

n° 6, 2015

« Regards croisés
autour de
l'autotraduction »,
PAOLA PUCCINI (éd.)

www.interfrancophonies.org

PAOLA PUCCINI

L'AUTOTRADUCTION COMME MALHEUREUSE NÉCESSITÉ : LE CAS DE *LA MACULÉE/S*TAIN DE MADELEINE BLAIS-DAHLEM

ABSTRACT

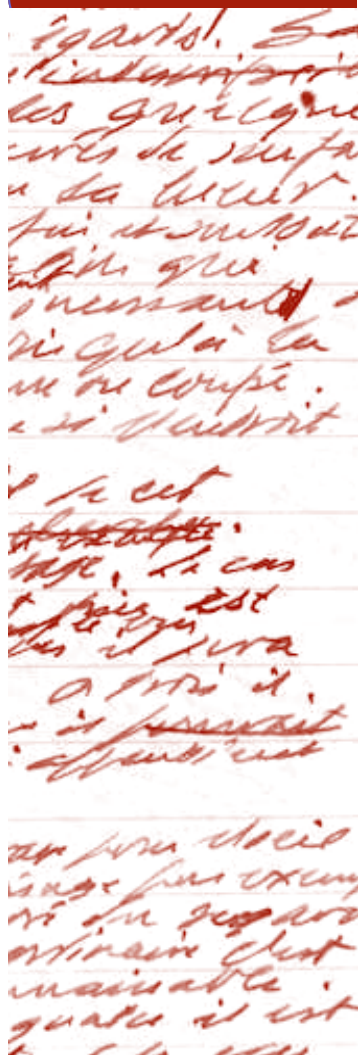
Cette étude analyse l'édition de *La Maculée/sTain* publiée en 2012, qui contient la pièce de Madeleine Blais-Dahlem dans sa double version, l'original en français et l'autotraduction en anglais, avec des paratextes distincts. Le but est d'examiner d'abord les éléments qui indiquent un déplacement ou un mouvement de la version française à la version anglaise ; ensuite les éléments qui dessinent un mouvement contraire, de la version anglaise à la française ; enfin l'analyse approfondit l'aspect d'un nouvel espace créé par le croisement de ces deux mouvements opposés.

MOTS-CLÉS

Autotraduction, Blais-Dahlem, Maculée, sTain , bilingue.

POUR CITER CET ARTICLE

Paola Puccini, « L'autotraduction comme malheureuse nécessité : le cas de *La Maculée/sTain* de Madeleine Blais-Dahlem », dans *Interfrancophonies*, n° 6, *Regards croisés autour de l'autotraduction*, (Paola Puccini, éd.), 2015, p. 51-70, <www.interfrancophonies.org>.



PAOLA PUCCINI

L'AUTOTRADUCTION COMME MALHEUREUSE NÉCESSITÉ : LE CAS DE *LA MACULÉE/STAIN* DE MADELEINE BLAIS-DAHLEM

INTRODUCTION

ORIGINAIRE DE DELMAS, MADELEINE BLAIS-DAHLEM EST UNE DRAMATURGE DE LA SASKATCHEWAN ; elle commence à écrire pour le théâtre en 1992. Trois de ses pièces ont été produites pour « La troupe du Jour » : *Foyer* (1995), *Le vieux péteux* (2008) et *La Maculée* en 2011.

La Maculéé raconte l'histoire de la jeune Françoise qui, en 1918, s'éloigne de son Québec natal pour la Saskatchewan. Elle s'éprend de Bertrand, un fermier sans succès, et le couple s'établit sur une ferme isolée. Bernard croit améliorer son sort en s'assimilant à la culture anglophone. Il devient un « revivalist » protestant entraînant avec lui ses enfants ; sa femme, Françoise, se trouve alors isolée de tout son passé, sa religion, sa culture et sa communauté. Dans son désarroi elle se convainc d'avoir des visions de la Sainte Vierge. Enfermée par son mari dans un hôpital psychiatrique, elle arrivera enfin à prendre en main son destin en décidant de quitter sa famille. L'édition de *La Maculée/sTain* publiée en 2012 contient la pièce dans sa double version, l'original en français et l'autotraduction en anglais.

Entre les deux textes, on trouve des pages qui contiennent des hymnes dans les deux langues avec leur transcription musicale et des photos de scène qui se réfèrent à la production française de la pièce à Saskatoon en 2011. Le langage musical et les images forment une sorte de troisième espace qui isole les deux versions en introduisant ainsi un code sémiotique différent.

Cette composition finit par assigner à chaque texte un territoire défini et éloigné par rapport à l'autre, en évoquant ainsi une mise en

scène de deux communautés constitutives de la culture canadienne. D'ailleurs, la thématique de l'isolement est portante dans la pièce et l'héroïne de *La Maculée* ; Françoise, dont le prénom est éloquent en lien avec la thématique de la pièce, se retrouve seule au milieu de vastes plaines aliénantes dans la tentative de sauvegarder sa langue d'origine, le français et sa culture francophone.

Comme le souligne Louise Forsyth dans la *Préface* à la version originale : « Les francophones qui participaient à cette migration extraordinaire¹ se trouvaient, comme les autres allophones, dans une situation géographique, socioculturelle et linguistique où l'isolement extrême était incontournable² ».

Pour cela, *La Maculée* reste un hommage au courage silencieux et à l'intégrité des pionniers et des pionnières qui ont traversé les frontières pour aller s'installer dans le vaste des plaines de l'Ouest canadien. Tout dans la pièce semble parler de division ; la frontière est une autre image qui alimente l'isotopie de l'isolement. La ligne de faille fonctionne aussi sur le plan temporel de l'action. Celui-ci renvoie à la dernière période de la colonisation des prairies saskatchewanaises, époque de la ruée vers des terres fertiles et peu chères. Aux frontières temporelles et spatiales font écho les frontières culturelles et linguistiques qui divisent les personnages.

