

LOUISE LADOUCEUR

L'AUTO-TRADUCTION SELON MARC PRESCOTT: ENTRE LA FIDÉLITÉ À SOI ET LA COHÉRENCE DE L'ŒUVRE DANS L'AUTRE LANGUE

CET ARTICLE FAIT SUITE À UNE ENTREVUE AVEC MARC PRESCOTT qui a eu lieu à Montréal le 8 juin 2012. Une pluie torrentielle tombait sur la ville et rendait les déplacements difficiles, ce qui a ouvert une brèche dans notre horaire fort chargé. Nous avons pu donc échapper au colloque auquel nous participions pour entreprendre un échange sur l'écriture et la traduction telles que les pratique cet écrivain d'origine franco-manitobaine au parcours fort singulier. Auteur dramatique bilingue, traducteur de ses propres pièces et de pièces d'autres auteurs, Prescott manie les langues avec une audace irrévérencieuse pour servir un propos décidément contraire aux convenances. C'est un spéléologue de la fabulation individuelle et collective dont les mots sondent les crevasses des discours bien-pensants. Chez lui, l'auto-traduction prolonge la démarche entreprise pendant l'écriture tout en visant une logique interne de l'œuvre dans l'autre langue en fonction des référents sociaux et culturels qu'elle sollicite. Ainsi, la réécriture effectuée par l'entremise de l'auto-traduction peut s'accompagner d'une reconfiguration d'éléments narratifs ou discursifs visant une cohérence propre à cette nouvelle version de la pièce. Avant d'aller plus loin, une présentation de l'auteur et de son œuvre s'impose.

Marc Prescott est né au début des années 1970 à Sainte-Anne-des-chênes, une petite ville située près de Winnipeg au Manitoba. Plus de la moitié des habitants sont francophones et bilingues par nécessité puisque l'anglais demeure la langue dominante des activités publiques dans cette province de l'Ouest canadien peuplée en majorité d'anglophones unilingues. Après des études en enseignement, Prescott

se découvre une passion du théâtre et se joint à la troupe étudiante Les Chiens de soleil au Collège universitaire de Saint-Boniface¹. En 1993, il y présente *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, dont il a rédigé le texte et dans lequel il tient un des rôles principaux. La production fait parler d'elle autant par la controverse que suscite le propos que par l'habileté de l'écriture. Si les jeunes prisent l'humour corrosif avec lequel Prescott dépeint la société franco-manitobaine², l'establishment pour sa part n'apprécie guère.

Fort de ce premier succès à parfum de scandale, Prescott s'inscrit en écriture dramatique à l'École nationale de théâtre du Canada (ENT) et séjourne à Montréal de 1995 à 1998. Exilé dans la métropole québécoise, où son accent et son bilinguisme tendent à l'isoler face à ses camarades « purement » francophones ou anglophones, Prescott n'arrive pas à correspondre à la catégorisation voulant qu'on appartienne à l'un des deux programmes, francophone ou anglophone, offerts séparément à l'École³. Il entreprend alors un travail d'écriture dans lequel son bilinguisme est mis à l'épreuve comme objet d'une démarche esthétique fort audacieuse⁴. Il rédige plusieurs courts textes dont *Un pas de géant* pour l'humanité et *Surprise!* créés à l'ENT en 1997, *Et si Dieu jouait aux dés*, produit au Théâtre de la Seizième à Vancouver en 1998, ainsi que *Big*, présenté au Théâtre du Nouvel Ontario la même année et publié dans le recueil *Contes d'appartenances* aux Éditions prise de parole à Sudbury. Pendant son séjour à l'École, il rédige aussi la pièce *L'Année du Big Mac*, qui est créée par les finissants de l'ENT à Montréal en 1999. De retour au Manitoba, Prescott rédige *Bullshit*, produit sous le titre *Poissons* par le Cercle Molière de Saint-Boniface en 2001. La production remporte le « Masque » de la meilleure production franco-canadienne attribué par l'Académie québécoise du théâtre. La même année, les Éditions du blé publient à Saint-Boniface un recueil comprenant trois de ses pièces : *Big*, *Bullshit* ainsi que *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*. En 2003, sa pièce *Encore* est créée au Cercle Molière et publiée aux Éditions du blé. Il en signe lui-même la version anglaise, qui sera produite en 2008 à Winnipeg par le Manitoba Theatre Projects et publiée l'année suivante aux éditions Scirocco Drama à Winnipeg. *L'année du Big Mac* est publiée en 2004, toujours

¹ Le collège, autrefois relié à l'Université du Manitoba, est devenu en 2012 l'Université Saint-Boniface. St-Boniface est le quartier francophone de la ville de Winnipeg et le foyer de la communauté francophone au Manitoba.

² Voir L. Ladouceur, « Unilinguisme, bilinguisme et esthétique interculturelle dans les dramaturgies francophones du Canada », *International Journal of Francophone Studies* vol. 13, n° 2, 2010, p. 183-200.

³ Propos de l'auteur, lors de la présentation de son texte au Midi littéraire du Centre de littérature canadienne et au Campus Saint-Jean de l'Université de l'Alberta, 4-6 novembre 2010.

⁴ Voir L. Ladouceur, L. Shavaun, « Une poétique de la marge : bilinguisme et surtitrage sur les scènes francophones de l'Ouest canadien », *L'Annuaire théâtral*, n° 50-51, Otoño 2011, Primavera 2012, p. 71-87.

aux Éditions du blé. En 2007, L'UniThéâtre créée à Edmonton sa pièce *Fort Mac*, qui sera publiée en 2009 aux Éditions du blé. Il en fait une traduction anglaise, produite en 2011 à Winnipeg par le Théâtre Vice Versa Theatre, compagnie de théâtre bilingue qu'il a lui-même fondée la même année. Un recueil contenant plusieurs courts textes, dont certains rédigés en début de carrière, paraît en 2011 aux Éditions du blé sous le titre *Mes shorts*⁵.

