

## Identité migrante et ses manifestations discursives dans *Trilogia* de Marco Micone

### Migrant identity and its discursive manifestations in Marco Micone's *Trilogia*

Witold Wołowski

Université Catholique Jean Paul II de Lublin

wialwo@kul.lublin.pl

<https://orcid.org/0000-0003-2393-8782>

Renata Jakubczuk

Université Catholique Jean Paul II de Lublin

renata.jakubczuk@umcs.pl

<https://orcid.org/0000-0003-4692-0729>

#### Abstract

This article – focused on three plays that make up Marco Micone's dramatic trilogy (*Gens du silence*, *Addolorata*, *Déjà l'agonie*) – consists of two parts. First, it outlines the historical-political environment of Quebec in the context of immigration and identity issues. Then, the article analyzes some compositional and linguistic aspects – micro- and macrostructural – linked to the migrant identity of the protagonists (monology, adialogism, plurilingualism, metalinguism).

**Keywords:** identity, migration, Marco Micone, Quebec theater

« Il n’y a pas d’identité innée et immuable.  
L’identité est une construction historique et sociale.  
Elle se transforme tout au long de l’existence.  
C’est en vivant au Québec qu’on devient Québécois.  
On ne naît pas Québécois, on le devient. »  
(Marco Micone, 2021)

## 1. INTRODUCTION

Dans le temps, les écrivains cherchaient à individualiser la parole des personnages pour souligner leur origine sociale ou leur personnalité ; ils voulaient, par-là, créer des identités. Aujourd’hui, la réalité accomplit elle-même cette tâche à leur place. En fait, le procédé de différenciation du discours des protagonistes (qu’on le nomme *hétérologie* ou *hétéroglossie*) est une des caractéristiques principales du métissage culturel et de la littérature migrante : « Les écrivains migrants construisent leur langue et s’interrogent sur leur statut : langue identitaire ? langue de traduction ? langue seconde ? langue à soi ? langue de l’autre ? » (Barreiro, 2004, p. 44). Si l’on admet que la construction de l’identité des immigrés est un processus particulièrement complexe, on acceptera aussi l’affirmation de Camilleri selon laquelle « l’identité n’est pas une donnée, mais une dynamique » (1996-1997, p. 32) ; une dynamique qui s’effectue dans un espace bien précis, lieu qui est souvent un territoire en crise. Or ce dernier phénomène concerne non seulement le pays de départ, mais souvent le pays d’accueil aussi – l’Italie et le Québec en l’occurrence – même si la nature de la crise diffère considérablement.

La trilogie de Marco Micone (*Gens du silence, Addolorata, Déjà l’agonie*) – qui constitue le corpus de cette étude – reflète parfaitement les dilemmes de ses compatriotes arrivés au Québec dans les années 1980. D’une pièce à l’autre, ils poursuivent la quête de leur identité à la fois individuelle et collective. Les questions identitaires que les protagonistes se posent en présence d’un lecteur/spectateur trouvent un écho proprement linguistique dans les macro- et micro-structures discursives que nous passerons en revue dans la seconde partie de l’article.

## 2. DRAMATURGIE ET IDENTITÉ

Dans le contexte québécois, les questions identitaires semblent être particulièrement complexes. Descendants des colons français qui se sont imposés aux autochtones nord-américains il y a plus de quatre cents ans, les Canadiens-français ont eux-mêmes subi le sort d’un peuple minoritaire, soumis par des nouveaux arrivés anglophones. Les vicissitudes de l’histoire ont provoqué un total renversement des rôles car les Français colonisateurs sont devenus à leur tour une nation colonisée.

La dramaturgie canadienne-française, puis québécoise, est un phénomène relativement jeune, puisqu'elle émerge plus ou moins dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Godin avance qu'elle s'est constituée à l'issue de la Seconde Guerre mondiale avec la représentation, en 1948, de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas (1988, p. 50). À l'instar de toute la société québécoise, le protagoniste éponyme – bâtard et orphelin – poursuit sa quête identitaire sous les yeux d'un lecteur/spectateur qui y retrouve le destin de toute une nation, celle de : « [...] la collectivité québécoise, privée très tôt de sa propre mère (la France), et maltraitée par sa belle-mère (l'Angleterre) »<sup>1</sup>. Les deux décennies qui vont suivre le succès incontestable de *Tit-Coq* seront marquées aussi par la problématique identitaire avec Marcel Dubé, au début des années cinquante et Michel Tremblay, dans les années soixante et soixante-dix. Ce dernier recourt à l'emploi du jocal, langue populaire de la banlieue montréalaise, pour souligner son appartenance et sa solidarité avec le peuple québécois. Le choc lié à l'échec du référendum de 1980 conduit à une nouvelle étape, celle de l'ouverture vers une nouvelle vague d'immigration.