La dramaturge nous représente ainsi Françoise s'opposer à tous les autres personnages en scène. Bernard Bourttambour, son mari, Louise Débruyne, l'infirmière de l'hôpital psychiatrique, le Docteur Maurice Johnson et REAL PREACHER MAN (RPM), porte-parole de la culture dominante anglophone. Tous font ressortir l'altérité de Françoise et sa tentative désespérée de garder vivante sa culture d'origine. Son personnage représente un univers linguistique et culturel minoritaire face au monde anglophone qui impose sa langue et

¹ Les temps du récit, qui sont le 1919 et le 1928, s'insèrent dans la période entre 1870 et 1930 où les historiens enregistrent une migration massive du Québec vers les prairies canadiennes de l'Ouest privilégiées par les Canadiens français et considérées comme faisant partie du patrimoine hérité de leurs ancêtres. Derrière les événements racontés par la pièce transparaissent les implications culturelles, politiques et idéologiques que cette migration soulevait à l'époque. Parmi celles-ci les historiens soulignent à quel point ce départ du Québec était vu, surtout par le Clergé, comme une faute à expier. Là-dessus, les recommandations étaient explicitées. Lalonde considère qu'en 1919, l'intelligentsia du Québec avait clairement ordonné ses objectifs, « L'habitant devait demeurer en terre québécoise. Il pouvait, si nécessaire, déménager dans l'une des villes de la province pour travailler dans une manufacture. S'il se sentait obligé de quitter le Québec, il devait s'établir dans le nord de l'Ontario. Il ne devait considérer l'émigration dans les prairies que comme une solution de dernier recours pour éviter l'expatriation », A. Lalonde, « L'intelligentsia du Québec et la migration des Canadiens français vers l'Ouest canadien, 1870-1930 », dans *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 33, n° 2, 1979, p. 163-185, p. 182, < <http://id.erudit.org/iderudit/303773ar> >.

² L. Forsyth, *Préface. Seule et courageuse au milieu de vastes plaines aliénantes : La Maculée de Madeleine Blais-Dahlem* dans M. Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, Regina, Les Éditions de la nouvelle plume, 2012, p. I-VI, p. I. Cf. aussi, « *La Maculée* de Madeleine Blais-Dahlem : une écriture dramaturgique véridique, ludique et transgressive », dans *Recherches théâtrales au Canada*, Vol. 33, n° 2, 2012.

sa culture. Ces deux univers apparaissent en conflit entre eux par l'entremise des personnages qui s'opposent. La pièce se joue donc sur un évident conflit entre Françoise et Bernard, femme et mari embrassant une foi différente qui les écarte de plus en plus.

La religion catholique³ à laquelle Françoise reste fidèle devient l'emblème de la résistance de la protagoniste à l'assimilation, symbolisée par la foi protestante embrassée par son mari Bernard.

Tout semble donc parler de division et d'immobilité, chaque personnage étant enfermé dans son espace linguistique et culturel différent.

Cependant, comme son héroïne, qui, motivée par le désir de repousser ses horizons plutôt étroits, arrive en Saskatchewan de son Québec natal, cette pièce donne à voir un égal désir de mobilité, qui cache au fond le souhait de l'auteure de construire un espace de rencontre entre deux univers qui ne communiquent pas entre eux.

A travers les stratégies traductives que Blais-Dahlem dévoile dans l'introduction à la version anglaise sous le titre de *A Note on Language and Translation*, nous pouvons entrevoir un même désir de dépassement de la frontière linguistique et culturelle qui finit par dessiner un parcours.

Après avoir défini le point de départ de celui-ci : « This text is bilingual in its original form »⁴, l'auteure dessine, dans sa pratique autotraductive, deux mouvements : le premier qui va de l'original (le texte en français) vers l'autotraduction (texte en anglais) et le deuxième qui va dans la direction opposée, de l'autotraduction vers l'original.

En dessinant ces deux mouvements contraires, elle finit par évoquer une sorte d'espace de rencontre entre ces deux univers séparés, symbolisés par les deux versions de la pièce, l'original et son autotraduction.

N'oublions pas que les deux textes se présentent nettement séparés l'un de l'autre par des éléments paratextuels (les hymnes et les photos de scène) qui paraissent poser entre eux une distance irréductible. Sur le plan symbolique, le rapprochement qu'on peut entrevoir dans cette opération traductive nous parle d'une possible rencontre entre les langues et les cultures que ces deux univers respectifs représentent.

Dans notre propos, partagé en trois parties, nous allons d'abord analyser le premier mouvement, en étudiant tous les éléments qui indiquent un déplacement de la version française à la version anglaise ; ensuite, nous allons prendre en considération les éléments qui dessinent un mouvement contraire : de la version anglaise à celle française. Ces renvois sont suggérés par les stratégies traductives

³ Nous remarquons que la foi catholique constitue à l'époque l'un des trois piliers de la « survivance canadienne-française », avec les institutions et la langue.

⁴ M. Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, op. cit., p. 95.

adoptées et illustrées par l’auteure même. Enfin, nous allons nous arrêter sur un nouvel espace que le croisement de ces deux mouvements contraires finit par dessiner. Comme on le verra, cet espace à venir représente l’espoir de l’auteure de pouvoir dépasser la phase de l’autotraduction.

L’analyse comparative entre l’original et son autotraduction et l’étude des métadiscours contenus dans la *Préface* et la *Note on Language and Translation* vont guider notre interprétation.

1. LE PASSAGE OBLIGÉ VERS LA LANGUE ET LA CULTURE DE L’AUTRE. L’AUTOTRADUCTION COMME MALHEUREUSE NÉCESSITÉ

Louise Forsyth, dans sa *Préface* à la version originale de la pièce, souligne qu’il semble bien que dans le contexte où l’auteure prend la parole pour représenter la réalité historique et sociale des francophones de l’Ouest canadien, il soit impossible de vivre convenablement et de participer activement à la société saskatchewannaise en tant que francophones unilingues. Elle écrit à ce propos : « A la différence du Québec, la nécessité dans les provinces de l’Ouest d’être bilingue est inéluctable ». Et elle poursuit : « Par conséquent il fallait que le texte même de *La Maculée* soit bilingue et aussi que la pièce existe dans deux versions : française et anglaise, comme c’est le cas ici »⁵.

