

« Je (te) parle en innu ». La construction de la rencontre par les langues : le cas de *Muliats* des Productions Menuentakuan

PAOLA PUCCINI

INTRODUCTION

A SON MEILLEUR, LE THEATRE EST UN LIEU DE RENCONTRES et de transformations. Pour que cette alchimie s'opère, il faut que, de part et d'autre, les participant.es se sentent invité.es et reçu.es sur des bases égalitaires. Comment orchestrer de telles rencontres transformatrices entre allochtones et autochtones, quand l'histoire commune de nos peuples est érigée sur des injustices et que le rapport de la société dominante avec les Premiers Peuples est toujours marqué par la méconnaissance pour ne pas dire le mépris ?¹.

Avec ces mots, Julie Burelle s'interroge sur le pouvoir de transformation et d'interpellation de la scène autochtone contemporaine pour démontrer « le virage relationnel pour lequel les allochtones sont invité.es à se remettre en cause² ». Elle s'attache à étudier la pièce *Muliats*³ créée par les Productions Menuentakuan et publiée en 2021 par Charles Bender, Charles Buckell, Marco Collin, Xavier Huard, Natasha Kanapé Fontaine et Christophe Payeur aux Éditions Hannenorak en la signalant comme un exemple particulièrement réussi de ce qu'elle appelle la « dramaturgie de l'interpellation⁴ ».

De son côté, Maurizio Gatti, en réfléchissant au théâtre autochtone entre traditions anciennes et thématiques contemporaines, subdivise en trois catégories les ouvrages autochtones de l'extrême

¹ J. Burelle, « Décoloniser les espaces de création », dans *Jeu*, no 177, 2021, p. 61.

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Muliats* a été mise en scène pour la première fois au Théâtre Denise-Pelletier à Montréal en 2016.

⁴ J. Burelle, *op. cit.*, p. 61.

contemporain au Québec : le théâtre communautaire d'intervention, le théâtre de l'intime et le théâtre grand public⁵. De par son langage accessible, *Muliats* se range dans cette dernière catégorie en raison aussi de son humour mordant.

Notre propos reprend les questionnements de Burelle et cherche à démontrer que « l'interpellation grand public » que *Muliats* met en scène se montre aussi, dans toute sa performativité, à travers l'hétérolinguisme et le passage interlinguistique.

Notre objectif est donc celui d'explorer les stratégies à travers lesquelles la pièce, en se servant des langues, sollicite la collaboration du spectateur, appelé à jouer un rôle de premier plan dans la construction d'une rencontre interculturelle à la recherche d'une compréhension réciproque qui « résiste à l'idée d'une réconciliation rapide ou de surface⁶ ».

Nous étudierons la performativité du texte théâtral qui travaille à la construction d'une relation authentique⁷ entre personnes qui ne se connaissent pas ou qui croient se connaître en pratiquant une proximité, en faisant réfléchir à la nécessité du dialogue, à sa qualité, à son pouvoir transformatif et à ses conditions de réussite.

Nous nous servons de la linguistique de l'énonciation et de la médiation interculturelle, en passant par des concepts anthropologiques, pour explorer cette action qui s'exprime à travers la présence de l'innu dans la pièce. L'accès au sens de la langue de l'autre devient symbole de la capacité d'entrer en contact avec lui. C'est la recherche de cette proximité, à la base de l'action performative de la pièce, que nous chercherons à illustrer en structurant notre recherche en trois phases. D'abord nous nous attarderons à analyser la performance du dire et l'appel au spectateur, pour ensuite nous pencher sur la construction de la rencontre qui passe dans un premier temps par la prise en compte de l'autre et de son opacité, pour arriver à la prise de conscience d'un manque et la nécessité du dialogue.

⁵ M. Gatti, « Le théâtre autochtone au Québec entre traditions anciennes et thématiques contemporaines », Conférence donnée dans le cadre du Cours de Littératures francophones 2 intitulé : *Le Théâtre autochtone francophone au Québec* de Paola Puccini, Université de Bologne, 20 décembre 2023.

⁶ J. Burelle, « Décoloniser les espaces de création », *op. cit.*, p. 62.

⁷ Ce travail poursuit une réflexion menée dans deux autres travaux qui explorent cette thématique : P. Puccini, « L'écriture translingue des femmes : espace de médiation interculturelle dans le contexte multilingue francophone », dans J. Zivanovic, M. Vatz Laaroussi, M. Martineau, L. Kremer (éds.), *Racisme, genre et discriminations. De l'approche intersectionnelle vers les médiations interculturelles*, Peter Lang, (sous presse) et P. Puccini, « La langue et la littérature : des espaces de médiation interculturelle. La force performative de 'Kuessipan' de Naomi Fontaine », dans *Ponts*, 2024 (sous presse).

1. LA PERFORMANCE DU DIRE ET L'APPEL AU SPECTATEUR

Dans *Muliats*, la parole théâtrale participe de deux énonciations à la fois.

Dans la première, un auteur [ou plusieurs comme dans notre cas] s'adresse à un public à travers la représentation d'une pièce ; c'est donc la représentation qui constitue l'acte d'énonciation. Dans la seconde, la situation représentée, des personnages échangent des propos dans un cadre énonciatif qui est censé être autonome par rapport à la représentation⁸.

Ces deux situations d'énonciation sont très différentes.

Comme toute communication littéraire, la relation entre auteur et public est radicalement dissymétrique, tandis que les personnages peuvent occuper à tour de rôle les positions d'énonciation et de coénonciation⁹.

