

Qu'est-ce qu'un *Dragonfly*?

Jean Cléo Godin

Number 78, 1996

Dramaturgie : nouveaux horizons

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27171ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Godin, J. C. (1996). Qu'est-ce qu'un *Dragonfly*? *Jeu*, (78), 90–95.

Qu'est-ce qu'un *Dragonfly* ?

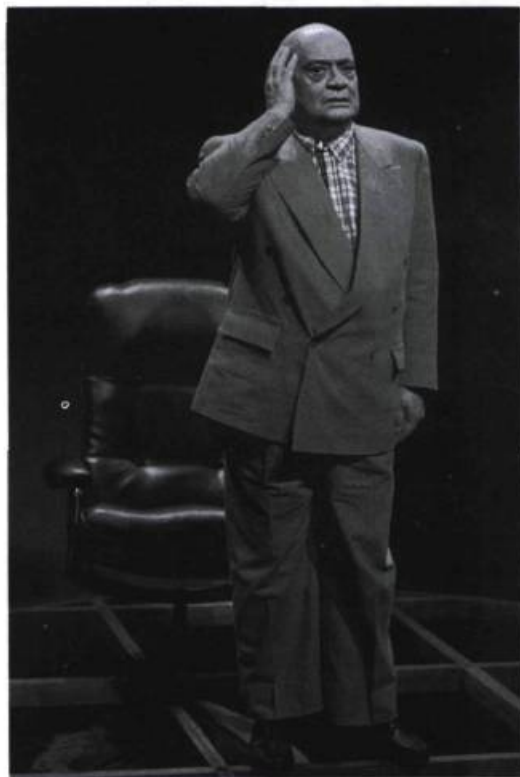
Nous sommes à une lecture publique du *Génie de la rue Drolet* de Larry Tremblay. Une collègue qui ne connaît pas l'œuvre de Tremblay me demande ce qu'il a écrit d'autre. Je lui cite *The Dragonfly of Chicoutimi*¹, « une pièce écrite en anglais », dis-je.

Elle : « Pourquoi l'avoir écrite en anglais ? »

Je lui réponds : « Pourquoi pas ? Sans doute parce qu'il en avait envie, c'est tout... »

À ma grande surprise, ma collègue s'est contentée de ma réponse. J'avais répondu n'importe quoi à une question que je ne m'étais pas posée. Alors posons-la maintenant : quel sens peut avoir une telle entreprise non seulement chez un dramaturge francophone – doit-on encore dire québécois ? – mais aussi dans l'ensemble d'une dramaturgie ?

Pour être sûr de ne pas inventer n'importe quoi, je suis allé directement interroger l'auteur, qui m'a tout expliqué à partir de la première ligne du texte : « I travel a lot ». Je dis bien la première ligne car, en l'absence de ponctuation dans l'édition des Herbes rouges, je ne sais si la première ligne coïncide avec une première phrase. Je sais cependant que c'est de là, littéralement, que tout est parti : une phrase entendue comme ça dans un lieu public, dite par un inconnu et attrapée au vol par l'oreille de Larry Tremblay, qui l'a aussitôt transcrite dans le petit calepin qui ne le quitte jamais. Il aurait pu la traduire, vous me direz. Ce qui prouve que la question n'est pas si simple, puisqu'on y revient toujours. Le plus bizarre, c'est que la vraie question n'est peut-être pas « pourquoi n'a-t-il pas traduit », mais bien plutôt « pourquoi a-t-il traduit »... Ce n'est pas clair ? Je vous explique, comme l'auteur me l'a expliqué. S'il



Jean-Louis Millette dans *The Dragonfly of Chicoutimi* (Théâtre d'Aujourd'hui/FTA, 1995). Photo : Yves Dubé.

1. Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, les Herbes rouges, 1995, 65 p.

a écrit en anglais, ce n'est pas (comme je le croyais) parce que, ayant longtemps vécu en Inde, l'anglais serait devenu pour lui comme une seconde langue maternelle, celle du moi-étranger modelé par son propre « travel a lot ». Il m'a même avoué que, toutes ces années en Inde, il avait très peu parlé, justement, et plus souvent par gestes – quand on étudie et pratique le khatakali, je suppose que cela va de soi – qu'en paroles. Résultat : son anglais est resté rudimentaire, mal maîtrisé et donc calqué sur les structures du français. Ce qui fait que, pour écrire « en anglais » *The Dragonfly of Chicoutimi*, il a dû transcrire une pensée française à laquelle il a donné une apparence (mais non une structure) anglaise, en affichant bien clairement les maladroites d'une traduction littérale qui ne se comprend vraiment que si on pense en français...

Tout ceci est expliqué savamment en quatrième de couverture, en français et en anglais, dans un texte tiré de la « Postface/Afterword », signée Paul Lefebvre. « Cette pièce est écrite en anglais. En fait, elle est écrite en français, mais avec des mots anglais. » Ce que je trouve étrange cependant, dans ce texte de Lefebvre, c'est qu'il a ensuite l'air de tout expliquer par l'identité de l'auteur, comme si le héros de la pièce ne se nommait pas Gaston Talbot. « Fallait-il s'appeler Larry Tremblay et porter dans son nom les deux langues pour écrire un tel texte, comme si *Larry* donnait des mots au silence de *Tremblay* ? » La connotation clairement schizophrénique de cette interprétation suggère à Lefebvre un diagnostic sombre sur l'avenir du Québec : « Gaston Talbot, le personnage du *Dragonfly of Chicoutimi*, est un précurseur. » Je suppose que Lefebvre, qui parle en anglais d'un *forerunner*, sait très bien que le mot *précurseur* est lourdement codé et renvoie à notre saint patron Jean-Baptiste. L'affirmation est donc gravissime, puisqu'elle reviendrait à faire de Gaston Talbot une figure prophétique du théâtre québécois de demain : il ne sortirait de son aphasie que pour s'exprimer en anglais. Larry Tremblay rejoindrait ainsi, dans son pronostic, le Godbout des *Têtes à Papineau*. Très canadien-français donc, ce Talbot, dont le destin annoncerait la fin de la « survivance » francophone.

Mais est-ce vraiment *pour cela* que cette pièce a été écrite en anglais ? J'ai peine à le croire. D'abord parce que, rappelons-le, elle n'est pas vraiment écrite « en anglais » et que, si on lit attentivement le texte, on voit que ce sont plutôt d'anonymes spécialistes qui ont parlé d'aphasie ; Talbot dit, lui : « I was simply silent » (p. 52). Or, ce diagnostic aurait été posé après l'incident de la rivière aux Roches, et je m'étonne que Lefebvre, qui fait grand cas dans son texte de ce « traumatisme sexuel » (p. 62) affectant le destin de Gaston Talbot, ne s'interroge aucunement sur le sens du titre, qui soulève un beau problème de *gender*, comme on dit dans le jargon universitaire américain contemporain. Car si le terme anglais *dragonfly* est neutre, son équivalent français a évidemment un genre qui, en l'occurrence, est féminin pour les deux sexes : *la libellule*. Aussi ne s'étonne-t-on pas que, dans cette édition bilingue/bilingual, seul le titre ne soit jamais traduit, puisqu'on imagine difficilement que *la libellule de Chicoutimi* pourrait convenir : il y manque, notamment, la référence au dragon...