Cette idée revient sous la plume du journaliste qui fait le compte rendu de la pièce le lendemain de sa création à Saskatoon. Stephan McKay rappelle que Blais-Dahlem “grew up in a French community, but can’t remember a time when she didn’t speak both French and English”⁶.

Le passage vers l’anglais dans ce contexte se présente alors comme une malheureuse nécessité à laquelle tous les francophones de l’Ouest doivent se plier.

Cependant, pour la dramaturge, le passage autotraductif vers l’anglais est aussi l’occasion de mettre en scène la dépossession et l’aliénation dont les francophones de l’Ouest sont victimes. A travers l’analyse de ce qui se perd dans le passage interlinguistique et celle de ce qui reste de la langue de l’original, nous pouvons observer l’aliénation, la dépossession mais aussi une forme de résistance et de résilience aux forces linguistiquement et culturellement dominantes.

⁵ L. Forsyth, *Préface*, *op. cit.*, p. V.

⁶ S. McKay, « New play lets everyone in », dans *Star Phoenix*, March 7, 2011, (dossier de presse de *La Maculée*: <dossier de presse de *La Maculée*: www.latroupedujour.dossier >.

1.1 LES PERTES COMME FORME D'ALIÉNATION LINGUISTIQUE ET CULTURELLE

En nous penchant sur l'analyse des pertes dans le passage du français vers l'anglais nous pouvons distinguer différents cas.

D'abord, nous observons la perte d'éléments qui adoucissaient et ennoblissaient les traits de l'original, comme dans l'exemple qui suit où c'est l'adjectif qualificatif « petite » qui disparaît dans le passage⁷ :

Exemple 1 :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
Un rayon de lumière illumine la <u>petite</u> grotte.. (Acte 1, scène 1, p. 2)	A ray of light illuminates the grotto. (Act 1, scene 1, p. 98)

Dans l'exemple ci-dessous, c'est l'adverbe « soudainement » qui disparaît en produisant comme un effet de durcissement de la réplique en anglais ; le texte anglais de la didascalie est plus neutre, descriptif, à cause surtout de la tournure averbale :

Exemple 2 :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
<u>Soudainement</u> on frappe à la porte avec beaucoup de confiance et d'enthousiasme. (Acte 1, scène 3, p. 10)	A loud, enthusiastic knocking at the door. (Act 1, scene 3, p. 105)

Le même effet est obtenu dans l'exemple 3 avec la perte de l'invitation « viens » qui atténuait, dans l'original, l'ordre qui suit et qui fait de Louise, l'infirmière, un personnage plus dur dans la version anglaise :

Exemple 3 :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
LOUISE. <u>Viens</u> . Couche-toi ici. (Acte 1, scène 2, p. 6)	LOUISE. Lie down, please (Act 1, scene 2, p. 101)

D'autres exemples encore vont dans le sens de la simplification et de l'appauvrissement du texte en anglais. Comme ici où l'expression « Ta belle chaleur animale » se réduit à « warm body » :

⁷ Nous soulignons les éléments qui ne se retrouvent plus dans la version en anglais.

Exemple 4 :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
FRANÇOISE	FRANÇOISE
Bernard !	<i>Bernard !</i>
je veux mourir.	I want to die.
Bernard ! Bernard !	Bernard !
J'ai froid.	I'm cold.
Bernard, frotte-moi les pieds,	Please rub my feet, Bernard.
s'il vous plait...	I need your warmth, your lovely,
Bernard ?	warm body.
Ta chaleur, je veux ta chaleur...	(Act 1, scene 3, p. 103)
<u>Ta belle chaleur animale...</u>	
(Acte 1, scène 3, p. 7-8)	

Dans le cinquième exemple, deux phrases entières de l'original disparaissent en se réduisant à l'expression « for all of us ». Ce qui disparaît, c'est aussi la prononciation familière qu'on remarque dans le texte français (« qu'que chose », « moé »). De plus, la référence en français à une religion « qui récompense sur cette terre » distingue le catholicisme du protestantisme et renforce la dichotomie que l'auteure crée entre les personnages principaux :

Exemple 5 :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
BERNARD	BERNARD
[...]	[...]
J'ai trouvé qu'que chose de meilleur	I've found something better, for all of us.
<u>Viens avec moé pis les enfants</u>	(Act 1, scène 9, p. 119)
<u>J'ai trouvé une religion qui récompense sur cette terre.</u>	
(Acte 1, scène 9, p. 28)	

Nous pouvons enregistrer aussi des pertes plus significatives sur le plan symbolique ; par exemple la suppression des pronoms personnels qui se réfèrent au personnage de Françoise. Cette perte nous semble signaler le risque progressif d'une perte identitaire sur laquelle l'auteure semble vouloir nous faire réfléchir. De suite seul le pronom « she » survit au passage entre les langues :

Exemple 6 :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
DOCTEUR, à Louise	DOCTEUR
Il faut la calmer. Donnez- <u>lui</u> le bain thérapeutique.	She needs to be calmed down.
(Acte 1, scène 2, p. 4)	Administer an ice bath.
	(Act 1, scène 2, p. 100)

En outre, c'est bien son identité, son nom qui se perd dans l'univers anglophone de l'autotraduction. Nous donnons quelques exemples de cette significative disparition :

Exemple 7 :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
LOUISE C'est magique, <u>Françoise</u> , tu vas voir. (Acte 1, scène 2, p. 6)	LOUISE It's magic, you'll see. (Act 1, scene 2, p. 102)

Exemple 8 :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
BERNARD C'est quoi toutes ces bebelles ? T'es donc bien superstitieuse, <u>Françoise</u> Prier à une statue de plâtre... (Acte 1, scène 9, p. 27)	BERNARD What's all this garbage ? You're so superstitious, Praying to a plaster statue. (Act 1, scene 9, p. 118)

Exemple 9 :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
BERNARD On est p'us au Québec avec les curés pour nous dire quand pêter, quand roter. Écoute <u>Françoise</u> , ... (Acte 1, scène 9, p.27)	BERNARD We're not in Québec anymore, where the parish priests, tell you when to fart, when to burp. (Act 1, scène 9, p.119)