Muliats montre un travail singulier de réduction de cette dissymétrie ; son objectif est celui de transformer la représentation en un espace de rencontre et de dialogue avec le spectateur qui est invité à une participation active. Déjà la disposition de la salle parle de cette volonté de rapprochement de la part des auteurs. La lumière enveloppe sans distinction les acteurs et les spectateurs qui partagent la même salle de théâtre. Cette dernière, à la différence de la salle traditionnelle où le public est plongé dans le noir, ne cache pas le public à la vue des acteurs qui jouent dans un espace délimité par la présence du destinataire de la pièce. Les spectateurs sont disposés, en effet, les uns face aux autres et ils se regardent. Entre eux se trouve l'espace de jeu où bougent les acteurs dans une proximité avec le public qui signale la volonté des auteurs de rechercher le contact et la relation. C'est bien la représentation qui occupe l'espace du milieu et qui se pose entre les spectateurs dans cette position médiane typique de la médiation. *Muliats* se présente dans sa veste de facilitatrice de la rencontre entre personnes qui appartiennent à des langues et à des cultures différentes, mais qui partagent un même espace social autant qu'un même espace scénique.

La situation représentée fonctionne comme un miroir dans lequel les spectateurs ont l'opportunité d'assister à la construction d'une nouvelle relation par la communication interculturelle entre des personnes aux langues et cultures différentes. Les personnages sur scène et l'histoire de l'évolution de leur relation agissent sur le destinataire et travaillent à une nouvelle prise de conscience de la nécessité de se rendre disponibles à l'écoute réciproque.

Christophe, en particulier, représente un jeune Québécois qui connaît Charles, un jeune Innu, qui après avoir décidé de quitter sa communauté s'installe à Montréal et devient son colocataire. La pièce

⁸ D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997, p. 141.

⁹ *Ibid.*

raconte l'évolution de cette rencontre et la naissance d'une relation authentique entre les deux jeunes garçons, porteurs chacun d'une culture différente.

Le spectateur comprend rapidement que cette histoire lui est offerte pour qu'il puisse réfléchir à la nécessité de la rencontre et l'éprouver dans sa propre peau.

Dans une sorte de miroir, le spectateur allochtone se voit réfléchi dans l'image de Christophe, mais aussi doublé dans les yeux d'un autre spectateur qui se trouve face à lui et qui lui renvoie ses réactions à la performance à laquelle il est en train d'assister.

Les dialogues de la situation représentée montrent les personnages entrer dans une relation énonciative symétrique. Charles et Christophe occupent, à tour de rôle, les positions d'énonciateur et de coénonciateur en construisant ensemble l'énonciation que la pièce met en scène.

Sur le modèle de la situation représentée, où la communication entre les personnages les place dans une position égalitaire, les auteurs de *Muliats* s'évertuent à travailler la dissymétrie typique de la communication théâtrale traditionnelle en invitant les spectateurs à partager un espace de parole où les auteurs de la pièce dialoguent avec lui.

Pour ce faire, il faut que les auteurs d'un côté et les spectateurs de l'autre assument le rôle d'acteurs pour monter sur scène et participer à la construction de l'énonciation comme les protagonistes de la pièce. En effet, les auteurs se font personnages : la poète Natasha Kanapé Fontaine joue son propre rôle et livre ses poèmes sur scène par le personnage de la Femme territoire, Marco est interprété par Marco Collin, Charles Bender joue Charles et Christophe Payeur prête sa voix au personnage de Christophe.

De leur côté, les spectateurs sont appelés à monter sur scène quand le personnage de Marco les invite à répéter des mots en innu à la scène 15¹⁰. Dans son nouveau rôle, le spectateur accède aussi à la scène et participe de sa voix au dialogue avec les personnages-auteurs.

Au fur et à mesure que la pièce se met en place, le destinataire réalise qu'il est censé se faire partie active dans la construction d'une écoute réciproque.

Les deux énonciations s'imbriquent et le plan de la situation d'énonciation typique de la communication théâtrale croise celui de la situation représentée. Celle-ci se réverbère dans la situation énonciative typique de la parole théâtrale et le public se transforme en interlocuteur.

L'appel au dialogue avec le destinataire se fait tout au long de la pièce. Par exemple, à la scène 11, intitulée « Indien ou pas indien », Charles, nouveau Hamlet, s'interroge sur son identité autochtone en s'adressant au public comme pour solliciter de sa part une

¹⁰ C. Bender, C. Buckell, M. Collin, X. Huard, N. Kanapé Fontaine, C. Payeur, *Muliats*, Éditions Hannenorak, Montréal, « Théâtre », 2021, p. 39.

participation, une réaction à ses tourments. Il lui parle en lui posant ses réflexions sur son identité et en lui confiant son déchirement :

Être indien ou ne pas être indien, c'est là la question. Y a-t-il plus de noblesse d'âme à subir la fronde et les flèches de la supposée fortune de ma différence ? [...] Tuer l'Innu en moi, le laisser mourir... mourir... dormir, rien de plus... [...]. Je veux dire [...] quiconque arrive dans une nouvelle ville a le luxe de se choisir en fonction de ce qu'il veut être. J'ai la chance, en m'installant ici, de me redéfinir. De me définir comme quelqu'un qui n'est PAS un Autochtone. OUI¹¹.

C'est à lui qu'il s'adresse à travers ces questions rhétoriques :

Qui, en effet voudrait supporter les flagellations et les dédains du monde, l'injure de l'opresseur, l'humiliation de la pauvreté, les angoisses de l'amour méprisé, les lenteurs de la loi, l'insolence du pouvoir, la honte d'exister, les immenses combats à mener pour une poignée, la surmarginalisation, le racisme ??? Qui voudrait porter ces fardeaux, grogner et suer sous une vie accablante ?¹².

C'est toujours lui qui invite explicitement à partager la scène : « Quelqu'un peut être ici ce soir ?¹³ ».

Charles formule cet appel au spectateur sous la forme d'une invitation à participer à l'évènement énonciatif que crée la pièce. L'énonciation réalisée se nourrit du temps présent et des déictiques temporels (ce soir) et spacieux (ici) qui définissent l'espace énonciatif où le spectateur est invité à entrer.

Le spectacle se transforme dans une expérience de rencontre interculturelle et, comme toute expérience, elle dérouté les attentes et met les participants dans une nouvelle disposition qui facilite l'acquisition de savoir-faire permettant d'effectuer une lecture complexe et multidimensionnelle des contextes d'interculturalité.