Néanmoins, afin de pouvoir s'ouvrir aux autres, il faut d'abord se libérer du fardeau du passé, ce qu'exprime parfaitement Nancy dans *Gens du silence* : « Il faut remplacer la culture du silence par la culture immigrée pour que le paysan en nous se redresse, pour que l'immigrant en nous se souvienne et pour que le Québécois en nous commence à vivre » (pp. 68-69)<sup>2</sup>. En effet, aux questions identitaires des Québécois de souche s'ajoutent celles que se posent les nouveaux-arrivés, déchirés entre leurs sociétés d'origine et la société d'accueil, entre la langue des parents (l'italien en l'occurrence), celle de l'entourage (le français) ou encore celle des patrons, propre au milieu professionnel (l'anglais).

En pratiquant un dialogue linguistiquement hétérogène, à travers lequel se dévoilent les douloureuses incertitudes et oscillations, Micone montre une sorte de « marécage identitaire » (Micone, 2021, p. 14), où le sujet apparaît comme déchiqueté : « Je parle le calabrais avec mes parents, le français avec ma sœur et ma blonde, l'anglais avec mes chums » (GS, p. 58). Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que l'auteur se pose également la question de savoir comment mettre en scène les immigrants italiens qui ne possèdent au départ aucune langue commune, puisqu'ils parlent souvent (et seulement) des dialectes<sup>3</sup>. Micone a longtemps réfléchi sur la langue qu'il

<sup>1</sup> *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II, Montréal, Fides, 1980, p. 99 ; cité dans Léon Petitjean et Henri Rollin, *Aurore, l'enfant martyr*. Histoire et présentation de la pièce par Alonzo Le Blanc (pp. 1-142). Montréal 1982, VLB Éditeur, p. 111.

<sup>2</sup> Afin de faciliter la lecture, nous mettrons entre parenthèses les initiales de titres (GS pour *Gens du silence*, ADD pour *Addolorata*, DA pour *Déjà l'agonie*) suivies de la pagination. Les références renvoient à l'édition de *Trilogia* de 1996 indiquée dans la bibliographie finale.

<sup>3</sup> La première langue de Micone était le calabrais. Le dramaturge avoue que, même en Italie, il a vécu une sorte d'exclusion linguistique. À l'âge de 11 ans, il a remporté un concours de catéchisme dont le prix était le voyage à Rome : « J'étais habillé comme un fils de paysan, je parlais comme un fils de paysan et j'ai été agressé par des jeunes de mon âge qui venaient de l'Italie du Nord et qui parlaient différemment de

devait emprunter dans ces pièces (français standard, joyal, français québécois plus normatif...)<sup>4</sup>. Son choix tombe sur une langue « quelque peu artificielle et hybride » mais qui « a un important effet dramatique » (Simon, 1984, p. 462) ; langue qui reflète bien l'état des immigrants en voie de transition, qui passent de leurs langues vernaculaires à la ou les langue(s) adoptive(s). Et comme « aucune culture ne peut totalement en phagocyter une autre ni ne peut éviter d'être transformée au contact de celle-ci » (Micone, 2021, p. 21), les immigrants communiquent en employant une langue hétérogène, qui devient une sorte d'amalgame de plusieurs langues différentes. C'est la solution qui s'est avérée la plus adéquate, proche de la réalité et reflétant bien le quotidien des immigrants québécois.

Les questions linguistiques/linguistiques restent par ailleurs une préoccupation constante de Micone. Il en parle souvent dans les interviews, en proposant une sorte de théorie de la surconscience linguistique :

En écrivant *Speak what*, Marco Micone s'inscrivait dans une longue lignée de réflexions qui renvoient à la *surconscience linguistique*<sup>5</sup> des Québécois et des francophones, soit une conscience de la langue comme espace de friction et de fiction, comme objet d'inquiétude et de doute, mais aussi comme laboratoire privilégié, ouvert à tous les possibles. *Surconscience*, c'est-à-dire conscience exacerbée, synonyme à la fois d'inconfort et d'invention, qui oblige l'écrivain à *penser la langue* (Gauvin, 2003, p. 28).

*Gens du silence*, qui initie *Trilogia*, met en avant la première génération des immigrants, ceux qui ont quitté leur patrie en tant qu'adultes cherchant une terre promise. Par le biais d'un personnage énigmatique – Zio, vendeur de ballons – Micone prétend que ce n'est pas la pauvreté qui a causé le départ des habitants des villages entiers, mais le comportement des riches en Italie : « Non, ce n'est pas la misère qui nous a chassés de chez nous, mais les riches. On nous a jetés en pâture aux quatre coins du monde, dans l'ignorance et l'isolement » (GS, p. 56). Le dramaturge en précise les causes directes seulement dans la dernière partie – *Déjà l'agonie* – où le protagoniste raconte de façon cathartique le viol de sa fiancée par des chemises noires de Mussolini. Franco fuit sa communauté et tente d'oublier le passé au détriment de sa famille qui doit affronter et supporter le mépris des habitants du village. Mais la société d'accueil s'avère très fermée aux nouveaux arrivés qui peuplent une sorte de ghetto, appelé symptomatiquement « Chiuso ». Plus ou moins volontairement, les immigrants perdent leurs anciennes attaches identitaires, mais n'en acquièrent pas de nouvelles faute de langue... Micone les place dans un certain *no men's land* régi par un *no men's langue*.