Le passage du français vers l'anglais est aussi l'occasion pour donner à voir la transformation à l'œuvre dans l'assimilation de la langue et de la culture dominantes. Dans l'exemple qui suit, l'assimilation paraît se faire plus vite en anglais qu'en français. Nous sommes chez Real Preacher Man, l'agent assimilateur de Bernard qui est désormais disposé à quitter sa langue et sa religion pour devenir un adepte d'un nouveau credo qui s'exprime par la langue dominante. Nous assistons alors au baptême de l'initié qui se fait par l'alcool, symboliquement l'élément par excellence de la perte de l'âme. L'ironie de la scène n'empêche pas de voir que dans la version anglaise la fusion de deux personnages se fait plus rapidement ; RPM et Bernard deviennent une seule chose, deux associés d'une même entreprise : la « Bernard & RPM » :

La Maculée

Chez Real Preacher Man
 BERNARD et REAL
 PREACHER MAN,
chantant "The Call to Duty"
 "March away, march away,
 The bugle now is sounding
 "March away, march away,
 To battle for the Lord."
 (Acte 1, scène 7, p. 25)

sTain

RPM's Lodgings
 BERNARD and REAL
 PREACHER MAN singing
drunkenly. REAL PREACHER
MAN has a teapot in one hand,
a cup in the other. BERNARD
also sips from a cup and it is
obvious the liquid is stronger
than tea.
 BERNARD & RPM
 "March away, march away,
 The bugle now is sounding
 "March away, march away,
 To battle for the Lord."
 (Act 1, scene 7, p. 117)

L'utilisation du pronom « we » dans la réplique successive de la version anglaise suggère l'aliénation de Bernard dans un pronom collectif où il disparaît comme « différente singularité ». Nous proposons ci-dessous l'exemple en soulignant le pronom personnel à la première personne du pluriel :

La Maculée

REAL PREACHER MAN.
You're finally ready!
 Ouais, t'es prêt.
Bring'em on!
 Baptême! Mais oui! C'est ça!
 Un baptême.
Dat's right. You need a
new name.
 Un beau nom Anglais
 (Acte 1, scène 7, p. 25)

sTain

RPM.
 You're finally ready!
 Bring'em on!
 Baptême!
 You need a new name.
We need to baptize you.
 (Act 1, scene 7, p. 117)

Déjà dans le choix des noms de personnages, Blais-Dahlem avait voulu souligner à quel point l'assimilation provoque une transformation identitaire. Cela est très évident dans le nom de Bernard Bour tambour qui devient William Henry Drummond⁸ dans la version anglaise.

Si /drum/ en anglais signifie /tambour/, instrument à percussion, donc à battre, le substantif /drummer/ se réfère au commis voyageur. Bernard donc s'assimile au vendeur Real Preacher Man, le personnage qui va le séduire et qui est l'agent de sa perte identitaire. Mais encore le verbe /to drum/ signifie en anglais /battre/, /frapper/

⁸ On peut entrevoir ici l'allusion à William Henry Drummond (1854-1907), un poète canadien, d'origine irlandaise, auteur d'un recueil intitulé « The habitant, and other French-Canadian poems » (New York, London, G. P. Putnam's Sons, 1897) sur les paysans francophones du Canada.

et par là il fait allusion à la violence verbale et physique que Bernard exerce sur sa femme Françoise.

La transformation montre donc que de dominé, d'objet sur lequel on exerce une percussion (le tambour), Bernard se transforme en dominant, en devenant /Drummond/ qui contient en soi la fonction d'exercer une percussion (to drum).

Le nom du personnage de Louise Debruyne montre aussi la marque de la transformation à l'œuvre dans l'assimilation.

Louise, d'origine francophone, abandonne, elle aussi, sa langue et sa culture dont il reste peu de chose. L'auteure semble ici s'amuser en évoquant significativement les /débris/ et les /ruines/ dans le nom du personnage. Nous rappelons là les significations des deux mots :

Debruyne	
<i>débris</i>	Reste d'un objet brisé, d'une chose en partie détruite. V. fragment, morceau. V. déchet, résidu, reste.
<i>ruine</i>	Débris d'un édifice ancien dégradé ou écroulé. Fig. : ce qui reste de ce qu'on a détruit, de ce qui s'est dégradé. Personne qui du fait de l'âge et des chagrins a perdu la plus grande partie de ses forces, de sa beauté, de ses facultés. Balzac : « C'était une sorte de ruine humaine ».

Louise, le personnage le plus âgé de la pièce (elle a entre 45 et 55 ans), est l'alter ego de Françoise qui, jeune, jolie et pleine de vie, peut encore se sauver de la destruction qui a laissé Louise cynique et nostalgique. Françoise est la seule qui résiste à ce mouvement d'assimilation, son nom reste fidèle à lui-même et cette fidélité se lit dans ce qui demeure en français dans l'autotraduction. Ce sont ces éléments que nous allons à présent analyser dans la partie qui suit.

1.2 CE QUI DEMEURE EN FRANÇAIS DANS LE PASSAGE VERS L'AUTOTRADUCTION

Nous retrouvons dans la version anglaise des traces de la langue de l'original. Celles-ci se réfèrent symboliquement aux racines de la culture francophone et au refus de Françoise de s'assimiler à la culture dominante. Blais-Dahlem d'expliquer ce choix dans la *Note on Language and Translation* qui suit la *Préface* et présente l'autotraduction : "The Hail Mary and the French hymns remain in French in this version because they are wellspring of the language that Françoise is struggling to keep"⁹.

