

University of Alberta

**Le surtitrage anglais du théâtre francophone de l'Ouest canadien:
application et expérimentation**

by

Shavaun Liss

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Études Canadiennes

Campus Saint-Jean

©Shavaun Liss
Fall 2012
Edmonton, Alberta

Permission is hereby granted to the University of Alberta Libraries to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only. Where the thesis is converted to, or otherwise made available in digital form, the University of Alberta will advise potential users of the thesis of these terms.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis and, except as herein before provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatsoever without the author's prior written permission.

ABSTRACT

This project examines the use of English surtitles in Francophone bilingual theatre in Western Canada in order to preserve the unique linguistic duality of the Franco-Canadian repertoire. Firstly, it demonstrates how surtitles are well-suited to providing a translation of a bilingual play for a unilingual audience without eliminating the inherent bilingualism of the source text or the sociological or cultural issues which influence this language choice and are at the core of the Franco-Canadian identity. Secondly, this research considers the potential for experimental supertitles to surpass their original function (translation) to adopt a more innovative role in the creation of messages which may be multiplied throughout the multiple linguistic groups present in a bilingual audience. These two versions of surtitles are further analyzed for the bilingual play *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* by Marc Prescott for which English supertitles were produced and presented alongside several experimental supertitles.

RÉSUMÉ

Cette recherche examine l'utilisation des surtitres anglais dans le théâtre francophone bilingue de l'Ouest canadien dans le but de préserver la dualité linguistique particulière du répertoire franco-canadien. Premièrement, elle démontre comment les surtitres sont utiles pour fournir une traduction d'une pièce bilingue pour un public unilingue sans éliminer le bilinguisme du texte source ou les enjeux sociaux qui influencent ce choix de langue et qui sont à la base de l'identité franco-canadienne. Deuxièmement, les surtitres expérimentaux ont un potentiel qui permet de surpasser leur fonction primaire (la traduction) et trouver un rôle novateur dans la création de messages qui peuvent être multipliés en s'adressant à différents groupes linguistiques dans un public bilingue. Ces deux formes de surtitrage sont examinées à travers la pièce bilingue *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* de Marc Prescott pour laquelle les surtitres anglais ont été produits et présentés avec l'inclusion de quelques surtitres ludiques.

REMERCIEMENTS

Il faut d'abord que je remercie Louise Ladouceur pour son encouragement, ses conseils et sa patience au cours de ces dernières années. Je sais que, sans elle, ce travail ne se serait jamais réalisé.

Je veux remercier aussi les membres de mon comité, Sathya Rao et Martin Beaudoin, pour leur temps et leur réflexion qui ont contribué à améliorer ce mémoire.

À ma famille et mes amis, qui m'ont aidée et m'ont soutenue tout au long de cette recherche (qui semblait interminable), un grand merci. Je veux remercier surtout Jeff Long, qui était indispensable pour me motiver quand le travail n'avancait pas et qui m'a poussé très fort pendant des mois pour le terminer.

J'aimerais finalement remercier tous les membres de l'équipe de l'UniThéâtre, passés et présents, qui m'ont permis de travailler avec eux pour apprendre comment produire de meilleurs surtitres. C'est à travers ce travail que j'ai fait plusieurs observations qui ont contribué à ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
A. Thème général : théâtre interculturel et surtitrage	1
B. Thème spécifique: le surtitrage comme moyen de préserver la dualité linguistique des pièces bilingues de l'Ouest canadien.....	3
C. Thèse et plan.....	5
CHAPITRE 1	7
A. Recherche existante.....	7
B. Intersections théoriques et pratiques	14
CHAPITRE 2	16
A. Pourquoi préserver ce théâtre bilingue de l'Ouest.....	16
B. Avantages offerts par le surtitrage.....	22
1. <i>Oralité</i>	23
2. <i>Accessibilité</i>	28
a) Anglophones	28
b) Francophiles	29
c) Francophones	30
3. <i>Mobilité</i>	31
C. Contraintes pratiques propres au surtitrage	32
CHAPITRE 3	39
A. Surtitres ludiques et multiplication des messages	39
B. <i>Sex, Lies et les Franco-Manitobains</i> , surtitres conventionnels et ludiques	41
CONCLUSION	51
BIBLIOGRAPHIE	57
ANNEXE	60
A. Surtitres pour la pièce <i>Sex, Lies et les Franco-Manitobains</i>	60