Parallèlement à l'écriture, Prescott pratique la traduction et signe les versions françaises de pièces anglophones, dont O.V.N.I.R.E.X. (U.F.O.R.E.X.) de Edward Roy, produite en 1997 au Cercle Molière, *Dust and Dreams (Dust and Dreams)* de Connie Caldor, produite en 2001 au Cercle Molière et à l'UniThéâtre d'Edmonton, *Séquestrés* de Glen Joyal produite en 2002 au Cercle Molière et publié la même année aux Éditions des plaines à Winnipeg, ainsi que *Talk*, de Micheal Nathanson, produite sous le même titre en 2012 par sa propre compagnie, le Théâtre Vice Versa Theatre, en collaboration avec le Winnipeg Jewish Theatre. Prescott est aussi auteur associé au sein du « Playwright Unit » de la compagnie Prairie Theatre Exchange. Lors de notre entretien, il fera allusion à quelques traductions françaises qu'il a signées de pièces originellement écrites en anglais ainsi qu'à l'autotraduction de ses propres pièces du français vers l'anglais. Pour éclairer le propos, voici une courte présentation des pièces autotraduites.

La pièce *Encore*, créée et publiée en version française en 2003, est produite en anglais en 2008 et la version anglaise est publiée l'année suivante sous le même titre. La pièce met en scène un homme et une femme (Madame, Monsieur) qui, tous les cinq ans, commémorent leur anniversaire de mariage en rejouant la scène de leur première rencontre dans le bar d'un hôtel. Dans cette comédie romantique construite en leitmotiv, la langue est de niveau courant et parfois littéraire. Prescott explique en entrevue que ce choix est mu par un désir de rejoindre un public d'un autre âge et d'une autre condition sociale, moins disposé aux émotions fortes et au langage cru de ses

⁵ Œuvres publiées de Marc Prescott : *Mes shorts*, Saint-Boniface, Winnipeg, Éditions du Blé, 2011 ; « Bob Burns/Robert Brûlé », dans Lise Gaboury-Diallo (dir.), *Sillons : hommage à Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 2009, p. 211-217 ; *Encore*, version anglaise, Winnipeg, Scirocco Drama, 2009 ; *Fort Mac*, version française, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2009 ; « Rencontres rapides », dans Marie Brassard (dir.), *Regards-9*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur, 2008 ; *L'année du Big Mac*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2004 ; *Encore*, version française, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2003 ; *Séquestrés*, de Glen Joyal, Saint-Boniface, Éditions des plaines, 2002 ; *Big; Bullshit; Sex; Lies et les Franco-Manitobains*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 2001 ; « Big », dans Patrick Leroux (dir.) *Contes d'appartenance*, Prise de parole, Sudbury, 1999. Le recueil intitulé *Mes shorts* (Saint-Boniface-Winnipeg, Éditions du Blé, 2011), rassemble les textes suivants : « Un pas de géant pour l'humanité » (1997), « Surprise » (1997), « Monomots » (1997), « Bob Burns/Robert Brûlé » (1998), « La demande de subvention » (1998), « Bonne Fête, Nathalie – jeunesse » (1998), « Big! » (1998), « Poisson in a pickle – extrait » (2003), « Les clous – jeunesse » (2004), « Rencontres rapides » (2008), « Quitters never win » (2011), « Où c'est t'étais » – monologue (2011).

premières pièces⁶. La version anglaise reste très fidèle au texte français : elle en reproduit la structure et le registre de langue tout en visant une efficacité idiomatique. Elle ne révèle pas de liens au texte français qui l'a précédé.

Fort Mac, créée en 2007 et publiée en 2009, est produite sous le même titre en version anglaise en 2011 par le Théâtre Vice Versa Theatre, mais la version anglaise n'a pas encore fait l'objet d'une publication. L'auteur m'en a gracieusement fait parvenir une version manuscrite. La pièce raconte l'arrivée de trois Québécois (Kiki, Mimi et Jaypee) à Fort McMurry en Alberta. Venus faire fortune dans l'industrie du pétrole, ils font la rencontre d'un Franco-Albertain (Maurice) désabusé et découvriront à leurs dépens que l'argent impose ses règles et ne fait pas de faveur. Les dialogues font appel à différents niveaux de langue : les Québécois ont recours à une langue familière et populaire, parfois très accentuée, alors que le Franco-Albertain parle un français familier incluant quelques alternances de langue français-anglais. La version anglaise a fait l'objet de modifications majeures qui portent sur l'origine et l'identité linguistique des personnages ainsi que sur les références à la langue française. Ainsi, dans le texte anglais, Mimi et Kiki ne sont plus des francophones québécoises mais des anglophones de Toronto en Ontario. Jaypee demeure toutefois québécois, mais il se débrouille bien en anglais. Les dialogues de la version française où sa capacité de parler anglais était mise en doute ont été révisés pour mettre plutôt en relief son accent et le substrat francophones qui colorent sa façon de parler. D'ailleurs, Jaypee sacre successivement en anglais et en français tout au long de la pièce et il lui arrive d'échanger des paroles en français avec Maurice. Prescott réussit ainsi à conserver une référence à la langue et aux personnages francophones de l'original à travers quelques rares répliques où le Québécois Jaypee et le Franco-albertain Maurice font appel à leurs ressources bilingues et s'expriment en français :

MAURICE. And you speak English, that's good.
 JAYPEE. Damn right I can speak English!
 MAURICE. *Parce que c'est important.*
 JAYPEE. I know it's *important, crise!*
 MAURICE. Tu peux me parler en Français, tu sais.
 JAYPEE. I'm practicing my English. *Pis franchement, ton français fait pitié.*
 MAURICE. *Mon français est probablement plus fort que ton anglais.*
 JAYPEE. *Eille, whoa! Mon anglais est ben plus fort que ton français!*
 MIMI. Jaypee... Don't tell me you're talking about independence again! Geez! Give him a break. We just got here!
 KIKI. He's really nice⁷.