La prière représente ici ce qu'il y a de plus près de l'âme de Françoise. Cette partie spirituelle du texte reste intacte dans la version

⁹ M. Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, op. cit., p. 95.

anglaise. C'est l'âme du personnage que la dramaturge met en scène en français. La transmission du message est confiée aux surtitres qui surplombent la scène :

Exemple :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
FRANÇOISE	FRANÇOISE
Je vous salue, Marie, pleine de grâce	<i>Je vous salue, Marie, pleine de grâce</i>
...	...
Bienheureuse, vous êtes là ?	<i>Bienheureuse, vous êtes là ?</i>
...	...
Je vous salue, Marie, pleine de grâce...	<i>Je vous salue, Marie, pleine de grâce...</i>
Moi, suis-je pleine de grâce ?	<i>Moi, suis-je pleine de grâce ?</i>
Et vous, bénie entre toutes les femmes,	<i>Et vous, bénie entre toutes les femmes,</i>
Vous êtes là ?	<i>Vous êtes là ?</i>
Et le fruit de vos entrailles ?	<i>Et le fruit de vos entrailles ?</i>
Et le fruit de mes entrailles...	<i>Et le fruit de mes entrailles...</i>
Ah, Sainte Marie, Mère de Dieu...	<i>Ah, Sainte Marie, Mère de Dieu...</i>
Priez pour moi, pauvre pécheresse ¹⁰ .	<i>Priez pour moi, pauvre pécheresse (1)</i>
(Acte 1, scène 1, p. 2)	
	<i>(1) Hail Mary, full of grace</i>
	...
	<i>Blessed, are you there?</i>
	<i>Hail Mary, full of grace</i>
	...
	<i>Am I full of grace?</i>
	<i>And you, blessed amongst women</i>
	<i>Are you there?</i>
	<i>And the fruit of your womb?</i>
	<i>And the fruit of my womb...</i>
	<i>Holy Mary, mother of God...</i>
	<i>Pray for me, sinner.</i>
	<i>(Act 1, scene 1, p. 98)</i>

Dans une certaine mesure, ce sont les refus de Françoise à se plier à l'assimilation et à abandonner sa culture d'origine, qui résonnent en français dans l'autotraduction et qui ont droit à la traduction en scène.

Ici, un exemple :

¹⁰ Pour souligner la condition de « pécheresse » de la protagoniste, l'auteure modifie ici le texte original de la prière qui récite : « Priez pour nous, pauvres pécheurs ». Françoise semble bien porter sur elle le poids de toute une humanité qui invoque le Seigneur. Cette personnalisation se perd en anglais ; « sinner » laissant tomber la marque du féminin dans « pécheresse ».

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
FRANÇOISE à BERNARD Touche-moi pas ! (Acte 1, scène 2, p. 3)	FRANÇOISE (<i>To Bernard</i>) <i>Touche-moi pas !</i> (2) (2) Don't touch me (Act 1, scene 2, p. 100)

L'expression de l'isolement de l'héroïne par rapport à l'univers qui l'entoure est également exprimée en français. Cette langue devient l'expression d'une résistance (sonore) et le symbole de l'altérité qui caractérise la protagoniste et qui l'isole de tout le monde :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
FRANÇOISE Le monde est fou ! Vous êtes tous fous ! (Acte 1, scène 2, p. 4)	FRANÇOISE <i>Le monde est fou !</i> (3) (3) You're all crazy (Act 1, scene 2, p. 100)

Cependant, cette différence (la langue française) ne veut pas être dans l'intention de l'auteure une barrière à la compréhension du destinataire. Celui-ci, au contraire, est comme invité à partager la souffrance de l'héroïne. La langue française reste donc distincte et cette distinction fonctionne comme la folie de Françoise qui pour être perçue, pour exister ne peut que se montrer dans sa folle différence. Comme la protagoniste identifiée par son ex-centricité (là où le centre est la culture dominante et la périphérie qu'habite Françoise est la langue et la culture dominées), la langue française a droit à sa visibilité et à sa sonorité. Les stratégies traductives expliquent le désir de l'auteure de marquer cette différence par l'emploi de la marque graphique de l'italique. Elle explique : "When the characters are speaking in their first language, which is French, their language is grammatically and syntactically correct. Verbal signposts, such as *monsieur*, *mademoiselle*, and *princesse* have been retained to keep the French ambiance in the English version. These signposts, along with everything that is in French or pronounced in French throughout the text, is italicized"¹¹.

Les stigmates que Françoise porte sur elle marquent aux yeux des autres personnages la différence dont elle est porteuse. De manière analogue, l'italique disséminé dans la version anglaise est là pour montrer au destinataire une altérité constitutive du texte, mais aussi de la société dans laquelle il vit.

En outre, les signes qui inscrivent sur le corps de Françoise une différence souffrante sont, à l'image de sa folie, une forme extrême de distinction, seule garantie d'existence. Blais-Dahlem fait de la scène théâtrale l'espace de la manifestation de cette différence. Sa pièce

¹¹ M. Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, *op. cit.*, p. 95.

devient un acte magique par lequel le groupe ignoré, nié, refoulé se rend visible au spectateur, mais symboliquement à toute la société canadienne de l'Ouest.

C'est bien la stratégie de la « manifestation » que l'auteure adopte à travers sa mise en scène et son autotraduction, la manifestation étant pour Bourdieu « cet acte tragiquement magique [...] par lequel le groupe pratique, virtuel, ignoré, nié, refoulé, se rend visible, manifeste pour les autres groupes et *pour lui-même*, et atteste son existence en tant que groupe connu et reconnu »¹².

Nous sommes en présence d'une lutte pour l'identité. La scène de Blais-Dahlem devient le lieu à partir duquel « l'être-perçu [...] existe fondamentalement par la reconnaissance des autres »¹³.

L'asile qui accueille Françoise à la fin de la pièce ressemble beaucoup à une scène théâtrale en abyme :

« J'aime ça ici.
Des planches de bois franc,
Des rideaux aux chassiss,
Des fougères dans le parloir.
C'est civilisé »¹⁴.

Le passage autotraductif de l'original en français vers sa version anglaise a donc l'effet de montrer la lutte pour l'identité et l'assimilation que la culture anglophone dominante inflige à la culture francophone dominée. Cependant, à travers les stratégies traductives mises en place par l'auteure dans son autotraduction, nous pouvons voir se dessiner un mouvement qui oblige le destinataire de sa pièce à passer obligatoirement par le texte original.