Muliats, par sa performativité, se charge de fournir des compétences interculturelles en mettant en contact son destinataire avec la différence culturelle en le familiarisant avec les codes culturels et leur disparité¹⁴.

2. LA PRISE EN COMPTE DE L'AUTRE ET DE SON OPACITÉ

On peut se demander quelle sorte de participation est sollicitée et comment les auteurs travaillent à la compréhension réciproque et à travers quels instruments.

Dans la perspective pragmatique, l'interprétation des énoncés [...] est considérée comme un réseau d'instruction permettant au coénonciateur

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ C. Gélinas, « Les compétences de la personne médiatrice », dans P. Puccini, M. Vatz Laaroussi, C. Gélinas, *La Médiation interculturelle*, Milan, Hoepli, 2022, p. 57.

de construire le sens : 'aux hypothèses de l'énonciateur sur son destinataire répondent ainsi les hypothèses du destinataire sur l'énonciateur. Toutes ces hypothèses s'appuient sur des normes et des lieux communs qui sont censés partager les locuteurs d'une langue quand ils discutent'¹⁵.

Dans le cas qui nous occupe, l'interprétation ne se base pas sur des normes et des lieux communs, car les interlocuteurs (les auteurs de la pièce et les destinataires allochtones) ne partagent pas la même langue, ni la même culture tout en partageant une même société et un même territoire.

La présence de l'innu dans la pièce signale un manque de partage qui entrave l'interprétation et la compréhension réciproque et qui symbolise la distance entre les interlocuteurs, la difficulté de la rencontre et la nécessité de repenser leur relation. L'absence de traduction des dialogues en innu est le signe d'une étrangeté réelle et incontournable dont l'acceptation préalable est nécessaire dans toute relation interculturelle.

La bande-annonce du spectacle¹⁶, qui s'adresse aussi au potentiel destinataire allochtone pour l'inviter au spectacle, semble bien travailler sur cette acceptation de l'autre. Elle montre les auteurs-acteurs de la pièce engagés dans un dialogue réalisé entièrement en innu. La vidéo montre d'un côté la connivence entre Marco Collin et Natasha Kanapé Fontaine, soulignée par les rires qui ponctuent leurs propos, et, de l'autre, le malaise affiché par la mimique de l'auteur-acteur québécois Christophe Payeur qui n'a pas les instruments pour participer à la conversation. Vouée à rejoindre le public autochtone et allochtone, la bande-annonce se profile comme une non-communication pour le destinataire allochtone qui est censé éprouver le même sentiment d'exclusion que celui que ressent Charles.

Une toute première sélection semble s'opérer, car ceux qui décideront d'aller voir le spectacle se présentent déjà comme des interlocuteurs idéaux dans leur volonté d'affronter cette incompréhension préliminaire et dans leur disposition à s'engager dans une expérimentation dont ils ne connaissent pas encore les contours.

Comme si la pièce voulait prolonger et rappeler au public convenu les raisons de sa présence au spectacle, la première scène, au titre significatif de « Le rejet », est entièrement jouée en innu et s'ouvre avec le personnage de Marco, frère de Charles, qui lui reproche le choix de quitter la communauté pour s'installer à Montréal.

Les mots de Marco plongent le public allochtone dans une incompréhension totale atténuée par les deux brèves répliques en français de Charles qui font accéder le destinataire au sens global de la

¹⁵ D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 18.

¹⁶ Productions Menuentakuan, « MULIATS », 2016 : <<https://www.youtube.com/watch?v=DYMRd2cRHfE>>, consulté le 1er juin 2024.

conversation. La violence du dire de Marco est soulignée par le manque de réaction de la part de son frère. La didascalie le souligne : « Charles est assis sur scène. Marco entre. Un flot de mots. Charles ne réagit pas¹⁷ ». Le public est d'emblée confronté à l'étrangeté et aux réactions face à celle-ci qu'il peut observer dans le regard d'un autre spectateur qui, assis en face, lui renvoie son image.

Le sentiment d'exclusion court le long de la pièce, comme une menace à la compréhension et comme un avertissement sur la difficulté de la rencontre. La scène 9, intitulée « Discussion innue-Marco et Natasha », où Marco et Natasha conversent en innu sur scène, a l'objectif d'exprimer avec force la présence autochtone sur la scène contemporaine de la culture québécoise de l'extrême contemporain.

Cette présence a une valeur d'affirmation, comme le souligne Patricia Godbout quand elle écrit :

En inscrivant leurs propres langues dans leurs œuvres et en les faisant coexister avec le français et l'anglais, les écrivains autochtones canadiens affirment leur présence dans l'espace littéraire contemporain¹⁸.

Cette présence, surtout quand elle n'est pas accompagnée de traduction, possède une valeur déstabilisante que déjà Marie-Hélène Jeannotte avait remarquée en se penchant sur l'hybridité linguistique dans le roman de Bernard Assiniwi intitulé *La Saga des Béothuks*. À ce propos, elle écrit : « Les locutions et les mots amérindiens disséminés dans l'ensemble du roman déstabilisent la hiérarchie coloniale ». Elle ajoute : « C'est la langue française majoritaire qui doit accepter l'hétérogénéité linguistique pour faire place à une langue minoritaire et même ici, disparue¹⁹ ».

Dans le choix de plonger le spectateur allochtone dans la langue autochtone, les dramaturges expriment la volonté de

donner la parole à l'autre, de lui offrir la possibilité de rendre évidente son unicité, son univers de signifiés, d'émotions, de valeurs, de catégories. Ils offrent aussi la possibilité de faire comprendre que l'autre ne m'appartient pas, que nous ne sommes pas une seule chose et que l'autre a tout le droit d'être opaque²⁰.

¹⁷ C. Bender, C. Buckell, M. Collin, X. Huard, N. Kanapé Fontaine, C. Payeur, Muliats, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸ P. Godbout, « Coexistence linguistique, translinguisme et autotraduction dans quelques œuvres autochtones canadiennes », dans F. Regattin, *Autotraduzione. Pratiche, teorie, storie*, Città di Castello, I libri di Emil, 2020, p. 58.