Le titre se justifie par deux extraits assez courts dont le premier commence par « A dragonfly fixed on a wall by a pin » (p. 38) et raconte un souvenir d'enfance de Talbot, qui découvre la collection d'insectes de son oncle et se blesse au doigt en



Photo : Yves Dubé.

touchant à l'« enormous dragonfly » qui le fascine. Ce passage prouve que l'auteur est sensible à la différence des genres, puisqu'il utilise d'abord le neutre – « I touched it » – pour y référer. Raison de plus pour s'étonner qu'il utilise aussitôt après le masculin lorsqu'il explique que, pendant des années, il a cru avoir été mordu par la libellule : « I thought that the dragonfly bit me / with *his* mouth or with *his* jaw or whatever » (p. 38-39). En fait, le flottement va non pas du neutre (anglais) au masculin, mais du féminin (français) au masculin, comme le montrent bien les références ambiguës à la mère qui encadrent ce premier extrait et qui traduisent (!) une symbolique de castration – « Are you nuts / Cut the cake / Don't cut me » (p. 37) – justifiant à son tour l'identification entre le personnage et le-la libellule : « I was nothing but / A dragonfly fixed on a wall by a pin » (p. 39)...

Voilà donc comment, littéralement, le héros s'est trouvé *épinglé*, fixé dans un destin tragique et ambigu, aussi sûrement que le fut Œdipe en se crevant les yeux à l'aide d'une épingle empruntée à Jocaste. Car le sang qui gicle au contact de la libellule (« his mouth... or whatever ») n'évoque pas que la menace du couteau² de la mère

2. Le couteau, étonnant ici parce qu'il est celui de la mère, pourrait évoquer celui qui tue Claude dans *Being at home with Claude* et, surtout, celui qui tue l'enfant dans *Provincetown Playhouse*... : dans ce dernier cas, les dix-neuf coups qui transpercent le sac contenant l'enfant disent assez l'intensité obsessionnelle du fantôme.

phallique – « I'm the flesh of your flesh / look at me / touch me » (p. 39) –, mais aussi le sang de Pierre Gagnon qui a giclé sur les rochers de la rivière : « He will crash / he tried desperately / to move his four dragonfly's wings » (p. 46). Dans ce passage où Gagnon apparaît comme une figure d'Icare, le futur et le passé se mêlent d'une étrange manière, sans doute parce que l'image de la libellule semble renvoyer également à une autre image, celle d'une mante religieuse dont le symbolisme aurait été inversé ou perverti : « A dragonfly who ate his mother / the day of his seven years / flew into the sky of Chicoutimi » (p. 46). À nouveau sont reliées ici les figures de la mère et du garçon désiré, dans un rêve d'envol voué à la chute. On a surtout affaire à des fantasmes de cannibalisme où dévorant et dévoré sont interchangeables comme dans la relation archaïque du fœtus avec la mère³.

Récit complexe, troublant et troublé, que celui de la mort de Pierre Gagnon. Talbot le reprend, le corrige, comme s'il voulait tout dire et ne rien avouer. Mais nous comprenons bien qu'il s'agit d'un désir amoureux confronté à la mort, un peu comme dans *Being at home with Claude*⁴, et, comme dans la pièce de Dubois, cette scène de l'*eros-thanatos* s'exprime dans un élan lyrique d'une exceptionnelle beauté :

I wake up
totally wet
I open my eyes
I'm not in my bed
I'm lying on a body
a cold and wet body
the dead body of Pierre Gagnon
my lips are on his lips
I'm doing a mouth-to-mouth
I'm touching his blond hair
I'm looking his blue and fixed eyes
I'm taking his head with my two hands
and crushing it on the rocks
the blood of Pierre Gagnon
reddens the water of the river rivière aux Roches (p. 47)

On aura noté que Talbot, ici, ne confond plus les genres et que le « his lips » semble faire écho au « his mouth... or whatever » de tout à l'heure. On apprendra aussi, dans ce récit, que ce garçon s'appelait en fait Gagnon-Connally, que sa mère était francophone et son père anglophone ; enfin, que son père était pilote à Bagotville. On