---

moi. Plus tard, j'ai compris que ma situation de locuteur dialectal de l'italien ayant subi le mépris des gens du nord de l'Italie ressemblait à la situation des Québécois et je me suis porté solidaire des francophones du Québec » (Tardif, 2021, para. 6. <https://www.ledevoir.com/lire/615033/essai-pour-l-amour-du-quebec>).

<sup>4</sup> Il en parle dans une interview publiée en février 1984 dans la revue *Vice versa*.

<sup>5</sup> C'est l'auteur qui souligne.

### 3. DRAMATURGIE ET DISCOURS

Sur le plan discursif, *Trilogia* est une œuvre assez complexe et finement construite par rapport à une moyenne de complexité et que l'on peut percevoir dans la production dramatique moderne et contemporaine que nous explorons depuis un quart de siècle. Cette complexité tient à la présence de quatre phénomènes repérables dans le tissu textuel, lesquels augmentent son hétérologie et son épaisseur conceptuelle : 1 : recours systématique aux techniques désintégrant le dialogue (adialogisme, adialectisme<sup>6</sup>) ; 2 : emploi des structures d'alternance et de décalage qui provoquent régulièrement des condensations et/ou des télescopes spatio-temporels de caractère agonique et polémologique ; 3 : usage simultané de trois langues (multilinguisme<sup>7</sup>) ; 4 : existence d'un méta-niveau où les personnages réfléchissent et discutent à propos des problèmes linguistiques générés par le caractère composite de leurs identités.<sup>8</sup> C'est donc selon ce programme en quatre temps que nous allons effectuer notre analyse des éléments formels et discursifs apparaissant dans la trilogie miconienne et ayant trait à l'altérité linguistique. Durant les analyses, n'oublions pas le fait qu'il s'agit, la plupart du temps, des personnages vivant dans des « conditions de subalternité migratoire » (Russo, 2009, p. 80)<sup>9</sup> et, pour ce cas particulier, des immigrés italiens plongés dans un « contexte linguistique et juridique caractérisé par le bilinguisme franco-anglais » (Poggi, 2009, p. 158).

### 4. ADIALOGISME ET ADIALECTISME

En lisant *Trilogia*, on est surpris par un grand nombre de scènes où le discours des personnages ne produit pas de véritable dialogue. Ce peuvent être, bien entendu, des séquences monologiques ou soliloquiales intrascéniques (Tous, GS) ou indépendantes (Zio, GS, p. 56, Addolorata, ADD, pp. 85-88), mais surtout des formes plus sophistiquées comme des polylogues oniriques (ADD, pp. 134-135 ; DA, pp. 169-171), des

<sup>6</sup> Pour les définitions plus approfondies de ces termes, cf. Wołowski 2005a. À parcourir l'ouvrage collectif dirigé par Ryngaert (2005), on trouvera d'autres termes désignant des procédés apparentés : désemboîtement, bouclage différé, non-bouclage, tuilage, monologue à plusieurs voix etc.

<sup>7</sup> Porquier (2015, p. 19) recense plusieurs autres termes correspondant à la même notion : altérité, alloglotte, exolingue, plurilingue, interlinguistique, dialingue, translangues.

<sup>8</sup> Le faisceau de problèmes touchés ici a déjà généré, dans le contexte de la recherche, un énorme dossier pluridisciplinaire impossible à résumer avec une bibliographie-éclair. Comme le notent Colucci et Sanfilippo : « Negli ultimi dieci anni gli studi sull'emigrazione italiana sono enormemente aumentati, mentre in tutta la Penisola sono nati musei e centri di ricerca dedicati allo stesso tema » (2010, p. 7). Dans ces conditions, nous évoquons seulement quelques travaux essentiels centrés plus spécifiquement sur les questions linguistiques.

<sup>9</sup> Toutes les citations provenant des matériaux de référence italiens sont ici reproduites dans les traductions faites par nous-mêmes.

sections chorales dialectisées ou non (le Chœur, Tous, Curé, Une Femme, Une Autre Femme dans GS ;) ou, enfin, des pseudo-échanges qui reposent sur le mixage de divers genres discursifs (par exemple lettres et parole directe – GS, p. 37) ou sur des variantes de « dialogue des sourds » qui se tisse tantôt sans intermédiaire, tantôt avec un agent de médiation.