¹⁹ M.-H. Jeannotte, « L'identité composée : hybridité, métissage et manichéisme dans *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi, et *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau », dans *International Journal of Canadian Studies/Revue Internationale d'études canadiennes*, 2010, n° 41, p. 301-302.

²⁰ Notre traduction. C. Magris, « 'Vivere significa migrare: ogni identità è una relazione'. Incontro con Édouard Glissant, scrittore discendente di schiavi 'Bisogna amare l'uomo, accettando di non capirlo fino in fondo' »,

Ce droit s'exprime avec force et trouve dans la salle le lieu de sa revendication. On peut donc lire la mention contenue dans le paratexte : « Pièce de théâtre. Comprend du texte en innu²¹ » comme une sorte d'avertissement sur la force provocatrice de l'innu devenue instrument dans l'affirmation d'une différence revendiquée. Si l'on suit cette interprétation, on serait donc tenté d'ajouter « Manipulez avec soin ». La langue peut donc aussi devenir une arme tranchante et prête à blesser.

Cette violence se montre dans la scène 15 intitulée « Le cours d'innu » où le personnage de Marco « se lève de sa chaise et rit en avançant sur scène. Il s'arrête, regarde le public dans les yeux. Il rit encore. Les autres comédiens ne semblent pas comprendre²² ».

Marco rit de l'incompréhension du public face à l'innu. « Ils comprennent pas²³ », dit-il à plusieurs reprises en « *Se retenant de rire, à Natasha*²⁴ ». Tout en se moquant du public, il affirme : « Comprenez-vous ??? l'innu ?? Vous comprenez rien quand on parle innu ? *Rires*²⁵ ». Il s'amuse ensuite à faire répéter des mots innus aux spectateurs : « *Au public, encore. Kuei ! OK ! J'veais vous montrer. Répétez après moi. Allez-y ! Kuei A vous, Kuei !*²⁶ ». « Le cours » se prolonge un moment et Marco s'évertue à mener le jeu avec une attitude provocatrice qui montre symboliquement le potentiel de « contestation et d'expérimentation qui peut venir perturber une configuration linguistique existante provoquée par la cohabitation des langues au sein de l'espace textuel²⁷ ».

L'« opacité gênante » que Marco impose au public « provoque une action de perturbation qui a l'effet de renverser la relation de pouvoir qui fait que le savoir occidental est valorisé et imposé au détriment du savoir autochtone²⁸ ».

dans *Corriere della sera*, 1^{er} octobre 2009, cité dans F. Ilardo (fra Massimiliano Maria, FMR), « Ferite (in)sanabili: una lettura teologico-fondamentale dei legami spezzati nella fraternità. Esempi di mediazione in san Francesco di Assisi », dans *Rassegna di Teologia*, 2023, n° 64, p. 458.

²¹ C. Bender, C. Buckell, M. Collin, X. Huard, N. Kanapé Fontaine, C. Payeur, *Muliats*, op. cit., p. 4.

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ C. Leclerc, *Des langues en partage ? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, WYZ Éditeur, 2010, cité dans P. Godbout, « Coexistence linguistique, translinguisme et autotraduction dans quelques œuvres autochtones canadiennes », op. cit., p. 57.

²⁸ M.-H. Jeannotte, « De la voix au papier. Stratégies de légitimation des publications de mythes oraux des Premières Nations au Québec », dans *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, 2016, vol. 7, n° 2, p. 13.

La performance de Marco est un exemple d'expérience de rencontre non authentique. Déjà les partenaires occupent dans l'espace scénique des places qui dessinent une hiérarchie : Marco est debout (*se lève de sa chaise*) et le public est assis. De plus, Marco se présente en maître qui impose son savoir (sa langue) à un spectateur qui se retrouve, malgré lui, dans le rôle de l'apprenant. De toute évidence, cette performance qui reproduit, tout en la renversant, la relation coloniale ne peut pas être prise en exemple de relation symétrique et authentique où s'exprimait la volonté de travailler à une intercompréhension. Voilà pourquoi Natasha, à qui Marco montre sa performance, désapprouve son action en exclamant : « Arrête de rire du monde ! Asstem api !!²⁹ » et quitte « *furieuse la scène*³⁰ ».

La réaction négative de Natasha révèle alors l'autre signification que la mention paratextuelle « Pièce de théâtre. Comprend du texte en innu³¹ » peut contenir. Le verbe « comprendre » l'autre langue, veut dire aussi au moins deux choses : « comprendre » dans le sens de « inclure » et « comprendre » dans le sens d'être en mesure de « cueillir le sens ». Cette lecture insiste sur la valeur symbolique de la pièce, entendue comme un espace où travailler symboliquement l'inclusion et la compréhension réciproque³². La salle où se joue la représentation fonctionne à la manière d'un laboratoire ; c'est un lieu protégé où les auteurs, devenus médiateurs, convoquent les parties pour qu'elles puissent s'écouter, se reconnaître et s'accepter dans la différence. Dans ce cas, la traduction devient symbole de la rencontre et d'accès à l'autre dont on a pris conscience de la différence. C'est cette dernière qui, par le biais du passage interlinguistique, devient porteuse de sens et favorise la compréhension.

3. LA PRISE DE CONSCIENCE D'UN MANQUE ET LA NÉCESSITÉ DU DIALOGUE

L'évolution du personnage de Christophe, alter ego du public allochtone, montre le désir de construire une relation authentique pour s'engager dans une compréhension réciproque. Le personnage est d'abord victime d'un double malaise : celui face à l'étrangeté dont l'autre est porteur et face à un manque de connaissance de l'autre dont il prend conscience au fur et à mesure que la relation avec Charles et les autres personnages innus de la pièce se construit.

Dans la scène 10 intitulée « Appel de Marco », Christophe répond au téléphone. En ne comprenant rien à ce qu'il entend, car Marco parle

²⁹ C. Bender, C. Buckell, M. Collin, X. Huard, N. Kanapé Fontaine, C. Payeur, *Muliats*, *op. cit.*, p. 40.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 4.