3. Je remercie ma collègue Nicole Deschamps, micropsychanalyste, qui m'a guidé dans ce labyrinthe de fantasmes !

4. Est-ce un hasard si *Being at home with Claude* désigne en anglais une pièce entièrement écrite en français ? Comme pour *The Dragonfly*..., les confidences de l'auteur nous amenaient à attribuer à une circonstance fortuite – un séjour à New York au cours duquel la pièce a été écrite – le titre anglais. Mais, à bien y penser, « *at home* » dit avec toute l'ambiguïté nécessaire la réversibilité du rapport à l'autre, d'une manière qu'un *chez-soi* ne saurait certainement pas rendre. L'anglais semble dire ici l'autre-en-soi. Et pendant que nous y sommes, notons que *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* semble avoir été conçu pour qu'on ne retienne, en pratique, que les mots anglais du titre...

voit comment tout ceci pourrait expliquer la métaphore bilingue et bisexuelle du *dragonfly*, nous en proposer une genèse !

Une métaphore que ne laissait aucunement présager, sinon par un long détour, le thème du voyage dont l'auteur est parti. Un détour qui passerait par l'homophonie Talbot-Bagotville d'où s'envolent, comme des libellules, des avions militaires. Dans ce cas précis, notons-le, c'est le père qui s'envole et le fils, laissé derrière avec sa mère, qui sera « épinglé ». Pierre Gagnon et Gaston Talbot étaient donc faits pour se comprendre, se compléter et se confondre, comme le montrent les deux versions du récit où, alternativement, Pierre et Gaston jouent le rôle du cheval et du cavalier⁵, du cowboy et de l'indien, du dominant et du dominé. L'auteur résume ceci dans un passage qui semble particulièrement maladroit, dont la grammaire fautive semble suggérer une autre faute : « Nobody never learned / what really happened / on that hot sunny day of July » (p. 52). *The Dragonfly of Chicoutimi* apparaît ainsi comme un *non-récit*, puisque celui qui le narre nous prévient que nous ne « saurons » jamais.

La piste du voyage est-elle pour autant fautive ? Pas vraiment, si l'on s'en tient à la métaphore : c'est d'un voyage intérieur qu'il s'agit, d'une remontée onirique aux origines. « I was born in Chicoutimi » (p. 13). Et, sitôt précisé le lieu de sa naissance, il expliquera qu'il a menti en parlant de ses fréquents voyages : « I spent all my life in Chicoutimi » (p. 18). Mais alors une chose étrange se produit lorsque, pour la seconde fois, il donne l'étymologie du nom de sa ville natale. La première fois, il avait dit « up to where the water is *deep* » (p. 13), mais, cette fois, ce sera « up to where the water is *shallow* » (p. 18). C'est la rivière Saguenay qui est profonde ; mais le retour à l'enfance ramène plutôt l'image de la « rivière aux Roches », d'où remontera à la surface le souvenir le plus troublant, le seul à vrai dire qui structure ce récit dramatique. C'est pourquoi Gaston Talbot l'affichera en majuscules : « THE NAKED BODY OF PIERRE GAGNON » (p. 17). Ce souvenir suscitera à son tour l'image de la mère, formant elle aussi avec celle de Talbot un couple réversible, dans une relation de désir et de violence : « When the knife thrown by mum / transpierced my chest » (p. 39). Tout cela, nous l'apprendrons plus tard, n'est qu'un long rêve – un cauchemar ? –, d'où Talbot sortira brusquement comme au contact des roches de la rivière : « BOUM / Dream is over » (p. 47). Alors s'amorce la véritable conclusion de ce récit, dans cet élan lyrique dont j'ai déjà parlé et qui ne concerne que la relation amoureuse et tragique entre deux garçons. Deux *dragonflies* « fixed on a wall by a pin ». C'est d'abord cette relation complexe et obscure entre le moi et le moi-étranger que dit ce texte anglais pensé en français.

En conséquence, la publication dans les deux langues de la postface à cette pièce m'apparaît vraiment comme un non-sens, puisqu'elle dédouble et oppose l'une à l'autre les deux faces que le texte réunit.