⁶ Voir L. Ladouceur, « De la langue à la parole sur les scènes francophones du Canada », *L'Ouest : directions, dimensions et destinations. Actes du vingtième colloque du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest*, A. Fauchon, éd., Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 2005, p. 273-284.

⁷ M. Prescott, *Fort Mac*, version anglaise manuscrite de Marc Prescott, 2011, p. 1920.

Alors que Prescott aurait pu évacuer totalement du texte anglais les allusions à des réalités francophones, il a choisi de conserver quelques éléments qui font écho à la version française. D'ailleurs, il dit avoir d'abord retranché du texte anglais le monologue de Maurice sur l'attitude méprisante des Québécois envers les autres francophones du Canada, avant de le réinsérer dans le texte lors de la production anglaise. Dans cette autotraduction, Marc Prescott privilégie la pertinence du texte en version anglaise et modifie les prémisses du texte source pour viser une plus grande cohérence entre le propos de la pièce et le public cible. Cette décision révèle un souci de donner à la pièce traduite une véritable facture anglophone de la part d'un auteur qui possède une connaissance approfondie de la culture et du contexte dans lequel s'inscrit l'œuvre en traduction.

Lors de cette entrevue, Prescott m'informait de son intention d'écrire sa prochaine pièce en anglais révélant ainsi un désir d'inscrire son œuvre de plain-pied dans le répertoire et l'institution théâtrale anglo-canadienne, sans passer par la traduction. De la part d'un auteur qui revendique une identité bilingue⁸, ce passage à l'écriture en anglais constitue le prolongement d'une activité d'autotraduction occupée à recréer l'œuvre dans l'autre langue, à lui donner une nouvelle mouture de sorte qu'elle puisse fonctionner comme œuvre autonome dans le contexte d'accueil. Elle devient alors une véritable œuvre bilingue dans le sens où, selon la définition qu'en donnent Jan Walsh Hokenson et Macella Munson, « a bilingual text refers to the self-translated text, existing in two languages and usually in two physical versions, with overlapping content⁹ ». Toutefois, ce texte bilingue n'est pas identique d'une langue à l'autre. S'il est très semblable dans le cas de *Encore*, dont le propos et la langue ne sont ancrés dans aucun contexte géolinguistique précis, il en va autrement pour *Fort Mac*, un texte que le titre inscrit d'emblée dans une ville albertaine et qui met en jeu des identités culturelles et linguistiques explicites. Ici le propos est étroitement lié au contexte immédiat dans lequel se situe l'action et, si la langue des personnages change, la situation d'énonciation pourra être modifiée de façon à préserver la cohérence du texte. Ainsi, le texte pourra obéir à une logique différente dans chaque langue. Cette auto-traduction (re)créatrice, selon la distinction établie par Michael Oustinoff¹⁰, puisque l'auteur « prend toutes les libertés en se traduisant,

⁸ Voir L. Ladouceur, L. Shavaun, « Identité bilingue et surtitres ludiques dans les théâtres francophones de l'Ouest canadien », *Francophonies d'Amérique*, n° 32, 2011, p. 171-186.

⁹ J. Walsh Hokenson et M. Munson, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-translation*, Manchester, St-Jerome Publishing, 2007, p. 14.

¹⁰ Dans *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov* (Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2001), Michael Oustinoff distingue trois types d'auto-traduction : l'auto-traduction naturalisante, qui efface toute interférence de la langue source ; l'auto-traduction décentrée, qui s'écarte des normes de la *doxa* traduisante ; et l'auto-traduction (re)créatrice, qui introduit des modifications majeures au texte initial (p. 29-33).

quitte à introduire des modifications majeures » (2011, p. 33), conserve toutefois certaines traces de la langue source, entre autres, des répliques échangées en français entre Maurice et Jaypee et l'accent franco-qubécois de ce dernier. Cette présence d'un substrat français dans le texte anglais n'est pas essentielle au déroulement de l'action et l'auteur aurait fort bien pu en faire l'économie dans la version anglaise. Il faut voir dans cette stratégie une volonté de ne pas effacer totalement du texte une langue française qui demeure trop souvent invisible pour le destinataire anglophone en contexte canadien.

L'entrevue qui suit donne la parole à l'auteur afin de mieux saisir la genèse de l'œuvre auto-traduite et le rapport qu'entretient l'auteur avec le texte bilingue qu'il compose à travers l'autotraduction.

L. L. : Merci d'avoir accepté de faire cet entretien. Quand nous avons abordé le sujet un peu plus tôt, j'ai été très étonnée d'entendre que l'auto-traduction était plus difficile pour toi que la traduction, car j'étais sous l'impression que traduire sa propre œuvre offre une plus grande marge de manœuvre. En quoi traduire tes propres textes peut-il être plus difficile que traduire ceux d'autres auteurs?

