant, c'est à dire une place inébranlable. Je crois qu'il faut le questionner. Je ne suis pas là pour le remplacer, mais l'expérience nous démontre qu'on tend à réduire l'obligation de parler en français normatif. Les metteurs en scène veulent faire des objets théâtraux artistiques qui parlent au public et ce n'est pas de le faire systématiquement en français normatif qui est la bonne solution. Donc, le français normatif aura toujours sa place, oui; la même qu'avant, non.

BIBLIOGRAPHIE

THÉÂTRE, LITTÉRATURE ET HISTOIRE DE LA DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE

- Larose, K. (2007). Aux « marges sales » de la parole vive : les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968). *Études françaises*, 43(1), 9-28. Récupéré de: <http://id.erudit.org/iderudit/016295ar>
- Larrue, J.-M. (1988). Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec. *L'Annuaire théâtral*, 5-6(1), 61-72. DOI : 10.7202/041061ar
- Robert, L. (1988). Pour une histoire de la dramaturgie québécoise. *L'Annuaire théâtral*, 5-6(1), 163-169.
- Robert, L. (1993). Annie Brisset, Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988). *Études littéraires*, 25(3), 147-152. Récupéré de : <http://id.erudit.org/iderudit/501022ar>
- Robert, L. (1997). La langue du théâtre, lieu d'une interdisciplinarité conflictuelle. [Chapitre de livre]. Dans Hébert, C. et Perelli-Contos, I. (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*. Québec : Nuit Blanche. 93-105.
- Robert, L. (1998). La langue est métaphore de l'histoire. Dire, au théâtre. *Les cahiers d'histoires du Québec au XXe siècle*, 9(1), 42-48
- Robert, L., et Huffman, S. (2014). *Le théâtre québécois en revue*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Toubiana, D. (2010). *Traversées de la subversion : les dramaturgies d'expression française*. Paris : L'Harmattan.

SOCIOLINGUISTIQUE

- Beaudoin-Bégin, A.-M. (2015). *La langue rapaillée : combattre l'insécurité linguistique des Québécois*. Montréal : Éditions Somme Toute.
- Bigot, D. (2017). Regard rétrospectif sur la norme du français québécois oral. *Arborescences*, 7(1), 17-32. DOI : <https://doi.org/10.7202/1050966ar>
- Blanchet, P. (2016) *Discriminations : combattre la glottophobie*. Paris : Éditions Textuel.
- Brousseau, A.-M. (2011). Identités linguistiques, langues identitaires : synthèse. *Arborescences*, 1(1). DOI : <https://doi.org/10.7202/1001938ar>
- Grossin, B. (2020, 22 novembre) Glottophobie : comment le français « sans accent » est devenu la norme. *France Culture*. 22 novembre 2020. Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/sociologie/glottophobie-comment-le-francais-sans-accent-est-devenu-la-norme>
- Reinke, K. (2005). *La langue à la télévision québécoise : aspects sociophonétiques*. Montréal : Office québécois de la langue française.
- Reinke, K., et Ostiguy, L. (2012). Doublage et sociolinguistique: une étude comparative du doublage québécois et français. *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 32(1), 26-48. Récupéré de : http://www.kanada-studien.org/wp-content/uploads/2012/12/02_Reinke_Ostiguy_Doublage_Korrektur.pdf
- Reinke, K., et Ostiguy, L. (2016). *Le français québécois d'aujourd'hui*. Berlin/Boston : Walter De Gruyter.
- Reinke, K. et Ostiguy, L. (2019). La langue du doublage québécois : un français parlé « sous bonne surveillance ». *Canadian Journal of Applied Linguistics / Revue canadienne de linguistique appliquée*, 22(2), 1–26. DOI : <https://doi.org/10.7202/1063772ar>

RECUEIL DE POÉSIE

De Saint-Denys Garneau, H. (1993) *Regards et jeux dans l'espace* suivi de *Les solitudes*. Montréal : Bibliothèque québécoise.

Frédéric, H. (2016). *Plans sauvages*. Montréal : L'Oie de Cravan.

Jean-Louis, L. (2020). *La femme cent couleurs*. Montréal : Mémoire d'encrier.

Miron, G. (1998). *L'homme rapaillé*. Montréal : Typo.