5. Si Larry Tremblay semble faire appel, ici, aux clichés de la bande dessinée ou du cinéma américain, on pourrait plutôt penser à un autre classique de la littérature homosexuelle : *le Roi des aulnes* de Michel Tournier, l'histoire d'une sorte de géant (tel un « enormous dragonfly ») christophore, celui qui porte les enfants sur ses épaules pour la traversée d'une rivière.

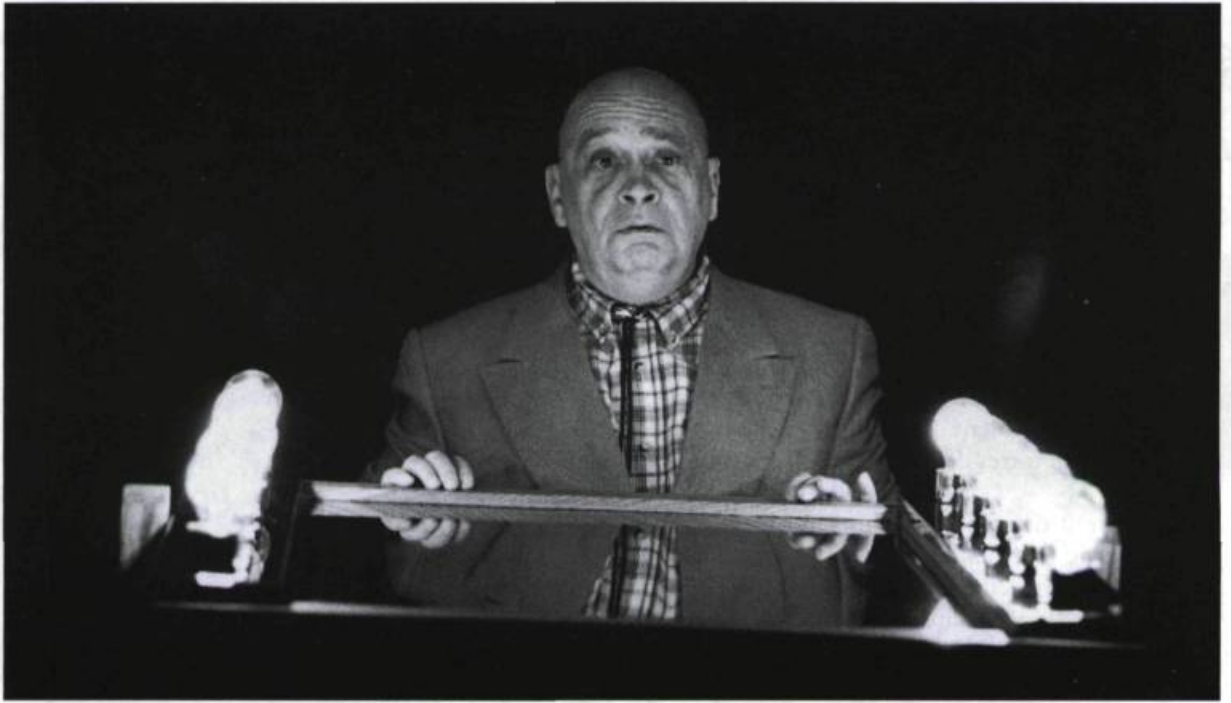


Photo : Yves Dubé.

Cela dit, il ne suffit peut-être pas de voir dans cette écriture « en français avec des mots anglais » le signe d'une dualité repliée sur elle-même, invertie, pour vider toute la question. Tant dans le roman (Yolande Villemaire, Nicole Brossard, etc.) qu'au théâtre (on peut ajouter aux exemples donnés le récent *Lucky Lady* de Dalpé et les productions de Pigeons International qui se situent tout à fait en marge de notre analyse), les titres anglais se sont récemment multipliés, comme pour proposer un mode de désignation emprunté à *l'autre*. S'il est vrai que *The Dragonfly of Chicoutimi* fait figure de « précurseur », c'est en poussant plus loin l'expérience et en créant une langue nouvelle dont la désignation même resterait à découvrir ! ♦