*M. P. : La traduction, c'est un acte de générosité. On se met dans la tête de quelqu'un d'autre. On essaye d'imaginer les intentions, ce qui motivait l'écriture. Lorsqu'on se traduit soi-même, on doit se remettre dans sa propre tête premièrement, et puis dans une œuvre qu'on a écrite depuis un certain temps. Pour *Encore*, j'ai dû me remettre dans ma propre tête quand j'étais plus jeune. J'ai écrit cette pièce avec ma sensibilité et mon expérience à un moment de ma vie. Cinq ans plus tard, je ne suis plus la même personne. Je suis devenu un peu étranger à la personne que j'étais quand j'ai écrit cette pièce. Et on porte un jugement sur la personne qu'on était et celle qu'on est devenue. Si on n'aime pas la personne qu'on est devenue, on regarde cette période-là avec romantisme... surtout dans le cas de *Encore* parce qu'à l'époque, je n'étais pas marié et je n'avais pas d'enfants. J'ai écrit une pièce très romantique et je me souviens exactement où j'étais, le mur auquel je faisais face, l'écran devant moi, l'ordinateur que j'utilisais. Maintenant, c'est un nouvel ordinateur, je ne suis plus dans la même pièce, je ne suis plus dans la même maison, je ne suis plus dans le même état d'esprit. J'essaie de retourner dans cet état d'esprit-là, de retourner à l'idée qui a germé...*

L. L. : ... retracer la genèse,

M. P. Oui, et retrouver l'urgence que j'avais à écrire ça à ce moment-là. Retrouver aussi le ton. Pourquoi avoir fait ces choix-là. Si je traduis quelqu'un d'autre, je peux porter un jugement sur les choix qui ont été faits, mais ça demeure les choix de quelqu'un d'autre et je ne sais pas ce qui a motivé l'auteur. Quand c'est mon propre texte, je le sais pertinemment et, devant certains passages, je me dis : « Ah, mais

ça, c'était de la paresse. J'étais paresseux. C'était facile de faire ça. » Et je veux corriger ces erreurs, mais je me dis aussi : « C'est ça l'intégrité de l'œuvre, et ça a déjà fait ses preuves. On a déjà travaillé les dialogues en atelier. Les comédiens m'ont dit que c'était nécessaire de répéter cette réplique-là. » Mais, cinq ans plus tard, elle m'énerve cette réplique-là. Donc, je dois me faire confiance, mais jusqu'à quel point ? Jusqu'à quel point on doit se faire confiance et jusqu'à quel point on a la liberté de faire autre chose. On a toutes les libertés au monde mais...

L. L. : *Pourquoi cette hésitation à réécrire la pièce, puisque c'est ta pièce ?*

M. P. : Quelque part, je fais l'éloge de la personne que j'ai déjà été. Il faut simplement faire confiance à cette personne-là... parce que j'aimerais rencontrer l'homme que j'ai été quand j'avais vingt ans. J'aimerais voir s'il est con, ou brillant, j'aimerais le rencontrer pour savoir ce qu'il pense à propos des choses. Maintenant que j'ai deux fois cet âge-là, je rencontre des jeunes de vingt ans et je me demande : « Est-ce que j'étais comme eux ? Est-ce que j'étais comme lui ? » Je vois les failles et les faiblesses.

L. L. : *Donc tu veux être fidèle à cette version-là de toi.*

M. P. : De moi-même oui...

L. L. : *Pour t'auto-traduire il faut accepter la personne que tu étais quand tu as écrit la pièce.*

M. P. : Oui, fondamentalement. Et puis, le texte, je l'ai conçu dans une langue et la langue, ce n'est pas quelque chose d'arbitraire. *Encore*, il fallait que je l'écrive en français et ça m'est jamais passé par l'esprit de l'écrire en anglais, à l'origine. Puis, tout à coup, je suis confronté avec cet autre moi qui évolue en anglais. Et, pour moi, il y a une disjonction. La pièce *Encore*, dans ma tête, elle est française et c'est tout.

L. L. : *Pourquoi l'avoir traduite en anglais alors ?*

M. P. : C'est le défi, c'est vraiment le défi... parce que je sais que la pièce fonctionne, qu'elle est moindrement bonne et qu'elle mérite d'être traduite. Et je sais qu'elle peut exister en anglais. Mais, en la traduisant je me rends compte que c'est comme s'il n'y avait pas assez de mots en anglais pour traduire. C'est comme s'il y avait des mots qui étaient si bien choisis en français que cette émotion-là ne pouvait se dire qu'en français. Comment exprimer en anglais une émotion qui ne peut se dire qu'en français ? Pour le faire, on doit s'éloigner de plus en plus de l'intention de l'auteur. Peut-on se court-circuiter ? Pas vraiment, parce que les mots sont fortement imprégnés de sens. D'autant plus que j'ai aussi fait la mise en scène de la pièce au Cercle Molière et je me souviens avoir bûché en répétition sur cette réplique-là et l'avoir réécrite cinq, six fois. Puis, ça s'est rendu à la version qui a

été publiée. Mais, je me souviens que l'acteur s'était objecté. Peut-être qu'il avait raison...

L. L. : *Tu connais donc toute la genèse de la pièce, de l'écriture à la production sur scène. Pour toi, c'est important de prendre ça en compte dans la traduction, d'être fidèle à la démarche qui a conduit à la représentation de la pièce en français ?*

M. P. : Oui, oui. Car les mots dans cette pièce collent encore plus à l'intention parce que j'en ai aussi fait la mise en scène. Il n'y a pas de travail dramaturgique fait par quelqu'un d'autre. C'était uniquement moi et les comédiens. Comme c'est une pièce à deux comédiens, on a vraiment ressassé le texte en répétition, puis je l'ai entendu pendant les représentations. Ensuite, L'UniThéâtre a produit la pièce à Edmonton. J'y suis allé et je l'ai vue dans une autre version, mais c'étaient les mêmes mots. Je l'ai vue aussi au théâtre de la Ville à Gatineau. Alors, les mots sont à fleur de peau... quand je traduis, j'entends leur musique, j'entends les comédiens de Saint-Boniface, d'Edmonton, de Gatineau. Il faut que je retranscrive la musique, mais avec des notes différentes. L'air demeure le même, mais je n'ai pas les mêmes notes. D'autant plus que, dans cette pièce, il y a deux niveaux de langue : la conversation entre les deux protagonistes (Monsieur, Madame) de niveau courant et les dialogues que Madame a écrits, et qu'ils doivent jouer pour célébrer l'anniversaire de leur rencontre, qui sont un peu plus littéraires. En français, il y a deux niveaux de langue distincts. En anglais, ça va quand les personnages se parlent dans une langue courante. Mais, il y a en français un ton littéraire, une certaine poésie, peut-être est-ce le temps des verbes, la possibilité de vouvoyer pour la politesse et la courtoisie, qu'on ne trouve pas en anglais. Alors je me suis dit : « Écoute, fait comme si elle avait écrit dans le style victorien, fin du 19^e siècle, c'est ça le niveau de langue en anglais. » Donc c'est quelque chose d'un peu daté, vieilli, un langage fleuri. Mais, dans la version française, on sent que c'est un jeu. Tandis que dans la version anglaise, ma hantise, c'était que ça paraisse seulement vieux, désuet.