³² P. Puccini, « L'écriture translingue des femmes : espace de médiation interculturelle dans le contexte multilingue francophone », *op. cit.*

en innu, il s'adresse à son locataire : « Je suis pas mal certain que c'est pour toi... je veux dire y a un gars qui parle en innu, je doute que ce soit ma mère ou un sondage³³ ». L'impossibilité à comprendre crée d'emblée une barrière et une exclusion qui dérive d'un manque de connaissance. La méconnaissance de l'autre est totale et coïncide avec un manque d'intérêt qui, à son tour, provient d'une profonde ignorance. Cet échange de la scène 3 est révélateur :

CHARLES

Je suis Innu.

CHRISTOPHE

It ? Inuit ?

CHARLES

Non, pas Inuit, Innu. C'est pas la même chose, vraiment pas.

CHRISTOPHE

Ouain...

Il rit sec.

S'cuse. J'voulais dire...mais t'es-tu...j'veux dire...³⁴.

Le malaise est si fort qu'à la fin de la même scène Christophe s'exclame : « Oh ! Hiii ! J'aurais aimé rester pour faire plus ample connaissance, mais faut vraiment que je parte. Fais comme chez toi³⁵ ».

La prise de conscience de l'embarras du personnage face à sa connaissance lacunaire et superficielle de la culture innue est si importante que les auteurs y consacrent une scène entière au titre significatif : « Le malaise³⁶ ». Dans cette scène, on comprend que sa connaissance a été médiée par le regard anthropologique et son discours sur les autres : « Euh...Je ne connais pas trop les Indiens, Amérin... les Autochtones. En fait, je connais ça. J'ai rencontré des Autochtones, j'ai vu des vidéos des réserves, villages, tribus... communautés, pis toute³⁷ ». Il reconnaît enfin : « mais je n'ai jamais vraiment dialogué avec un Amérindien, Aborigène, Autochtone, membre des Premières Nations³⁸ ».

Derrière l'ironie de la réplique, ce qui frappe c'est bien l'expression « vraiment dialogué » qui fait réfléchir le spectateur sur une communication interculturelle authentique jamais *vraiment* recherchée. Le personnage de Christophe et le public avec lui commencent à prendre conscience de la nécessité d'un dialogue

³³ C. Bender, C. Buckell, M. Collin, X. Huard, N. Kanapé Fontaine, C. Payeur, *Muliats*, op. cit., p. 29.

³⁴ *Ibid.*, p. 11.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁶ *Ibid.*, p. 17.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

comme seul moyen d'accéder à l'autre et de le *comprendre* pour s'engager dans une relation basée sur un réel et sincère désir de le connaître et de le rencontrer.

Pour que la communication s'installe dans toute énonciation, il faut que l'énonciateur et le coénonciateur se prêtent une attention réciproque. Ainsi la dimension de l'écoute devient préliminaire et sacrée. L' « écoute religieuse » qui s'installe entre Charles et Christophe à la scène 12 intitulée

« Tu y penses, parfois ? » précède la parole que les deux personnages, devenus amis, cherchent pour s'échanger des propos intimes :

CHRISTOPHE

Tu dois t'ennuyer de chez toi. Ben je veux dire... tu t'ennuies des fois, de... d'où tu viens ?

CHARLES

Non. Ben oui, là. Mais non. Non, non. Ben... en fait... C'est que...

Temps.

Charles ne trouve pas les mots ; les deux hommes sont figés et se regardent dans les yeux. Christophe écoute religieusement tandis que Charles est à la fois en train de chercher ses mots et de réaliser qu'il ne sait comment nommer ce qu'il ressent³⁹.

C'est la qualité de cette écoute qui rapprochera par la suite Christophe de Marco. À son deuxième appel à l'appartement de Christophe, on comprend qu'entre les deux une relation d'amitié est née :

MARCO

Sur la boîte vocale

Salut les gars... C'est Marco ! J'espère que vous allez bien [...] Comment ça s'est passé ton entrevue, Christophe ??? [...] En tout cas rappelle-moi quand tu veux cette semaine, je suis joignable. Bye là, pis tu salueras Shaniss pour moi⁴⁰.

Le contact est établi et, comme dans une sorte de *fieldwork* anthropologique, Christophe ne doit que choisir de la qualité dans son écoute. Il a le choix entre s'ouvrir à l'autre et entrer en relation avec lui et ses paroles en les écoutant dans leur étrangeté, ou bien, il peut décider de se fermer à l'autre et de se replier sur ce qui est familier, habituel tout en niant sa différence⁴¹. Ce choix se montre dans la scène 16, intitulée « La raciste » où cette ouverture s'oppose à la fermeture dont fait preuve le personnage de Raphaëlle avec qui Christophe est en

³⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁴¹ L'anthropologue L. Lipari parle à ce propos de l'« éthique de l'écoute ». Pour un approfondissement, voir F. Fava, « L'ascolto antropologico: epistemologia, etica e (in)giustizia », dans *AM Rivista della Società italiana di antropologia medica*, n° 56, décembre 2023, p. 254.

train de parler : « Je suis responsable. Je me pose des questions. Je m'ouvre les yeux. C'est facile de pas remettre en question ce que tout le monde pense⁴² ». Christophe semble pratiquer ici l'anthropologie de l'écoute⁴³ qui assume l'écoute comme médium pour partager des mondes différents et pour les raconter.

C'est dans ce sens qu'il faut lire l'appel à l'écoute de la scène 17 intitulée « Charles calme Christophe » où ce dernier s'insurge contre l'attitude de fermeture et d'ignorance de son amie Raphaëlle. C'est à Charles à qui, tout en s'adressant à son nouvel ami québécois, revient le rôle de relier l'ignorance au racisme en passant par la nécessité de s'écouter. Il s'exclame :

Écoute-moi. Les vrais cons, c'est pas ceux qui ont une grande gueule, c'est ceux qui savent rien, qui font semblant d'être de ton bord, mais qui pensent qu'y savent tout. [...] Le racisme. C'est de l'ignorance. Pire encore, le racisme, c'est de l'ignorance qui essaye de se faire passer pour de l'information⁴⁴.