2. LE BILINGUISME RÉSISTANT : À REBOURS VERS L'ORIGINAL

Ce mouvement en arrière est déjà annoncé dans la “reverse chronology” que la dramaturge met en place pour raconter son histoire. En parlant de sa pièce, elle déclare dans la *Note on Langage and Translation* : “It is a story of assimilation told in a reverse chronology”¹⁵. Celle-ci oblige le destinataire à un exercice prononcé de mobilité temporelle car l'histoire alterne entre les années 1919 et 1929 pour toute la durée de la pièce. Mais c'est surtout à travers les stratégies traductives adoptées que Blais-Dahlem oblige son lecteur anglophone à aller vers l'original. En effet, si la culture dominante

¹² P. Bourdieu, « La force de la représentation » dans *Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 135-149, p. 142.

¹³ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴ M. Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

devait mettre en scène *sTain*, elle devrait forcément passer par l'original, *La Maculée*, le texte en français.

Le passage vers celui-ci clarifie des éléments fondamentaux pour la compréhension de la pièce.

L'original devient une sorte de territoire de la différence qu'il faut traverser pour prendre conscience d'un manque. C'est donc bien une expérience de dépossession à rebours que l'auteure veut susciter. Significatives à ce propos sont les didascalies qui manquent dans la version anglaise et qui obligent à récupérer le texte original pour savoir comment les personnages doivent bouger sur scène. De suite trois exemples¹⁶ :

Exemple n. 1 :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
<i>Hôpital psychiatrique</i> BERNARD, <u>puissant un</u> <u>document vers le docteur</u> Bon, j'ai signé. Je m'en lave les mains. (Acte 1, scène 2, p. 2)	Psychiatric Hospital BERNARD There. I've signed it. She's all yours. (Act 1, scene 2, p. 99)

Exemple n. 2 :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
FRANÇOISE, <u>tombant dans</u> <u>les bras de LOUISE</u> Louise ! Sors-moi d'ici. (Acte 1, scène 2, p. 3)	FRANÇOISE Louise ! Get me out of here. (Act 1, scene 2, p. 100)

Exemple n. 3 :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
FRANÇOISE, <u>se dérobant du</u> <u>regard de LOUISE</u> Ah, ça ? Je suis tombée du moulin à vent. Je me suis accroché les pieds. J'ai presque déboulé. (Acte 1, scène 2, p. 5)	FRANÇOISE That ? That's nothing. I climbed up into the windmill and I caught my foot in the rung. (Act 1, scene 2, p. 101)

Ensuite Blais-Dahlem met en place une autre stratégie pour obliger à récupérer l'original, par exemple quand elle donne des indications sur l'accent des acteurs. Elle avertit dans la *Note* : "Language as a power struggle between Bernard and Françoise [...] is signalled by a heavily accented English, which indicates a character

¹⁶ Nous soulignons la partie du texte de la didascalie qui ne se retrouve pas dans *sTain*.

was speaking English in the original (French- bilingual) version¹⁷. Cette indication rappelle la seule Note que l'auteure avait mise en introduction au texte français: « Note : Le dialogue en **GRAS** se prononce en anglais »¹⁸. Il paraît donc évident qu'il faut passer par le texte original pour savoir quelles sont les répliques qu'il faut faire prononcer aux acteurs avec un accent anglais particulièrement marqué.

De suite un exemple de ce stratagème :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
BERNARD, <i>faisant noter son col de pasteur.</i> C'est Reverend. Reverend Drummond. (Acte 1, scène 2, p. 3)	BERNARD It's Reverend. Reverend Drummond. (Act 1, scene 2, p. 99)

Au niveau du contenu propositionnel, nous remarquons que ce stratagème s'applique là où dans le texte il est question d'identité. Bernard affiche ici son assimilation qui passe par l'emploi de la langue anglaise favorisant sa conversion. Cette question identitaire, liée à la langue dominante, ne doit pas échapper, dans la volonté de l'auteure, aux anglophones et aux Fransaskois assimilés, destinataires de sa pièce.

Dans d'autres cas, Blais-Dahlem montre à quel point le recours à l'original se rend nécessaire pour comprendre l'épaisseur de certains personnages. En effet, seule la comparaison entre les versions française et anglaise est capable de faire ressortir l'authenticité du message de la dramaturge. Dans cet exemple, le personnage de Louise montre toute sa complexité. Endurcie par l'assimilation, elle n'a pourtant pas oublié sa langue maternelle et, dans cette réplique, elle s'adresse à Françoise en français. La relative de l'original « qui fait circuler le sang » et la successive appréciative « Ton beau sang chaud » qui ont disparu dans la version anglaise, semblent vouloir mettre l'accent sur les effets de l'assimilation. Par le biais de la comparaison avec l'original, on découvre que Louise a été capable d'éprouver de la tendresse et de la nostalgie pour ses origines :

<i>La Maculée</i>	<i>sTain</i>
LOUISE Non, non Françoise.	LOUISE <i>Non, Françoise</i>
Ça va baisser ta température. Et puis, la chaleur de ton corps, de ton cœur qui bat, <u>qui fait circuler le sang.</u>	This will lower your body temperature. Then the heat of your body, of your beating

¹⁷ M. Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, op. cit., p. 95.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1.

<u>Ton beau sang chaud</u> , va faire fondre la glace. Demain matin, tu seras si calme, si douce. C'est pas tous les cœurs qui peuvent faire fondre la glace. Crains rien. Je veille sur toi. (Acte 1, scène 2, p. 6)	heart, will melt the ice. Tomorrow morning, you will be calm and gentle. Not all hearts can melt ice. Don't worry, I'll watch over you. (Act 1, scene 2, p. 102)
---	---

Au contraire de Louise, Bernard ne montre aucun revirement. C'est en passant par la version en français que le lecteur peut se rendre compte à quel point il est calé dans son rôle d'assimilateur auprès de sa femme Françoise.

« Vérifier la réception de la radio » signifie en effet contrôler que l'objet voué à l'assimilation à la culture dominante soit parfaitement performant. Cette fonction du personnage disparaît par la suite, mais sa récupération nous parle de la rapidité de sa perte identitaire :

La Maculée

sTain

BERNARD [...]Il a une trousse d'outils, s'affaire à brancher l'appareil, à <u>vérifier la</u> <u>réception</u> , etc. (Acte 1, scène 3, p. 9)	BERNARD [...]He has a tool kit and fusses with the machine. (Act 1, scene 3, p. 104)
---	--

Il nous semble donc pouvoir affirmer qu'à travers ses stratégies traductives, Blais-Dahlem montre que la lecture et la compréhension de son œuvre ne sont possibles que si l'on emprunte les deux directions qu'elle dessine.