L. L. *Alors qu'en français ça ne donne pas cette impression-là ?*

M. P. : Non, parce que la forme littéraire française permet une langue soutenue sans que ça fasse archaïque. Tandis qu'une langue soutenue en anglais ça passe moins bien.

L. L. : *Est-ce que tu as été tenté de modifier le niveau de langue en anglais ?*

M. P. : Non. J'ai plutôt choisi une langue qui peut paraître empruntée à une autre époque, une langue romantique, comme si Madame s'imagine être un auteur de la fin du 19^e siècle.

L. L. : *Est-ce que tu as inscrit cette donnée dans la traduction anglaise ?*

M. P. : Non, je laisse ça aux metteurs en scène, ils vont le découvrir. Donc, j'avais peur que ce soit un petit peu vieilli en anglais, prétentieux aussi. Tandis qu'en français, c'est simplement comme ça qu'on écrit la langue littéraire. Je ne sentais pas cette prétention-là.

L. L. : *C'est vrai, la langue soutenue ne résonne pas de la même façon en anglais et en français. L'anglais est habituellement plus relâché que le français. Il y a une certaine tension qui fait partie de la langue française...*

M. P. : Oui, la langue littéraire en français, c'est la recherche du mot juste.

L. L. : *Puis aussi le français, c'est une langue articulée. Les liens entre les mots sont précisés par des prépositions, des articles, etc. On sait toujours ce qui relie un mot à un autre. Alors que l'anglais est une langue agglutinée. Les mots se suivent sans charnières et il faut deviner leurs rapports grammaticaux. Donc le français incite à plus de précision.*

M. P. : Justement, cette précision-là dans la langue anglaise, ça fait... froid.

L. L. : *Est-ce que la même question s'est posée avec Fort Mac ?*

M. P. : Non. Dans *Fort Mac*, il y a une uniformité dans les niveaux de langues. Le problème dans la traduction, c'était les sacres. Parce que, dans ce texte, il y a une sorte de litanie dans la façon de sacrer. Je viens d'une longue lignée de gens qui sacrent. Dans ma famille, sacrer, c'est un enchaînement du genre « Ostie de tabarnak de calice ... ». Mais, en anglais, ça se résume à « Fuck » ou « Shit ». Et puis, en français, il y a une différence entre « ostie » et « tabarnak ». « Tabarnak » est plus agressant à cause des « t », « b », « r » et « k ». En anglais, il y a « cocksucker » ou « motherfucker », mais il y a une certaine image rattachée à ces mots-là. Ils ont un poids. Tandis que « tabarnak », à la limite, ça veut rien dire. C'est un juron, c'est tout. Ce n'est pas du tout la même chose d'une langue à l'autre.

L. L. : *Est-ce que tu as eu aussi avec Fort Mac la contrainte de rester fidèle au texte source, comme avec Encore ?*

M. P. : Avec *Fort Mac*, le problème c'était de savoir ce que j'allais faire du Franco-Albertain Maurice. J'ai décidé de le garder franco-albertain. J'ai résolu le problème en conservant un Jaypee québécois qui parle un anglais un petit peu cassé. Dans la traduction ça ne paraît presque pas, car je me suis dit qu'il fallait laisser ça au comédien. Mais c'est clair que c'est un Québécois. Tandis que les deux filles viennent de l'Ontario.

L. L. : *Ça c'est nouveau dans la traduction, car dans le texte français elles sont aussi québécoises.*

M.P. : Dans le texte français, ce sont trois Franco-Québécois qui arrivent en Alberta et qui rencontrent un Franco-Albertain. Mais, en anglais comment justifier que trois Franco-Québécois rencontrent un Franco-Albertain et ne se parlent pas en français ? Pourquoi se parleraient-ils en anglais. Ça n'a pas de sens. Pour que Maurice demeure franco-albertain, il fallait que Jaypee soit québécois afin qu'ils puissent se parler parfois en français. Mais Mimi et Kiki sont devenues des anglophones de Toronto qui ne parlent pas français.

L. L. : *Donc, dans la traduction anglaise, les deux femmes sont anglophones, originaires de l'Ontario. Jaypee est québécois francophone et parle anglais avec un accent. Maurice est franco-albertain parfaitement bilingue.*

M. P. : Et Jaypee lui répond en anglais parce qu'il veut pratiquer son anglais et parce qu'il est dans l'Ouest, où tout le monde parle anglais. Tu vois ?

L. L. : *C'est très astucieux ça ! Tu as modifié légèrement les personnages pour les rendre plus crédibles dans la version anglaise.*

M. P. : C'est ça. Parce que si tous les personnages sont des francophones qui parlent un anglais cassé, non seulement c'est difficile à écouter, mais on se demande pourquoi ils se parlent en anglais puisqu'ils peuvent tous parler français ? Et le monologue de Maurice peut rester le même quand il parle des Québécois parce que Jaypee est un Québécois qui vient d'arriver en Alberta. Donc, ça marche aussi.