Commençons par un quasi-monologue<sup>10</sup>, celui du début d'ADD où la protagoniste éponyme, après son divorce d'avec Giovanni, se confie à une psychologue : « C'est ma première fois... [...] (*Elle regarde autour d'elle.*) Si mes amies savaient que je suis ici ! [...] » (ADD, p. 85). Les mots cités et les longs aveux qui suivent sont révélateurs : ils nous mettent en présence d'un sujet en quelque sorte aliéné et incapable à cause de cette aliénation de partager ses expériences avec les personnes de son entourage, même avec les « amies ». Le destin d'Addolorata, tout en déceptions et ruptures, finit ainsi par la confiner dans une communication contrariée dont la vectorisation est nettement centripète.

Mais les monodiscours chez Micone, comme dans bon nombre de pièces modernes, ont souvent tendance à s'organiser en structures plus vastes et plus complexes. Mettre simplement côte-à-côte deux ou plusieurs soliloques individuels, comme le fait Micone dans ADD (pp. 121-125), est la technique la plus élémentaire. Mais il est également possible de tresser des répliques adialectiques de plusieurs personnages comme on le voit dans les scènes de départ d'Antonio (GS, pp. 29-31) et dans celle de son accueil au Canada (GS, pp. 32-34) revécues en rêve et conçues sous forme d'orchestration de voix narratrices ou commentatives – « un bruissement de voix anonymes » (Mégevand, 2005, p. 40) – qui mettent en évidence la solitude de l'immigré : « Y a-t-il quelqu'un dans ce pays ? » (GS, p. 31), se demande-t-il seul sur la scène, entouré d'un chœur invisible ; solitude accentuée supplémentaires avec des effets scénographiques lumineux et musicaux.

La forme adialogique la plus classique est pourtant le « dialogue des sourds », qui se décline en mille et une variante, et dans lequel l'un des interlocuteurs (au moins) n'entend pas l'autre pour différentes raisons. Le procédé est régulièrement utilisé dans DA :

NINO : (*Impatient et agressif*) C'est où chez nous, papa ?

LUIGI : (*Comme s'il n'avait pas entendu*). Tout est comme avant. Rien n'a changé.

NINO : C'est où chez nous, papa ? (DA, p. 69)

Quelques autres scènes initiales de DA se déroulant « près de la fontaine » paraissent analogues, suspendues qu'elles sont, plus ou moins, entre le rêve éveillé et la réalité un peu endormie du village presque vide et revisité la nuit. Parfois ce sont des souvenirs qui se substituent à la rêverie, comme le signale explicitement cette didascalie de la scène 13 : [...] *Luigi se souvient d'une conversation avec Danielle, la voit et*

<sup>10</sup> Cf. Wołowski, 2005b.

lui répond, s'absentant de la réalité où tient son fils. *Idem* pour la scène 15 où Maria, rêveuse, « répond » à Franco rêveur, lui aussi (DA, p. 209). Toujours dans l'ordre onirique, relevons un cas intéressant de trilogie qui combine les voix de Lolita, Addolorata et Gianni évoquant, dans des espaces différents, les questions du mariage et du divorce (ADD, pp. 115-117). La technique des mini-chœurs, qui consiste à mettre la même réplique dans la bouche de deux ou plusieurs personnages, est du reste typique de Micone et elle semble receler un grand potentiel de théâtralité à condition d'être intelligemment exploitée par le metteur en scène. Voyons, enfin, un cas de pseudo-échange où la communication entre ceux qui ne se parlent pas vraiment s'effectue grâce à un tiers. Il s'agit là de l'une des dernières scènes de *Trilogia* qui acquiert par ce fait une valeur de viatique :

[...] *Luigi et Danielle se font face à quelques mètres l'un de l'autre. Nino se place alternativement devant chacun d'eux et parle pour eux à tour de rôle.* [...]

NINO

(*A Danielle, imitant Luigi :*) [...] (*Imitant Luigi.*) On aurait dû avoir le courage de se séparer bien avant. (*Imitant Danielle.*) C'est ce qui serait arrivé si on s'était vus plus souvent. (*Imitant Luigi.*) J'ai ressenti un tel soulagement quand t'es partis à Québec. (*Imitant Danielle.*) J'aurais dû... j'aurais dû me faire avorter. (*Imitant Luigi.*) Je te hais ! (*Imitant Danielle.*) Je te hais ! (DA, p. 219)

Excellente trouvaille dramaturgique (puisque Nino rappelle à ses parents les navrantes paroles que le spectateur n'a pas entendues), cette scène dévoile d'une manière particulièrement expressive le poids accablant du passé et du présent : le grand fiasco de l'aventure migratoire, génératrice de crises et ruptures<sup>11</sup>.