ARTICLES DE JOURNAUX

Agence France-Presse à Paris. (2020, 27 novembre). La France punira la discrimination fondée sur l'accent. *Le Devoir*. Récupéré de : <https://www.ledevoir.com/monde/europe/590475/la-france-punira-la-discrimination-fondee-sur-l-accent>

Bouchez, E. (2015, 7 avril). Entrevue avec Éva Doumbia. Le phrasé qu'on enseigne aux comédiens les sépare des quartiers populaires. *Télérama*. Récupéré de : <https://www.telerama.fr/scenes/le-phrasé-qu-on-enseigne-aux-comediens-les-separe-des-quartiers-populaires,125015.php?fbclid=IwAR3zaIYiJ9r1ZTVKX6QUnf-RJmy8WD0ydWcyjphldPmvv0GtJ8qx7RfI-5Y>

Boulanger, L. (2017, 11 mars). Dehors : la bête humaine. *La Presse*.

Cornellier, L. (2015, 24 janvier). Histoire de notre accent. *Le Devoir*, F6.

Doré, M. (1993, 2 novembre). L'accent français au théâtre, *Le Devoir*, A6.

Joly, R. (1993, 20 novembre). L'accent québécois au théâtre, *Le Devoir*, A8

Labrecque, M. (2017, 21 mars). La richesse d'une pièce. *Le Devoir*, B8

Labrecque, M. (2020, 13 janvier). Le retour aux sources d'Alain Deneault. *Le Devoir*. Récupéré de : <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/570712/theatre-le-retour-aux-sources-d-alain-deneault>

Perrier, L. (1993, 18 novembre). Ête ou bedon pas ête?, *Le Devoir*, A6

Proulx, H. (1965, 20 mars). Huguette Uguay : un disque et un livre. *Télé Radio Monde*, 19. Récupéré de :
<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3099458>

DOCUMENT PÉDAGOGIQUE

Bouchard, M. (2020). *Bouchard, voix et diction. Guide pédagogique visant l'intégration du français normatif*. Montréal : s.é.

Uguay, H. (2003). *Bien prononcer, pourquoi pas? 20 exercices pour vous y aider* [Monographie + CD]. Montréal : ^{Conservatoire} d'art dramatique de Montréal.

Uguay, H et Létourneau, J. (1965). *200 expressions orales... À corriger*. [Disque 33 tours avec les voix d'Huguette Uguay et Jacques Létourneau] Montréal : s.é.

FORME COLLAGE-MONTAGE ET CONFÉRENCE-PERFORMATIVE

Antoine, J.-P. (2009). Un art exemplaire : la conférence-performance. *Catalogue du Nouveau Festival, Centre Pompidou*, 28-33.

Binder, W., Schinko, S., Binder, W. et Le Maître, F. (2011). Les formes élémentaires d'agir performatif. Un essai de typologie sociologique. *Cahiers de recherche sociologique*, 51(1), 75–96. DOI : <https://doi.org/10.7202/1014998ar>

De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien I. Arts de faire. Habiter, cuisiner*. Paris : Gallimard.

Ferrer, F. (s.d.) *Vertical Détour* [Site web]. Récupéré de :
<https://www.verticaldetour.fr/atlas>

Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris : Plon.

Uhl, M. (2013). Le mode « conférence ». Un acte performatif, ludique et réflexif. *Inter*, 115(1), 36–38.

Lavigne, A. (2009). *D'un spectacle à l'autre. Construire une histoire commune*. Entretiens avec Philippe Quesne, metteur en scène. Dossier réalisé par le Centre Pompidou. Récupéré de : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-theatre/quesne/quesne_04.html

MÉTHODOLOGIE

Bienaise, J., Raymond, C. et al. (2021). Comment la production de données issues de l'expérience artistique agit-elle sur l'écriture d'une thèse de type recherche-crédation en arts vivants? [Chapitre de livre] Dans Forget, M-H. et Malo, A. (dir.), *(Se)Former à et par l'écriture du qualitatif*. Québec : Presses de l'Université Laval. 291-323.

Berbary, L. (2015). Creative Analytic Practices : Onto-episto-theoretical Attachments, Uses, and Constructions within Humanist Qualitative Leisure Research. *International Leisure Review*, 2(1), 27 à 55. DOI : 10.6298/ILR.2015.4.11

De la Durantaye, F. (2012). La théorisation de la créativité au service de l'éducation en art. *Éducation et francophonie*, 40(2), 6–22. DOI : <https://doi.org/10.7202/1013811ar>

Dupeyrat, J. et Harel Vivier, M. (dir.) (2013). *Les entretiens d'artistes. De l'énonciation à la publication*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Fortin, S. (2006). Apport possible de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. [Chapitre de livre]. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec. 97-109.