L. L. : *Est-ce qu'on sait comment Jaypee et les deux sœurs se sont retrouvés ensemble ?*

M. P. : Il a quitté le Québec pour aller vers l'ouest et il les a rencontrées en route. Il a fallu faire ces modifications pour donner une cohérence à la pièce en anglais.

L. L. *C'est très intéressant ce souci de ne pas seulement traduire la pièce, mais de créer une autre version de la pièce en anglais qui va obéir à sa propre logique.*

M. P. : Oui. Il faut une logique.

L. L. : *Est-ce que il y a autre chose qui a changé dans la version anglaise?*

M. P. : Ça sacre beaucoup moins. Parce qu'il y a moins de variété en anglais qu'en français. Quand j'ai vu l'enchaînement en anglais, j'ai compris qu'il y en avait trop et j'ai commencé à en enlever. Ça détonnait avec la rythmique que le comédien avait dans le corps.

L. L. : *Parce qu'il l'avait déjà joué en français auparavant?*

M. P. : C'est ça. On répétait les deux versions en même temps et on les jouait en alternance. Jean-Marc Dalpé¹¹ m'avait fait la remarque – parce que, lui, il ajoute parfois des sacres pour la rythmique, que ce soit une assonance ou une allitération, c'est juste une question de rythme, il faut une syllabe de plus. Donc, Dalpé m'avait dit : « Fait attention si tu mets trois sacres, les comédiens vont en faire dix et ça va devenir un tic de personnage. » En effet, le comédien avait tendance à en mettre plus. Parfois, c'était nécessaire, mais pas toujours. Et ça se traduisait le plus souvent par le même mot : « shit », qui revenait à la fin de chaque réplique. C'était excessif. J'avais beau demander au comédien de les réduire, ça revenait toujours.

L. L. : *Surtout, s'il venait de jouer le rôle en français. Il avait acquis une rythmique, comme tu dis, et il voulait la reproduire. Ça devient mécanique.*

M. P. : Puis, ça devient un tic de personnage. Dans certains cas, c'est une béquille. C'est quelque chose d'inévitable.

L. L. : *Quand Robert Lepage est venu présenter Le Projet Anderson à Ottawa en 2006, il l'a joué en alternant les représentations en français et en anglais. Il a expliqué alors à quel point c'est différent de jouer dans chaque langue, car il ne bouge pas de la même façon en français et en anglais. Il ne transmet par les mêmes intentions et ne dit pas les mêmes choses. Ce sont deux spectacles très différents.*

M. P. : Absolument. Puis, dans *Fort Mac*, une des comédiennes abordait son personnage en anglais exactement de la même façon qu'en français. On avait travaillé le jeu un peu plus en français parce que le français des comédiens était plus faible que leur anglais. Mais la façon d'aborder le personnage de Mimi est très différente dans chaque langue. Sans porter de jugement sur les femmes québécoises, je crois qu'elles portent un peu plus la culotte qu'ailleurs au pays. (...) Les femmes québécoises ont des opinions et elles n'ont pas peur de les exprimer. Le mouvement féministe a été très fort au Québec et je pense que l'identité féminine y est en bonne santé. Ce qui fait en sorte que je percevais le personnage de Mimi, qui est québécoise dans la version française, comme pouvant très bien dire à Jaypee : « Va chier, mais j'taime. » Mais ça, ce n'est pas possible au Canada anglais. « Fuck you, I love you », ça ne passait pas du tout dans la bouche d'une Mimi ontarienne. Ça en faisait une femme agressive, amère. Elle n'était plus sympathique du tout, alors que Jaypee était super sympathique

¹¹ Jean-Marc Dalpé est un auteur franco-ontarien qui jouit d'une grande reconnaissance institutionnelle. Il est aussi professeur à l'École nationale de théâtre du Canada.

L. L. : *Était-ce le texte anglais ou la façon de le dire qui ne passait pas ?*

M. P. : C'était surtout la façon de l'aborder. Parce que j'insistais beaucoup sur le fait que ce n'est pas agressif, que cela fait simplement partie de leur dynamique. Mais en anglais, c'était trop dur. C'était la même chose quand elle parlait à sa sœur Kiki. Quand elle lui disait « Arrête, tu fais peur au monde », c'était moins brutal que « Stop, you're scaring the poor guy ».

L. L. : *Est-ce que tu as modifié le texte en fonction de cette différence ?*

M. P. : Oui, je l'ai adouci en anglais, sinon ça n'aurait pas passé la rampe. En bout de ligne, quand arrive la fin de la pièce, il faut qu'il y ait une forme de rédemption pour que la catharsis opère. Comme spectateur, on doit se dire : « Il y a une erreur qui a été commise, d'accord. Mais est-ce qu'on doit punir Mimi comme ça, de sorte qu'elle se sente coupable d'avoir fait ces choix-là ? » En français, le public pouvait se dire à la fin : « C'est dommage. Par contre, elle a appris sa leçon, la pauvre. » Tandis qu'en anglais on se disait : « Too bad for you (Tant pis pour elle) », parce qu'elle n'était pas sympathique du tout. Ce n'était pas à cause du jeu de la comédienne, mais plutôt en raison de ces deux visions de la condition féminine qui étaient en opposition et difficile à réconcilier.