## 5. CONDENSATION SPATIO-TEMPORELLE À CARACTÈRE AGONIQUE

Les mini-chœurs que nous avons mentionnés précédemment (et que l'on voit aussi dans GS, pp. 58-59 ; ADD, pp. 98-99, pp. 131-132) appartiennent partiellement à une autre classe de procédés, ceux de condensation spatio-temporelle : les mêmes répliques énoncées par plusieurs locuteurs à la fois provoquent une sorte de fusion entre ceux-ci ; elles relient plusieurs sujets parlants au moyen d'un contenu expressif commun. Cette stratégie est utilisée par Micone à plusieurs niveaux.

<sup>11</sup> En lisant les historiens italiens contemporains d'orientation sociologique, économique, littéraire (Colucci, Potito, Troilo, Russo...) on a l'impression que la « vicenda migratoria » italienne a eu, et continue à avoir, une coloration plus optimiste malgré tous les déséquilibres et traumatismes explicitement évoqués dans les travaux des chercheuses et chercheurs susmentionnés. Le sujet est, visiblement, en développement...

Tout d'abord, ses personnages apparaissent souvent, dès la liste des *dramatis personae*, comme scindés en deux : « ADDOLORATA, 29 ans et 44 ans [...] JIMMY, 19 ans et 29 ans. » (ADD, pp. 83) ; « DANIELLE, la femme de Luigi, à 27 ans et à 43 ans. [...] FRANCO, le grand père, à 55 et à 70 ans [...] » (DA, p. 167). Ce procédé permet, certes, de court-circuiter les temps, mais aussi de mieux mesurer les changements diamétraux des situations et des comportements. On perçoit ainsi plus clairement l'érosion des affects individuels et l'étendue des dégâts survenus dans le contexte familial et communautaire.

Passant à un niveau discursif supérieur, on peut rappeler la scène ironique qui juxtapose sur une même plateforme spatio-temporelle Lolita et Addolorata (un et même personnage) en train d'envoyer respectivement des faire-part de mariage et des remerciements pour la présence au salon mortuaire (ADD, pp. 98-102). Ce rapprochement, tout en contractant les temps et les espaces, constitue aussi un assez mauvais augure pour les *promessi sposi* et il fait voir en un seul moment les aspects radicalement opposés de la vie.

Enfin, il arrive que les pièces en leur totalité prennent la forme d'une suite alternée de temps et d'espaces distants, représentant respectivement les lieux et les époques des départs et des arrivées ; des retours aussi. Ceci est le cas de DA dont « L'action se passe à Montréal, en 1972, et en Italie, en 1987 » (DA, p. 67) Ce télescopage chronotopique est une excellente manière de mettre en relief les revers de l'histoire particulière de la famille de Franco ainsi que les antinomies des phénomènes migratoires en général (migration *vs* migration à rebours<sup>12</sup>).

## 6. PLURILINGUISME, HÉTÉROLOGIE, HÉTÉROGLOSSIE<sup>13</sup>

Même si au début de *Trilogia* on trouve le sinistre vocable de *silence* (*Gens du silence*) qui résume très bien certains aspects de la condition des immigrants italiens au Canada, les trois pièces de Micone sont, on l'a déjà perçu au passage, particulièrement éloquentes et ceci en plusieurs langues.

À travers la trilogie, l'hétéroglossie, à intensité variable, se manifeste essentiellement de deux manières : 1 : par petits traits, lorsque des mots singuliers ou des expressions isolées viennent colorer un discours linguistiquement monochromatique ;

<sup>12</sup> Cf. à ce propos les observations de Colucci (2019, p. 35).

<sup>13</sup> On ouvre ici un autre dossier-fleuve ; en effet, depuis les travaux pionniers de Bakhtine jusqu'aux contributions plus récentes de Samoës (2011), Pourquoi (2015), Bikialo (2020), Artyushkina, Caillat, Constantin de Chanay & Nowakowska (2021), en passant par celles d'Authier-Revuz (1984) ou Baetens (1988), le champ de l'hybridité et de l'hétérogénéité énonciative recouvre un terrain pratiquement illimité. Pour ce qui nous concerne, nous nous contentons ici d'explorer, avec des outils ordinaires, un cas très intéressant, celui d'un écrivain italo-canadien s'exprimant en français.

2 : à travers de longues séquences où l'on a affaire à un texte proprement plurilingue qui recouvre des scènes entières.

En général et à un niveau élémentaire, *Trilogia* est ce que Baetens appelait jadis un *grammatexte* (texte accentuant le champ graphico visuel – 1988, p. 51). On y trouve en effet des particules linguistiques hétérogènes de différentes dimensions. Écrite en français, elle fait apparaître, souvent en italique, des petits inserts anglais, italiens et espagnols : « pain Margherita » (GS, p. 34), « ma job » (GS, p. 34), « *i francesi* » (GS, p. 41), « votate » (GS, p. 48), « *señor* » (GS, p. 55), « Kiss me, I'm italian » (GS, p. 57), « les spaghettis » (GS, p. 57), « *christ* » (GS, p. 58, prononcé à l'anglaise, plusieurs occurrences à travers toute *Trilogia*), « *Carissimi amici* » (GS, p. 65), « *Miracolo!* » (GS, p. 66), « *cavatelli* » (ADD, p. 98), « "ménéfréguiste" »<sup>14</sup> (DA, p. 216).