En facilitateurs de la rencontre et promoteurs de cette expérimentation de contact et de création d'une nouvelle relation, Natasha Kanapé Fontaine et les autres auteurs du Collectif Menuentakuan se font médiateurs et leurs ouvrages deviennent instruments de médiation. La scène de la pièce se transforme alors dans ces espaces de médiation devant faciliter le contact, l'intercompréhension et la reconnaissance entre deux univers sociaux et culturels différents. Ces espaces « doivent tout autant favoriser la communication et l'écoute réciproque que le recadrage des représentations nouvelles au besoin⁴⁵ ».

Elle rappelle aussi la « topologie de la scène » dont parle l'anthropologue Althabe pour qui elle représente le lieu de l'écoute fondamentale dans le processus épistémologique de la connaissance⁴⁶. L'anthropologue italien Fava explique que cet espace a les caractéristiques de l'entre-deux ; dans ce *in-between* les acteurs impliqués, les participants à la rencontre (l'anthropologue et son interlocuteur) vivent et habitent le seuil entre deux mondes, deux cultures, qui les distinguent et les unissent en même temps⁴⁷. La pièce se sert du passage interlinguistique pour mettre en évidence ce lieu-

⁴² C. Bender, C. Buckell, M. Collin, X. Huard, N. Kanapé Fontaine, C. Payeur, *Muliats*, *op. cit.*, p. 45.

⁴³ F. Fava, *op. cit.*, p. 258-265.

⁴⁴ C. Bender, C. Buckell, M. Collin, X. Huard, N. Kanapé Fontaine, C. Payeur, *op. cit.*, p. 52-53.

⁴⁵ A. Manço, « Compétences interculturelles : entre droit à la diversité et nécessité du vivre ensemble », dans *Les politiques sociales*, 2016, vol. 2, n° 3-4, p. 140-141, cité dans C. Gélinas, « Les compétences de la personne médiatrice », dans *La Médiation interculturelle*, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁶ F. Fava, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 253.

seuil, consacré à la rencontre et où les langues, tout en se traduisant, se posent l'une à l'écoute de l'autre.

Déjà Jeannotte en s'interrogeant sur le plurilinguisme dans *Ourse Bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau remarque que les mots en langue crie qui parsèment le texte servent aussi, tout en décrivant le monde amérindien, à un rapprochement des cultures, rappelant régulièrement au lecteur la pluralité qui soutient à la fois le texte comme la diégèse⁴⁸.

Dans *Muliats*, l'innu acquiert donc une fonction symbolique et représente la voix de l'autre avec qui pouvoir entrer en dialogue. Cette possibilité se montre dans le choix de Christophe qui prend la décision d'apprendre la langue des amis autochtones en affrontant ainsi le sentiment d'étrangeté dont la langue étrangère est porteuse, car « Pour la plupart des lecteurs québécois, ces citations en langue amérindienne restent inaccessibles et créent un sentiment d'étrangeté⁴⁹ ». Christophe décide alors de se plonger dans cet espace de non-sens, de pertes de repères et de contrôle, à la recherche d'une signification partagée entre sa langue et l'autre langue, entre lui et son interlocuteur :

MARCO

La forêt. Kukuminutsh

CHRISTOPHE

Kukuminutsh

MARCO

Les grands-mères. Nimushminutsh

CHRISTOPHE

Nimushminutsh

MARCO

Les grands-pères. Uapushkuss

CHRISTOPHE

Uapushkuss⁵⁰.

La traduction acquiert ici toute sa valeur performative, car c'est bien elle qui active l'accès au sens de l'autre (langue) et, de manière symbolique, la rencontre des interlocuteurs participant au dialogue. Ainsi, dans cette scène, Marco et Christophe sont désormais en mesure de converser ensemble et de cette sorte ils construisent un espace de la rencontre qui se matérialise dans la traduction qui, tout en affichant

⁴⁸ M.-H. Jeannotte, « L'identité composée : hybridité, métissage et manichéisme dans *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi, et *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau », *op. cit.*, p. 309.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ C. Bender, C. Buckell, M. Collin, X. Huard, N. Kanapé Fontaine, C. Payeur, *Muliats*, *op. cit.*, p. 54-55.

les langues une à côté de l'autre, active le rapprochement des langues-cultures. Dans la répétition du mot innu, le personnage québécois vit la différence dans son propre corps à travers l'articulation de son appareil phonétique qui s'accommode d'une différence à laquelle il n'est pas accoutumé.

Il traverse donc la différence dans son corps, il l'entend et décide volontairement de se faire traverser par cette étrangeté. Ce cours d'innu est la représentation d'une relation authentique entre Marco et Christophe, le premier se prête au rôle de maître en décidant de partager son savoir, le deuxième, qui se positionne dans le rôle d'apprenant, reconnaît ainsi son manque et le désir de le combler.

Métaphore du passage et de l'entre-deux génératif de sens, la traduction se fait entendre, elle résonne sur la scène et se fait « audible ». Pour reprendre la topologie de la scène anthropologique, nous pouvons dire que l'activité translinguistique occupe l'espace du milieu, du passage d'une langue à l'autre, passage génératif qui crée une adaptation à la réalité de chaque langue.

À partir de cet entre-deux, la traduction agit et transforme la relation entre les langues et, de manière symbolique, entre les participants à la scène de la rencontre qui se retrouvent les uns à côté des autres sans qu'aucun rapport de domination les sépare.

Godbout explique la pertinence des éditions bilingues de poésie de Joséphine Bacon, par exemple : « Cette histoire [narrée par la poète] se raconte aussi en français, autant pour les Innus qui ne maîtrisent pas leur langue maternelle que pour les lecteurs francophones de sa poésie. La coexistence linguistique s'actualise ici dans les pages mêmes du livre, où s'opère (matériellement parlant) une mise à plat des deux langues en présence – l'innu à droite, le français à gauche – qui va à l'encontre du rapport inégalitaire vécu dans la réalité⁵¹ ».