L. L. : *Et comment as-tu réglé, dans le texte anglais, la question de Maurice qui parle de la condition francophone minoritaire au Canada ?*

M. P. : Au début, j'avais coupé ce monologue¹². Ensuite, je l'ai remis dans le texte pour que notre régisseuse puisse suivre le même déroulement dans les deux cahiers de régie. Et puis, il y avait un changement de costume en coulisse et toute la mécanique d'arrière scène devait rester la même. Au départ, je me suis dit que les anglophones s'en fichent un peu de la problématique des Franco-Albertains vis-à-vis des Québécois, qui ont la prétention de tout connaître et qui viennent nous montrer comment faire... toute cette

¹² Voici la partie du monologue de Maurice qui a d'abord été retranchée de la version anglaise, puis réinsérée lors de la production. « MAURICE : Pis les Québécois... (Shit, don't get me started, estie). Si j'avais un cinq cennes pour chaque fois que j'ai rencontré un Québécois qui s'étonnait du fait qu'il y avait des francophones en Alberta, je serais riche. Je veux dire... L'ignorance ! Pis l'arrogance. L'arrogance, surtout. Ma famille, ça fait quatre générations qu'on est ici en Alberta ! Comment ça se fait qu'ils savent pas qu'il y a des francophones icitte? Comment ça se fait qu'ils l'entendent pas à la télé ? Comment ça se fait qu'ils l'apprennent pas dans leurs écoles ? Dans leurs cours d'histoire ? Un francophone sur sept au Canada habite à l'extérieur des frontières du Québec. Je veux dire... Un sur sept ! Pis qu'on vienne pas me dire qu'il y a un million de francophones à l'extérieur du Québec... C'est pas vrai : il y en a 300 millions ! Ah... pis une dernière chose : si vous le voulez tant que ça votre pays : restez donc chez vous ! », M. Prescott, *Fort Mac*, version anglaise manuscrite de Marc Prescott, 2011, p. 31.

frustration-là, ça n'avait pas sa place dans le texte anglais. Et puis, curieusement, je me suis rendu compte que c'était tout à fait pertinent, et j'ai remis ce monologue dans le texte quelques jours avant la première. Le comédien l'a appris tout de suite parce qu'il le savait déjà en français. Et les spectateurs anglophones ont apprécié ce commentaire, parce qu'ils n'ont aucune idée de la frustration que les francophones à l'extérieur du Québec peuvent ressentir envers les Québécois. Pour les anglophones, les francophones sont tous pareils. Donc, c'était plus percutant de conserver ce monologue et je pense même que le message avait plus de force en anglais qu'en français. En français c'est une revendication, qui a provoqué un tollé¹³, tandis qu'en anglais, ce n'était qu'une nouvelle information.

L. L. : *La pièce a-t-elle été présentée comme une traduction en anglais et un texte original en français?*

M. P. : Je ne savais pas comment aborder ça. D'ailleurs quand on a publié *Encore*, on ne savait pas comment faire le marketing. Parce que l'œuvre est signée par le même auteur, c'est donc une œuvre originale. Mon éditeur a fait une recherche pour savoir s'il devait la soumettre au prix littéraire du gouverneur général comme œuvre originale ou comme traduction. On s'est adressé au Conseil des arts du Canada, qui nous a répondu de l'inscrire dans les deux catégories. C'est curieux n'est-ce pas ?

L. L. : *Et quel auditoire est venu aux représentations en français et en anglais.*

M. P. : Aux spectacles en anglais, il y avait beaucoup d'anglophones unilingues. Mais, aussi, la moitié des spectateurs francophones est venue voir les deux spectacles. Par curiosité, parce qu'ils sont bilingues. Ils sont capables de suivre les deux. Et quelques anglophones ont voulu voir les deux pour comparer leur impact. Du côté des francophones, on dit avoir aimé les deux versions. On a préféré certaines scènes de la version anglaise et d'autres scènes de la version française. Mais, en général, la pièce a été mieux reçue en français qu'en anglais. La fin de la pièce avait une force de frappe plus grande en anglais. Le retour de Kiki après le viol, c'était très tragique pour les anglophones. On n'entendait absolument personne bouger sur son siège. Je pense que c'est la culture du théâtre qui est ici en cause.

L. L. : *Qu'entends-tu par « culture du théâtre » ?*

M. P. : Si la pièce avait été présentée en anglais à Toronto, je crois que les spectateurs n'auraient pas trouvé ça si tragique. Mais, ça l'était pour des spectateurs habitués au théâtre qui se fait en anglais à Winnipeg. Et pas seulement à Winnipeg ! C'est peut-être la condition

¹³ Lors de la représentation de la pièce au Festival Zones théâtrales à Ottawa en septembre 2007, des spectateurs ont hué la fin du monologue.

des petits centres : il y a moins de diversité, moins de risques aussi. Moins de théâtre coup de poing. (...)

L. L. : Est-ce que tu te serais permis de faire ce genre de révisions – transformer les personnages, leur donner une autre origine – dans le texte d’un autre auteur que tu traduis ?

M. P. : *Oui, éventuellement. Je traduis en ce moment Talk de Micheal Nathanson et les personnages s’appellent Gordon et Josh. J’ai conservé les mêmes noms. C’est la première fois que je fais ça. D’habitude je change les noms : Gordon s’appellerait Gabriel et Josh, pour conserver un nom juif, pourrait devenir David.*

L. L. : *Mais tu ne changes pas l’origine des personnages ?*

M. P. : Changer le nom d’un personnage, c’est quand même changer son identité.

L. L. : *Donc, tu as conservé les noms anglais dans la traduction française.*

M. P. : Oui, parce que l’action se déroule à Winnipeg et que, si je change les noms, les gens vont penser que ça se passe au Québec. Parce qu’il y a plus de Juifs qui habitent Montréal et plus de chances de trouver des Juifs qui parlent français là qu’ici. J’aurais pu transposer l’action dans la banlieue de Montréal, mais ça changerait quelque chose qui est intrinsèque à la pièce, car elle est située à Winnipeg. Donc, je me suis dit qu’il fallait garder les noms des personnages, Josh et Gordon, dans la traduction française et conserver l’action à Winnipeg. Cela va installer une certaine distanciation avec les spectateurs francophones puisque l’action se déroule à Winnipeg. Mais ils vont comprendre que ce sont des anglophones dont il est question dans la pièce. Je voulais que le spectateur se dise au début: « Je ne suis pas juif, donc ça ne me concerne pas. C’est un problème entre Israël et la Palestine ». Mais, plus tard dans la pièce, ça devient son problème parce qu’il se demande ce qu’il ferait s’il était dans la même situation. Et là, tout à coup, ça le concerne. Il faut donc que la traduction conserve cette distance. Et pour ça, il faut conserver les noms anglais des personnages. (...)