Outre ces micro-cellules, on trouve des segments plus grands et des pages entières de texte bilingue, voire trilingue ou quadrilingue. Cette tendance, qui s'amorce dans GS avec la réplique de Mario : « *Fuck the future, man ! I wanna live now. NOW, okay ?* » (GS, p. 58), culmine dans ADD avec de longues scènes bilingues dont nous ne citerons qu'un petit échantillon parmi des dizaines de passages semblables :

JIMMY : *Come on. Don't be shy, christ.* Je suis vraiment content de te voir.

GIANNI : Qu'est-ce que t'as ?

JIMMY : Everything : espresso, espresso macchiato, caffè corto, caffè lungo, cappuccino, or any succo di frutta : pêche, poire, pomme... ou la spécialité du Caffè Etna (ADD, p. 90).

Des assemblages analogues recouvrent plusieurs séquences d'ADD qui en de vient, dans son ensemble, une véritable pièce polyglotte (ADD, pp. 89-92, 110-114, 136-139, 150-156). Ce mélange des langues s'affaiblit de nouveau dans DA, la dernière pièce, où domine le français auctorial. Cela est dû probablement au fait que DA est la partie la plus épurée de la trilogie et un lieu privilégié de la réflexion métalinguistique.

## 7. RÉFLEXION MÉTALINGUISTIQUE

Dans *Trilogia*, la question des langues est posée ouvertement, voire avec une conscience très aiguë. À de nombreux endroits, les personnages miconiens discutent vivement ou se disputent violemment à propos des conditions linguistiques où ils se trouvent. En définissant ironiquement le contexte où il lui est arrivé de vivre, Luigi utilise la succulente expression d'« *égoûts cosmopolites* » (DA, p. 194) qui n'est certainement pas un qualificatif positif pour désigner le multiculturalisme canadien ; pire encore : celui qui s'exprime là représente non pas la première, mais la deuxième

<sup>14</sup> Ce vocable est une version francisée du mot italien *menefreghismo* (*je-m'en-fichisme* ou *je-m'en-foutsime*).

génération des immigrés qui ont déjà suffisamment de recul pour juger la situation en connaissance de cause. Quoi qu'il en soit, les problèmes linguistiques restent entiers pour les immigrés et ils doivent y faire face. Ces problèmes débutent du reste à un niveau basique, puisque dans le cas de Micone il faut bien tenir compte du cas particulier que constitue dans ce contexte la langue italienne. Caractérisé par une hétéroglossie interne très forte, l'italien n'est pas, en effet, une langue comme les autres : les émigrants « italiens », on le sait, parlent surtout les dialectes et non pas l'italien standard, langue presque artificielle, diffusée et imposée à l'ensemble de la population par les médias longtemps après la Seconde Guerre mondiale. L'italien standard était ainsi, à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, une langue « étrangère » pour un grand nombre de citoyens italiens (de souche ou émigrés) pour qui Venise et Florence restaient des pays exotiques (GS, p. 36 ; ADD, p. 112). Citons à ce propos cette observation de Troilo parlant des ouvriers italiens au Canada : « [...] dans les chantiers on mettait à travailler ensemble des immigrés de la même région ou du même village, lesquels parlant le même dialecte éprouvaient moins de difficultés à s'entendre. » (2011, p. 4). Micone confirme en quelque sorte cet état de choses quand il fait dire à Giovanni que certaines idées ne sauraient être exprimées qu'en calabrais ou sicilien (ADD, p. 143). Le problème, loin de se résoudre au fil des décennies, s'aggrave au contraire, si bien que « la seconde génération ne parle pas l'italien, mais le dialecte appris des parents » (Troilo, 2011, p. 11). Voici pourquoi le père de Lolita l'oblige à suivre le « téléjournal de M. Pagliacci » (ADD, p. 103). À cette instabilité fondamentale s'ajoute l'immersion des personnages dans un environnement bilingue où se font concurrence l'anglais et le français.

Pour voir comment les immigrés italiens débattent des questions de langue, voyons encore une réplique de Jimmy chez qui les trois idiomes se combinent systématiquement en une mosaïque un peu confuse. Jimmy y répond à Gianni qui « [n']aime pas mélanger les langues » (ADD, p. 110), et il pose à son ami une question essentielle :

JIMMY : [...] *Did you ever try naming all the objects around you, with the first word that comes to your mind ? Sans tricher là. Fast, real fast, without thinking. Like this : table, chairs, stove, fridge, counter, le toaster était pas là, floor, ceiling, a salsa, u fiasco, i piatti. Thats when I was in the kitchen. Then I ran into the living-room : carpet, lamp, t.v., u soffù, plastic cover, plastic flowers, le vase [...]* (ADD, p. 113).