C'est exactement pour travailler sur le plan de la réalité et pour transformer une relation qui se base trop souvent sur des rapports inégalitaires que *Muliats* performe une nouvelle relation avec son destinataire appelé à prendre part à cette action. Sur le modèle de Christophe qui, dans la scène intitulée « Le départ » à la fin de la pièce, accepte la proposition des amis innus de les accompagner pour la fin de semaine dans leur communauté⁵², le destinataire a la possibilité de transformer l'histoire de la rencontre, à laquelle il a assisté, en expérience de vie.

⁵¹ P. Godbout, « Coexistence linguistique, translinguisme et autotraduction dans quelques œuvres autochtones canadiennes », *op. cit.*, p. 63.

⁵² C. Bender, C. Buckell, M. Collin, X. Huard, N. Kanapé Fontaine, C. Payeur, *op. cit.*, p. 67-71.

Les dramaturges proposent aux spectateurs de *Muliats* de prolonger leur présence au théâtre pour « Prendre le thé ensemble, se dire les vraies choses dans le plaisir et la bonne humeur⁵³ ».

Ils expliquent dans une note paratextuelle que : « C'est exactement le mandat que les Productions Menuentakuan se sont donné. [...]. Chaque soir, après les représentations, le public était invité à partager le thé avec la compagnie pour exposer et démystifier les incongruités qui briment la franche amitié qui devrait exister entre Autochtones et non-Autochtones⁵⁴ ».

Comme toute énonciation, la réussite de *Muliats* ne dépendra donc que de la réalisation de son acte illocutoire : se retrouver ensemble et se reconnaître par une parole échangée authentique et sincère entre autochtone et allochtone à la recherche d'une relation renouvelée. C'est bien de la réussite de cet acte que le succès de la pièce découle. La maison d'édition se sert du paratexte pour le souligner à deux reprises : « Déjà, lors dès sa création, le spectacle *Muliats* battait tous les records d'entrée en salle » et encore : « La pièce s'est avérée un succès immédiat⁵⁵ ».

CONCLUSION

Assister à la représentation de *Muliats*, c'est participer à son acte d'énonciation vu comme évènement singulier. C'est bien la spécificité de la pragmatique qui se présente comme « l'étude non des phrases comme types hors contexte, mais des occurrences des phrases, de cet évènement singulier qu'est chaque acte d'énonciation⁵⁶ ». Participant actif à cet acte, le spectateur-coénonciateur « engagé », pris dans l'énonciation/évènement se fait diffuseur à son tour du message et de la valeur d'acte de la pièce en devenant son porte-parole dans la société civile. Ainsi conçue, la représentation assume les caractéristiques d'un évènement où se réalise une rencontre authentique et renouvelée. Ce faisant, la pièce montre que la rencontre est possible et qu'elle se réalise dans l'invitation à rester et à prolonger l'expérience dans une conversation qui se vit à l'extérieur de la scène, dans l'espace social que les parties partagent : la société québécoise. Vivre cette expérience, c'est se sensibiliser à l'écoute de l'autre chez lui. En acceptant son hospitalité, le public reproduit la dimension transitive et intersubjective de la recherche anthropologique fondée sur l'écoute d'autres hommes et d'autres femmes dans leurs lieux de vie, leurs paroles et leurs silences⁵⁷.

⁵³ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 3.

⁵⁷ Notre traduction. Nous reportons ici la citation en langue originale : « È l'ascolto di altri uomini e donne nei loro luoghi di vita, delle loro parole e

Ainsi, *Muliats* réalise le type d'anthropologie qu'Althabe a pratiquée : « *celle de l'écoute*, de l'installation d'une proximité avec les gens, en passant par l'effort de vivre comme eux, de les accompagner dans le quotidien⁵⁸ ». Althabe fait appel au respect de l'autre et à la complexité d'élaborer le sens dont il est porteur. Sa signification demande un travail d'interprétation qui, comme dans la traduction, s'active par la recherche d'un sens commun : « Il faut rester modeste dans la relation avec les gens, parce qu'il n'est pas question de leur dire ce qu'ils sont, mais de plus il faut rester très prudents dans l'élaboration du sens⁵⁹ ».

Comme nous avons cherché à le démontrer, le spectateur « attentif » est celui qui se met à l'écoute de l'autre, c'est-à-dire à l'écoute de ce que devient dans le texte son symbole, la langue autochtone aux contours étranges et opaques. Il se met dans l'attitude de l'anthropologue qui fait de l'écoute la clé de sa relation avec ses interlocuteurs. Il se transforme en apprenant et assume une posture d'humilité à partir de laquelle il reconnaît le savoir dont son interlocuteur est porteur. Il traverse la langue de l'autre en prenant le temps de traverser son altérité, de la prendre en compte pour y voir réfléchi en elle, par la traduction, sa langue à lui. Les thèmes de la communication et de l'intercompréhension sont au centre de la pièce ; ils se retrouvent dans l'image de la table qui occupe l'espace du milieu de la scène. C'est autour d'elle que la représentation se joue. Elle matérialise l'écoute nécessaire à la rencontre et agit comme médium. La parole qu'on pose au-dessus est une parole qu'on partage avec l'autre et non pas une parole sur l'autre ou pire contre l'autre⁶⁰. Sa présence est une présence, de qualité. Le spectateur, qui choisit de s'engager dans cette rencontre en sachant qu'il devra faire preuve d'ouverture à l'autre, prend conscience du fait que « lorsque nous témoignons et écoutons autrement, nous écoutons à partir d'un espace d'inconnu, de perte de contrôle, de perte d'idées et de concept, d'une ouverture à ce qui est, de ne pas rétrécir, d'être là⁶¹ ». *Muliats* est donc un ouvrage qui, tout en la performant, instaure une nouvelle réalité en

dei loro silenzi, sempre eventi sorprendenti nella nostra pratica di ricerca; quell'ascolto che fonda [...] la dimensione transitiva e intersoggettiva della ricerca antropologica ». F. Fava, *op. cit.*, p. 252.