Si la direction qui va de l'original vers l'autotraduction montre à quel point le passage à l'anglais est à considérer comme une malheureuse nécessité, la direction opposée veut susciter auprès du destinataire anglophone un sentiment de dépossession.

Ce dernier doit passer par l'autre (le texte en français et le francophone chez lui que ce texte symbolise) pour avoir accès à la signification de la pièce. En croisant ces deux mouvements, la dramaturge finit par dessiner un espace de rencontre, un lieu de partage où personne n'est exclu.

Les surtitres sont déjà pour les spectateurs une ébauche de cet espace de compréhension réciproque.

La mise en scène devient alors la performance d'une expérience inédite. C'est cette bouleversante expérience qui est mise en avant dans les commentaires de la presse le lendemain de la création de *La Maculée* à Saskatoon en 2011 : "The invention of theatre surtitles is

certainly a blessing. Thanks to translation of dialogues for stage shows no one French or English speakers has to miss *La Maculée*¹⁹.

3. LE TEXTE À VENIR OU LE RÊVE DU DÉPASSEMENT DE L'AUTOTRADUCTION

Nous arrivons enfin à la troisième partie de notre travail pour définir le « texte à venir » vers lequel Blais-Dahlem se dirigeait dans son parcours d'écriture.

Elle avoue dans la *Préface* s'adressant à son public anglophone: "I'm a bilingual writer"²⁰ et elle la conclut en affirmant sa volonté de créer un texte qui dépasse la phase autotraductive. Elle revient à son passé pour faire savoir qu'au début de sa carrière d'écrivaine elle s'était attachée à un projet d'écriture d'un texte bilingue: "My first play, a still unpublished youth drama, was bilingual and revelled in bilingual puns and wordplay. It was entitled, with no apology to Victor Hugo, *Les Mis Érables*. In my next project, I hope to create a bilingual text, a soundscape that will not need any translation at all to be understood"²¹. Ce projet est en partie réalisé par la scène 11 des deux versions de la pièce. Il s'agit d'une scène bilingue identique dans l'original et l'autotraduction dans une position clé des deux textes. Au cœur des pièces elle se double dans deux foyers au centre des deux versions. Le message que la dramaturge confie à cette scène est de manière évidente très important; elle lui consacre une particulière attention dans sa *Note on Language and Translation*: "Scene 11, beginning with the revival: this is written as in the original text. It is a bilingual scene with RPM and Bernard preaching in English, and Bernard using French as a private language with his wife"²².

Scène dans la scène, elle attire sur soi une attention particulière de la part de l'interprète. L'emploi de deux langues, l'anglais dans le discours public et le français dans le discours privé, semble illustrer une des « formes de dissidence passive » dont parle Todorov dans son essai sur « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie ». Le critique explique que dans ces cas on dispose de deux discours alternatifs: l'un pratiqué en public et l'autre en privé. Avec lui, nous pouvons affirmer que:

Le discours public est celui-là même que diffusent la télévision, la radio, la presse; c'est lui qu'on entend dans les réunions politiques, c'est lui qu'il faut pratiquer en toute circonstance officielle. Le discours privé est celui dont on use chez soi, entre amis, ou pour tout domaine que l'idéologie ne touche pas de l'intérieur [...]. Les deux discours, qui se caractérisent par une vocation à la totalité similaire à celle qu'ont les deux langues d'un

¹⁹ S. McKay, *op. cit.*

²⁰ M. Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, *op. cit.*, p. 93.

²¹ *Ibid.*, p. 94.

²² *Ibid.*, p. 95.

bilingue, s'opposent entre eux par leur vocabulaire, un peu par leur syntaxe, mais surtout par le principe de fonctionnement. Le discours privé est régi par l'exigence de ce qu'on pourrait appeler la vérité d'adéquation : les énoncés doivent décrire le monde ou désigner les positions du sujet parlant de la manière la plus exacte possible. Le discours public, lui, est régi par la recherche d'une vérité de conformité : pour être apprécié, l'énoncé n'est pas confronté à une expérience empirique, mais à d'autres discours, donnés d'avance et connus de tous, à une opinion juste sur toute chose²³.

Il semble que cette scène finit par représenter la société bilingue dans laquelle vit la dramaturge et à laquelle s'adresse sa pièce. Sur cette « scène », les langues en présence ont un pouvoir inégal et occupent des positions asymétriques. Avec un discours public dominant s'opposant à un discours privé dominé, la scène représente un lieu où les deux langues et les deux discours sont pris en compte dans un même espace. Ce faisant, la dramaturge fait se rencontrer deux langues et deux discours qui dans la réalité occupent des scènes communicatives différentes. Le spectateur, en prenant conscience du bilinguisme dans lequel il baigne, vit l'expérience de la rencontre entre la vérité de conformité et la vérité d'adéquation dont ses langues sont porteuses.

C'est, en somme, à travers cette scène que la dramaturge construit une expérience empirique qui oblige son destinataire à confronter son discours de conformité qui est celui toujours donné d'avance, discours qui est l'apanage de l'idéologie et de la majorité, avec un autre discours, celui d'adéquation qui est celui dont Françoise est porte-parole. Son discours est celui de la minorité à la recherche d'une identité distincte, d'une visibilité, d'une expression qui désigne sa position à l'intérieur d'une société qui reconnaît, ne serait-ce que timidement, qu'elle n'est pas univoque et que plusieurs voix se font entendre en son sein. C'est bien cette expérience de rencontre de l'autre que la pièce jouée à Saskatoon a donné à voir. Les commentateurs en soulignent la force en la définissant une « fully-bilingual theatre-going experience²⁴ ». Ils incitent le public à vivre cette expérience : « sTain is extremely accessible and touching. If you are looking for a new experience in theatre I recommend seeing this play immediately²⁵ ».