Le cas de Jimmy montre bien jusqu'où peut aller une certaine schizophrénie linguistique et quel impact elle a sur le sentiment d'identité d'un locuteur. Jimmy n'évolue-t-il pas ainsi vers ce que Baillet appelle la « chambre d'écho traversée par la rumeur du monde » (2005, p. 28) ? Mais Jimmy, qui nomme instinctivement des objets en trois langues (anglais, français, et un dialecte italien méridional avec ses *u* et *a* à la place des déterminants standards), n'est pas le cas le plus compliqué. La première place dans le palmarès de la disparité langagière revient certainement à Lolita Zanni. Ayant

« failli tout manquer à cause de [s]on nom » (ADD, p. 123), elle désire, comme par vengeance, s'approprier et manier quatre langues :

[...] Là, je vais les avoir mes quatre langues. [...] Je peux parler l'anglais le lundi, le français le mardi, l'italien le mercredi, l'espagnol le jeudi et les quatre à la fois le vendredi. [...] Chez Eaton, quand j'ai des clients espagnols, je me présente comme Lolita Gomez. C'est tellement plus beau qu'Addolorata Zanni [...] (ADD, pp. 121-123).

Addolorata Zanni, qui pourrait se traduire comme Douleureuse Boufonne, ressemble effectivement à un oxymore pas trop heureux, mais le problème est ailleurs : c'est la labilité identitaire qui paraît constituer ici l'aspect le plus problématique. Changer de langue en fonction de l'interlocuteur est une chose « normale », mais modifier son propre nom suivant la nationalité de celui avec qui on parle ne le semble plus vraiment. Lolita, cependant, n'en est pas affligée, elle y voit au contraire une chance. Il faut toutefois remarquer qu'elle est l'unique personnage de Micone à se réjouir de telles opportunités. Qu'elle implique des pertes ou des profits, la situation va évoluer dans le sens déterminé par les vastes projets de metissage :

DANIELLE : Je ne me sens pas à l'aise dans ce quartier. J'ai l'impression de vivre à l'étranger. Des Grecs en face, des Haïtiens en arrière, des Italiens de chaque côté... tout ça, dans un quartier portugais !

LUIGI : C'est Montréal. T'es mieux de t'y faire, parce que ça va être de plus en plus comme ça (DA, p. 197).

## 8. CONCLUSION

La situation des immigrés italiens au Québec, assez complexe en raison des interférences d'au moins quatre faisceaux de problèmes (emploi des dialectes italiens, références à l'italien standard, concurrence entre le français et l'anglais, apprentissage d'autres langues dans le contexte d'une société multiculturelle), se traduit, à l'intérieur de *Trilogia* de Micone par l'usage de différents procédés compositionnels ou proprement linguistiques qui montrent une sorte de malaise langagier généralisé. Nous croyons l'avoir explicité avec les sections consacrées à l'adialogisme et la condensation, procédés formels repérés sur le plan dramaturgique, qui pourraient être en fait interprétés comme une sorte de syndrome post-migratoire sur le plan psychologique et social. Le choix des formes de communication/incommunication fait par Micone serait alors un dérivé possible des troubles identitaires qu'il a connus lui-même et qu'il a représentés à travers ses personnages. En tout cas, il semble qu'il soit juste de considérer tous les aspects identitaires, discursifs et pédagogiques ici relevés dans la perspective polémologique, comme le fait dans son étude récente Federico Rovea (2022, p. 49).

Tous les phénomènes mentionnés ci-dessus, qui ont déterminé la forme de *Trilogia*, provoquent ainsi non seulement une mixité linguistique plus ou moins naturelle (recours à quatre langues par certains personnages), mais aussi d'autres effets plus spécifiquement psychologiques et mentaux : blocage de l'expression, une choralité oppressive opposée à une individualité angoissée, tendance au monologisme, adialogisme des échanges, besoin constant de problématisation des questions linguistiques qui suscite des réflexions métadiscursives. Dans le contexte du plurilinguisme, *Trilogia* paraît ainsi non seulement un texte, mais aussi un *document historique* exemplaire et précieux.