Fortin, S. et Houssa, E. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. *Recherches qualitatives*, 31(2), 52-78.

Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.), (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. Récupéré

de : <http://www.jstor.org/stable/3178066>

Juignet, P. (2015). Edgar Morin et la complexité. *Philosophie, science et société* [en ligne]. Récupéré de : <https://philosciences.com/philosophie-generale/complexite-systeme-organisation-emergence/17-edgar-morin-complexite>

Lancri, J. (2009). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. [Chapitre de livre]. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec. 9-20.

Laurier, D. (2006). Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique. [Chapitre de livre]. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec. 76-93.

Paquin, L. C. et Noury, C. (2018). Définir la recherche-crétation ou cartographier ses pratiques ? *Magazine en ligne de l'ACFAS*. Récupéré de : <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>

Paquin, L.C (2017). *Méthodologie de la recherche-crétation : Écriture de mes notes de cours*. s. l. : n. é. Récupéré de : http://lcpaquin.com/MethoRC_notes_de_cours.pdf

Rondeau, K. (2011). L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire. *Recherches qualitatives*, 30(2), 48-70.

Suchet, M. (2016). *Indiscipline !* Montréal : Éditions Nota bene.

MÉDIAGRAPHIE

Beaulieu, C. (2018, 26 janvier). Micro ouvert. [Webradio] Dans Société Radio-Canada (prod.), *Plus on est de fous, plus on lit !* [Émission radio]. Récupéré de : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/episodes/399357/audio-fil-du-vendredi-26-janvier-2018/9>

- Bertrand, G. (2016). *Le français vu par Guy Bertrand* [Vidéo en ligne]. Récupéré de : <https://www.youtube.com/watch?v=ltNL8pjsr3U>
- Bertrand, G. (2018 à 2020). *Capsule linguistique* [Émission de radio]. Radio-Canada.
- Bilodeau, E. (2018, 27 août). Entrevue avec le comédien Emmanuel Bilodeau : La pièce Oslo [Webradio]. Dans Société radio-Canada (prod.), *Médium large*. Récupéré de : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/medium-large/episodes/414237/audio-fil-du-lundi-27-aout-2018>
- Brochu, E. (2018, 22 avril). Entretien avec la comédienne Evelyne Brochu, invitée d'honneur [Webradio]. Dans Société Radio-Canada (prod.), *La soirée est (encore) jeune*. Récupéré de : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/la-soiree-est-encore-jeune/episodes/405526/audio-fil-du-dimanche-22-avril-2018>
- Choinière, O. (2018, 28 février). Le premier prix Honoris Voudra remis à Olivier Choinière [Webradio]. Dans Société Radio-Canada (prod.), *On dira ce qu'on voudra*. Récupéré de : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/episodes/401636/audio-fil-du-mercredi-28-fevrier-2018>
- Dion, C. (2019, 27 janvier) *Ma rencontre avec Céline Dion* [Vidéo en ligne]. Récupéré de : https://www.youtube.com/watch?v=2RsqBN9_MUc
- Girard, M. (2018, 22 avril). [Webradio] Dans Société Radio-Canada (prod.), *La soirée est (encore) jeune*. Récupéré de : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/la-soiree-est-encore-jeune/episodes/405526/audio-fil-du-dimanche-22-avril-2018>
- Leboeuf, L. (2020, 8 septembre). Entrevue avec la comédienne Laurence Leboeuf [Webradio] Dans Société Radio-Canada (prod.), *Pénélope*. Récupéré de : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/penelope/episodes/479226/rattrapage-du-mardi-8-septembre-2020>
- Richeux, M. (2017, 24 janvier). Festivals, forums, zones : les idées au carrefour des disciplines et des pratiques [Webradio]. Dans France Culture (prod.), *Les nouvelles vagues*. Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/places-aux-idees-25-festivals-forums-zones-les-idees-au-carrefour-des>

Richeux, M. (2017, 26 janvier). TED, Radio Live, Battles : Mise en scène de la parole [Webradio]. Dans France Culture (prod.), *Les nouvelles vagues* . Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/places-aux-idees-45-ted-radio-live-battles-mise-en-scene-de-la-parole>