⁵⁸ G. Althabe, « Gelos, en Béarn, matrice du rapport au monde de René Lourau (entretien réalisé par R. Hess) », dans *Pratique de formation*, vol. 40, 2000, p. 35, cité dans F. Fava, *op. cit.*, p. 249-250.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ F. Fava, *op. cit.*, p. 253.

⁶¹ Notre traduction. Nous reportons ici la citation en langue originale : « When we bear witness and listen otherwise, we listen from a space of unknowing, loss of control, loss of ideas and concept; an opening to what is, not shrinking away, being there » ; L. Lipari, « Listening Otherwise. The Voice of Ethics », dans *International Journal of Listening*, vol. 23, n°1, p. 44, cité dans F. Fava, *op. cit.*, p. 255.

se servant de la rencontre entre les langues. Penser à cet ouvrage comme à un événement signifie aussi mettre en valeur le rituel qui, dans l'énonciation, est fondé sur les principes de coopération entre les participants du procès énonciatif⁶². Le rituel qui clôt *Muliats* fait bien penser à cette coopération. Marco, Charles et Christophe, en quittant la scène, posent le même geste sur le visage de la poète Natasha Kanapé Fontaine en le marquant d'un trait coloré. C'est un geste collectif qui montre que la rencontre est possible et que la culture est l'expression d'un espace où l'autre est invité à un *faire*. Le regard d'entente complice que la poète/actrice adresse au public en sortant de scène le confirme : « Sortie de scène. La Femme territoire se relève, rit en silence, avançant sur l'avant-scène. Elle regarde le public, puis disparaît dans l'ombre des coulisses, à la suite des autres⁶³ ».

La linguistique de l'énonciation, l'anthropologie et la médiation interculturelle apportent, à notre avis, leur savoir pour une interprétation toujours plus inclusive, humble et respectueuse afin de souligner le caractère performatif d'une littérature qui veut agir dans sa société en la transformant de l'intérieur.

Il faudrait reprendre la sempiternelle question de « l'être » et de la spécificité de la littérature. Non pas « qu'est-ce que la littérature ? », mais plutôt « que fait et, dès lors, que peut la littérature ?⁶⁴ ».

PAOLA PUCCINI
(UNIVERSITÉ DE BOLOGNE)

⁶² D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 16.

⁶³ C. Bender, C. Buckell, M. Collin, X. Huard, N. Kanapé Fontaine, C. Payeur, *Muliats*, op. cit., p. 71.

⁶⁴ M. Angenot, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans J. Neefs et M.-C. Ropars (éds.), *La Politique du texte. Pour Claude Duchet*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 9.

BIBLIOGRAPHIE

ALTHABE G., « Gelos, en Béarn, matrice du rapport au monde de René Lourau (entretien réalisé par R. Hess) », dans *Pratique de formation*, vol. 40, 2000, p. 27-35.

ANGENOT M., « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans NEEFS J. et ROPARS M.-C. (éds.), *La Politique du texte. Pour Claude Duchet*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992.

BENDER C., BUCKELL C., COLLIN M., HUARD X., KANAPÉ FONTAINE N. et PAYEUR C., *Muliats*, Les Éditions Hannenorak, « Théâtre », 2021.

BURELLE J., « Décoloniser les espaces de création », dans *Jeu*, n° 177, 2021, p. 60-63.

COHEN EMERIQUE M., FAYMAN S., « Médiateurs interculturels, passerelles d'identités », dans *Connexions*, 2005, vol. 1, n° 83, p. 169-190.

FAVA F., « L'ascolto antropologico: epistemologia, etica e (in)giustizia », dans *AM Rivista della Società italiana di antropologia medica*, n° 56, décembre 2023, p. 249-283.

GÉLINAS C., « Les compétences de la personne médiatrice », dans PUCCINI P., VATZ LAAROUSSI M., GÉLINAS C., *La Médiation interculturelle*, Milan, Hoepli, 2022, p. 55-62.

GODBOUT P., « Coexistence linguistique, translinguisme et autotraduction dans quelques œuvres autochtones canadiennes », dans Fabio REGATTIN, *Autotraduzione. Pratiche, teorie, storie*, Città di Castello, I libri di Emil, 2020, p. 57-67.

ILARDO F. (fra Massimiliano Maria, FMR), « Ferite (in)sanabili: una lettura teologico-fondamentale dei legami spezzati nella fraternità. Esempi di mediazione in san Francesco di Assisi », dans *Rassegna di Teologia*, n° 64, 2023, p. 453-475.

JEANNOTTE M.-H., « L'identité composée : hybridité, métissage et manichéisme dans *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi, et *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau », dans *International Journal of Canadian Studies/Revue Internationale d'études canadiennes*, 2010, n° 41, p. 297-312.

JEANNOTTE M.-H., « De la voix au papier. Stratégies de légitimation des publications de mythes oraux des Premières Nations au Québec », dans *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, 2016, vol. 7, n° 2, p. 1-26.

LECLERC C., *Des langues en partage ? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, WYZ Éditeur, 2010.

LIPARI L., « Listening Otherwise. The Voice of Ethics », dans *International Journal of Listening*, vol. 23, n° 1, 2009, p. 44-59.

MAGRIS C., « 'Vivere significa migrare: ogni identità è una relazione'. Incontro con Édouard Glissant, scrittore discendente di schiavi 'Bisogna amare l'uomo, accettando di non capirlo fino in fondo' », *Corriere della sera*, 1^{er} octobre 2009.

MAINGUENEAU D., *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

MAINGUENEAU D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997.

MANÇO A., « Compétences interculturelles : entre droit à la diversité et nécessité du vivre ensemble », dans *Les politiques sociales*, 2016, vol. 2, n° 3-4, p. 135-142.

PUCCHINI P., VATZ LAAROUSSI M., GÉLINAS C., *La Médiation interculturelle*, Milan, Hoepli, 2022.

SITOGRAPHIE

PRODUCTIONS MENUENTAKUAN, « MULIATS », 2016 : <<https://www.youtube.com/watch?v=DYMRd2cRHfE>>, consulté le 1^{er} juin 2024.