L. L. : *Alors qu’auparavant tu traduais les noms ?*

M. P. : Oui, mais pas dans ce projet-ci, parce qu’il y a un enjeu très précis.

L. L. : *Est-ce que tu comptes continuer à faire toi-même les traductions de tes textes vers l’anglais ou vers le français?*

M. P. : Oui, absolument. Et le prochain projet, je le pense en anglais. Ce sera une pièce rédigée en anglais, que je pourrai ensuite traduire en français.

L. L. : *Quand tu écris en anglais, est-ce que le fait que tu vas éventuellement traduire la pièce en français influence ton écriture ?*

M. P. : J'y pense pas plus que ça. J'en suis conscient mais je n'écoute pas cette voix-là. J'essaye de ne pas l'écouter. (...)

L. L. : *Est-ce que tu considères que la version française de Fort Mac a un statut différent de celui de la version anglaise ?*

M. P. : Non, je ne sens pas que la version francophone est nécessairement la version originale. Il y en a une que j'ai écrite avant l'autre, c'est tout. Puis il n'y en a pas une que je préfère.

L. L. : *C'est intéressant parce que, tantôt, tu parlais de fidélité à l'intention originale, à qui tu étais quand tu as écrit la pièce Encore. Il y avait une grande importance accordée à l'œuvre première.*

M. P. : Oui, mais quand je m'assois devant l'écran pour écrire une pièce, c'est un peu comme si j'étais en train de me déchirer l'âme. Moi, je n'ai pas de plaisir à écrire. Surtout les cinq ou dix premières minutes, ce que j'écris ne vaut rien. C'est uniquement pour faire fonctionner mes doigts. Puis, une fois la machine enclenchée, je peux commencer à écrire, et j'y prends plaisir. Je ne vois plus le temps passer et je m'aperçois plus tard que je n'ai pas bougé de ma chaise depuis quatre heures.

L. L. : *Est-ce que c'est plus facile de traduire que d'écrire ?*

M. P. : Traduire des textes d'autres auteurs, oui. Mais quand je me traduis moi-même, c'est la même déchirure à l'âme. Je trouve ça pénible, je suis en train de m'ouvrir les veines à nouveau à propos de quelque chose que j'ai déjà abordé. Mais, une fois terminé, je n'ai plus de préférence. J'aime autant l'un que l'autre.

L. L. : *Quand tu traduis quelqu'un d'autre, il y a une insouciance que tu n'as pas envers toi-même ?*

M. P. : C'est parce que je suis au service d'un autre auteur. J'essaie de trouver des équivalents et c'est un acte de générosité. Mais, pour mon texte, je me casse la tête à savoir comment est-ce que je peux traduire l'impression, le sentiment que j'ai eu à l'origine. C'est ça que je veux retrouver. Un peu comme les gens qui prennent de l'héroïne, *they're chasing the dragon*. Moi, *I am chasing the dragon* pour retrouver la première impression que j'ai eue avec cette œuvre-là. C'est ça que j'essaie de retrouver dans la traduction. Et je me remets en question : « Est-ce bien ça que je voulais dire ? »

L. L. : *Donc l'œuvre n'est pas finie dans le sens où la traduction poursuit le travail entrepris dans la première version.*

M. P. : Oui, oui. Je retourne dans le texte et c'est difficile, il faut encore le mettre au monde.

L. L. : *Alors qu'avec l'œuvre de quelqu'un d'autre, tu ne te poses pas ces questions-là. L'œuvre est finie, terminée et non pas in progress.*

M. P. : C'est ça. Je commence par une traduction littérale. J'essaie de défaire les nœuds. Puis, je ne regarde plus la version originale. Elle n'existe plus. Il faut maintenant que je donne vie à cette matière première. Parfois, je remanie légèrement le texte, je fais un peu de travail dramaturgique, j'enlève ou j'ajoute des choses qui me semblent nécessaires.

L. L. : *Est-ce que tu prends cette même distance avec le texte original pour t'auto-traduire ?*

M. P. : Non, je ne peux pas, parce que je me souviens de ce que j'avais écrit, je sais qu'il y a un nœud dans cette scène-là et que je vais devoir m'ouvrir les veines pour trouver une solution. Tandis qu'avec le texte de quelqu'un d'autre, c'est plus facile. C'est comme une surprise, comme si je lui faisais un cadeau. Tandis que je peux difficilement me faire un cadeau. Écrire, ce n'est pas se faire un cadeau. (...) Et, dans cinq ans, tu vas relire ce que tu as écrit en te disant que c'était irresponsable de ta part de dire ça, que c'était par faiblesse, pour plaire au public.

L. L. : *Tu reviens souvent comme ça sur les choses que tu as écrites ?*

M. P. : Ah oui ! Par exemple, je relis *Sex, Lies, et les F-M.*, et je me dis que j'ai fait ça pour plaire au spectateur. C'est pour ça que le personnage de LUI est tellement sympathique. Mais je ne vais pas au fond des choses. Je reste en surface. Le personnage est un peu bouffon parce qu'il veut attirer la sympathie du spectateur. C'est une faiblesse de jeune auteur, pour être aimé. C'était ma première pièce. Plus tard, comme écrivain, j'assume mieux le fait que mes personnages ont une histoire à raconter et qu'il faut les laisser respirer. Ils vont peut-être dire des choses surprenantes. Il faut être tout le temps conscient de ça. C'est à la limite de ce qu'on comprend à propos de sa propre humanité.

LOUISE LADOUCEUR
(Université d'Alberta)