La surprise qui découle de cette expérience est la marque de la réussite de l'expérimentation que Blais-Dahlem fait avec son travail de dramaturge. Elle tient à faire prendre conscience à son destinataire de la non-univocité de sa société et de la place de l'autre en son sein. Au fond, ce dernier n'est pas si éloigné, ni incompréhensible, comme on

²³ T. Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie » dans *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p. 11-39, p. 14.

²⁴ S. McKay, *op. cit.*

²⁵ H. Culp, « My French is awful, but I am pretty sure this play is “Très bon” », *La troupe du jour* stage their Saskatchewan centric play, Thesheaf.com/arts, 22 février 2011, (dossier de presse de *La Maculée* : < www.latroupedujour.dossier >).

pourrait le croire. En s'adressant à son destinataire anglophone, Holly Culp avoue dans les pages de son journal : "Even if you're wretched at French (like me) you will be surprised at how well you can keep up"²⁶.

CONCLUSION

En guise de conclusion, il nous semble bien de pouvoir affirmer qu'à travers sa pièce dans sa double version, Blais-Dahlem montre sa mission qui est celle de travailler à la rencontre de deux communautés qui forment la société dans laquelle elle vit. Cette rencontre passe d'abord par la prise de conscience d'une exclusion, d'une différence qui habite un même espace et ensuite par la tentative de travailler pour l'inclusion.

La dramaturge s'adresse au public minoritaire francophone et à celui majoritaire anglophone pour leur transmettre des messages identiques et différents à la fois. Voilà pourquoi elle choisit deux titres différents pour la même pièce. Chacun a droit à sa lecture et à son interprétation. « *La Maculée* » de la version en français est celle qui est prédestinée dans sa mission, celle qui porte sur scène, dans sa société, la marque de la différence. Ici encore l'auteur fait un lien entre « la maculée » et « l'immaculée » (conception de Marie).

Le mot *sTain*²⁷ qui renvoie à la tache originelle, au contraire, contient en lui l'idée de perception. L'anglophone, à qui la dramaturge s'adresse, perçoit des taches qui symbolisent la présence de l'autre (le francophone) chez lui, /Stain/ étant aussi « la tache d'encre sur le papier ». Le verbe /to stain/ signifie aussi colorer, et on l'utilise pour les expressions comme "stained glass window" qui nous rappelle les « verres colorés » de la traduction lorsque des formes étrangères s'immiscent dans son corps. C'est bien la métaphore de Georges Mounin citée par Oustinoff là où il s'arrête sur la question de la vision naturalisante (« ethnocentrique ») de la traduction²⁸. Les stratégies traductives adoptées par Blais-Dahlem nous paraissent rejoindre la visée même de la traduction selon Berman : « ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger ».

La traduction alors « heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage »²⁹.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ La T majuscule de *sTain* fait allusion à l'image de la croix.

²⁸ M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 32.

²⁹ A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

La société « maculée » qui naît de la plume de Blais-Dahlem avec son néologisme, est bien l'expression de ce métissage bermanien.

La pièce devient alors un appel à l'écoute des voix qui composent la société de la dramaturge. Sa scène devient dans son désir polyphonique, bilingue ; l'écoute étant *toujours* plurielle.

Cependant, il ne faut pas l'oublier, les deux langues en présence sont dotées d'un pouvoir inégal au niveau de la reconnaissance officielle et de la pratique quotidienne et elles seront difficilement dans un état d'équilibre.

Dans les résumés qui ouvrent les deux versions de la pièce, la dramaturge, qui dans le passé avait entrepris une carrière dans l'enseignement, assume la position énonciative du maître en posant ces trois questions à son lecteur : « 1-Est-ce que Bernard a raison de la (Françoise) vouloir interner à l'hôpital psychiatrique ? 2-Ou est-ce un refuge pour elle ? 3- Jusqu'où peut-on aller pour préserver sa langue et ses valeurs ?³⁰ ».

Il y a ici un crescendo, car s'il est aisé de répondre à la première question par la négative, il est déjà plus difficile de répondre à la deuxième car si l'hôpital psychiatrique devient pour Françoise un refuge, il nous est demandé de découvrir à quoi ce lieu renvoie symboliquement. Symbole de la différence exacerbée, il représente une « identité folle » car irréductible par opposition à celle de l'autre et suggère un lien entre l'aliénation linguistique et mentale.

De toute autre nature est la troisième question pour répondre à laquelle il faut comprendre le projet d'écriture de Blais-Dahlem.

On serait tenté de répondre ainsi : « On peut même arriver à pécher, à s'autotraduire, pour aspirer à une rédemption (que Françoise cherche tout au long de la pièce dans son rapport désespéré à la Vierge Marie, muette à son appel) ». Le passage autotraductif est alors vu ici comme une phase qui annonce une sorte de « conversion » vers une « nouvelle religion », vers un nouveau texte bilingue à l'image de l'accueil réservé à la langue et à la culture de l'autre.

Mais chaque destinataire a droit à son interprétation et le texte finit par s'adresser aux deux publics simultanément en l'insérant dans le cas de ce que Grutman appelle « les textes diglossiques »³¹.

Pour le public francophone, la troisième question suscite une prise de conscience de son assimilation, mais la question autotraduite en anglais ("What is a person willing to do to preserve her language and her values ?") où le pronom *her* renvoie au sujet de Françoise, veut plutôt porter à la conscience du destinataire anglophone l'héroïne en

³⁰ M. Blais-Dahlem, *La Maculée/sTain*, op. cit., p. 9.

³¹ R. Grutman, « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones », dans L. D'hulst et J.-M. Moura (éds), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2003, p. 113-126 ; p. 119. Cf. aussi *Id.*, « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », in J. Morency (dir.), *Des cultures en contact*, Québec, Nota Bene, 2005, p. 201-222.

tant qu'emblème de la condition de dépossession de toute une communauté, à la recherche d'un rapprochement et d'un partage de cette expérience.

Si Françoise espère pouvoir entendre un jour la voix compatissante de la Vierge Marie, il nous semble que l'espoir de Blais-Dahlem, de pouvoir dépasser la phase de l'autotraduction vue comme une malheureuse nécessité pour aller vers un texte entièrement bilingue, soit également de l'ordre du miracle.

PAOLA PUCCINI
(Université de Bologne)