## BIBLIOGRAPHIE

- Artyushkina, O., Caillat, D., Constantin de Chanay, H. & Nowakowska, A. (2021). Hétérogénéité énonciative et discours en interaction dans les genres de l'écrit. *Cahiers de praxématique*, 76, 1-11. <https://doi.org/10.4000/praxematique.7589>.
- Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, 73, 98-111. <https://doi.org/10.3406/lgge.1984.1167>.
- Baetens, J. (1988). Le transscripturaire. *Poétique*, 73, 51-70.
- Baillet, F. (2005). Hétérogénéité. In J.-P. Ryngaert (éd.), *Nouveaux territoires du dialogue* (pp. 26-30). Arles : Actes SUD/CNSAD.
- Barreiro, C.M. (2004). Identité urbaine, identité migrante. *Recherches sociographiques*, 45 (1), 39-58. <https://doi.org/10.7202/009234ar>.
- Bélair, M. (1973). *Le nouveau théâtre québécois*. Ottawa : Éditions Leméac.
- Bikialo, S. (2020). Hétérogénéité et valeur du discours littéraire. *Corela* HS-31, 1-14. <https://doi.org/10.4000/corela.11528>.
- Camilleri, C. (1997-1998). Les stratégies identitaires des immigrants. *Sciences Humaines*, 15, 32-34.
- Colucci, M. (2019). Partire, lavorare, parlare : uno sguardo all'emigrazione italiana dal 1945 agli anni settanta. In E. Cadeddu & C. Marras (éds.), *Linguaggi, ricerca, comunicazione – Focus CNR*, collana «Plurilinguismo e Migrazioni», I (pp. 27-38). Edizioni Centro Nazionale delle Ricerche.
- Colucci, M. & Sanfilippo, M. (2010). *Guida allo studio dell'emigrazione italiana*. Viterbo : Stte Città.
- Gauvin, L. (2003). Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones. *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, 6 (1), 23-42. <https://doi.org/10.7202/1000691ar>.
- Gelinas, G. (1994). *Tit-Coq*. Ottawa : Éditions Typo (Édition originale : Beauchemin 1950).
- Godin, J.-C. & Lafon, D. (1999). *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Ottawa : Éditions Leméac.
- Godin, J.-C. & Mailhot, L. (1988). *Théâtre québécois I. Introduction à dix dramaturges contemporains*. Québec : Bibliothèque québécoise.
- Mégevand, M. (2005). Choralité. In J.-P. Ryngaert (éd.), *Nouveaux territoires du dialogue* (pp. 36-40). Arles : Actes SUD/CNSAD.
- Micone, M. (1996). *Trilogia*. Montréal : VLB Éditeur. Pour les éditions originales : *Gens du silence*. Montréal : Québec/Amérique 1982, *Addolorata*. Montréal : Guernica 1984, *Déjà l'agonie*. Montréal : l'Hexagone 1988.
- Micone, M. (2021). *On ne naît pas Québécois, on le devient*. Québec : Del Busso Éditeur.
- Petitjean, L. & Rollin, H. (1982). *Aurore, l'enfant martyre. Histoire et présentation de la pièce par Alonzo Le Blanc* (1-142). Montréal : VLB Éditeur.
- Poggi, I. (2009). La comunità italiana a Montreal e la questione linguistica. *Centro Altretalia, Globus et Locus*, 158-186.
- Porquier, R. (2015). Hétéroglossie et littérature. Quand les écrivains parlent des langues. *Synergies Portugal*, 3, 17-32. <https://gerflint.fr/Base/Portugal3/porquier.pdf>.
- Potito, S. (2009). Per la storia dell'emigrazione italiana in Canada all'inizio del XX secolo. *Storia economica*, XII, 1-2, 173-196. <https://www.storiaeconomica.it/pdf/2009.1-2.173.pdf>.
- Przychodzen, J. (2001). *Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude*. Paris : Harmattan.
- Rovea, F. (2022). *Una pedagogia dell'esilio. Eterologia, alterità e formazione a partire da Michel de Certeau*. Milano : Franco Angeli.

- Russo, V. (2009). Il monolinguisimo dell'altro : subalternité, voce e migrazione. *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, 2 (10), 79-89. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/283>.
- Ryngaert, J.-P. (éd.) (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes SUD/CNSAD.
- Samoës, M.I. (2011). Autour de la question du plurilinguisme littéraire. *Les Cahiers du GRELCLEF*, 227-243. <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/grelcef/article/view/10467/8483>.
- Simon, S. (1984). Écrire la différence. La perspective minoritaire. *Recherches sociographiques*, 25 (3), 457-465. <https://doi.org/10.7202/056118ar>.
- Troilo, M. (2011). Lavoro ed imprenditoria degli italiani in Canada, tra vecchie e nuove generazioni. *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 5 (1), 1-19. [http://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2011/01/TROILO\\_Lavoro-ed-imprenditoria-degli-italiani-in-Canada.pdf](http://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2011/01/TROILO_Lavoro-ed-imprenditoria-degli-italiani-in-Canada.pdf).
- Wołowski, W. (2005a). *L'adialogisme et la poétisation du texte dramatique dans la dramaturgie de François Billeldoux*. Lublin : TN KUL.
- Wołowski, W. (2005b). Soliloque, quasi-monologue, monologue. *Roczniki Humanistyczne*, XIII/5, 81-104. <https://ojs.tnku.pl/index.php/rh/article/view/5097/4966>.