INTRODUCTION

A. Thème général : théâtre interculturel et surtitrage

Le théâtre, comme toute autre forme d'art, est toujours en état de changement. L'influence des différentes cultures affecte la façon dont les œuvres sont créés dans un contexte de mondialisation. Quand plusieurs cultures se rencontrent dans la conception d'une pièce de théâtre, on pourrait considérer la pièce finale comme étant une pièce *interculturelle*. Pavis définit le théâtre interculturel comme suit :

In the strictest sense, this creates hybrid forms drawing upon a more or less conscious and voluntary mixing of performance traditions traceable to distinct cultural areas. The hybridization is very often such that the original forms can no longer be distinguished.¹

Mais ce ne sont pas seulement les traditions de la *performance* qui agissent sur la conception d'un théâtre interculturel. La présence du bilinguisme ou du multilinguisme dans un texte théâtral souligne l'influence de différentes « cultures » sur sa création. Ces langues qui s'imposent ne sont pas toujours des langues « étrangères », mais souvent ce multilinguisme s'exprime à travers une alternance de codes entre deux langues communes d'une région spécifique. Grutman décrit ce genre de multilinguisme comme « a blurring of linguistic boundaries »² qui pourrait facilement contribuer à la conception d'une œuvre interculturelle.

1 Pavis 1996, 8

2 Grutman 2001, 157

Au Canada, il existe deux groupes linguistiques principaux: les anglophones qui sont majoritaires sur la plupart du territoire, et les francophones qui dominent au Québec mais existent en situation minoritaire ailleurs au pays. Ces groupes s'influencent mutuellement et le résultat est un répertoire théâtral des minorités francophones qui incorpore des bribes de la langue majoritaire anglaise dans le texte français. Cette situation reflète la réalité des francophones qui vivent en situation minoritaire et qui écrivent en plusieurs langues parce qu'ils vivent en plusieurs langues.

Cependant, l'utilisation du français et de l'anglais dans le même texte n'est pas seulement une question d'expression langagière. Il est aussi possible d'employer ce multilinguisme pour exprimer un commentaire social sur la situation des communautés francophones au Canada. En particulier, l'utilisation d'une langue pour revendiquer l'identité d'une population minoritaire et le refus de se soumettre à la population dominante. Ce phénomène va être examiné plus en profondeur dans le deuxième chapitre.

Au théâtre, comme à l'opéra, il est d'usage d'employer des surtitres pour les productions en langue étrangère. Dans ce cadre, le surtitrage est la projection de texte (souvent la traduction de la pièce de théâtre ou de l'opéra) sur un écran au-dessus de la scène. Pendant que les comédiens jouent dans une langue autre que la langue majoritaire des spectateurs, ces derniers peuvent suivre l'intrigue à partir de la traduction projetée.

La pratique du surtitrage a commencé en 1983 quand elle a été utilisée pour la première fois par la *Canadian Opera Company*³. La fonction de ces surtitres, comme celle des sous-titres qui sont venus avant pour la télévision et le cinéma, était de fournir une traduction simultanée d'un opéra en langue étrangère pour le public visé. Peu à peu, les surtitres sont devenus populaires dans plusieurs maisons d'opéra aux États-Unis et en Europe, mais cette nouvelle forme de traduction a pris plus de temps à pénétrer le domaine théâtral, surtout au Canada. Les surtitres au théâtre avaient une fonction semblable à ceux de l'opéra: fournir une traduction d'une production dans la langue de l'auditoire visé. Pour ce mémoire, l'analyse portera sur les productions en langue française dans l'Ouest canadien qui sont accompagnées de surtitres anglais.

B. Thème spécifique: le surtitrage comme moyen de préserver la dualité linguistique des pièces bilingues de l'Ouest canadien

Au Canada français (et surtout dans l'Ouest), l'anglais domine comme langue véhiculaire, c'est-à-dire un langage « national ou régional, appris par nécessité, destiné aux communications à l'échelle des villes »⁴. En 2006, 30,7% de la population canadienne parlait français (unilingue ou bilingue) et seulement 7% de cette population (ou 2,16% de la population canadienne) vivait dans les quatre provinces de l'Ouest⁵. Puisque la population est éparpillée sur un grand territoire, les francophones sont souvent minoritaires et la vie sociale fonctionne seulement en anglais, bien que le français soit une langue avec un statut privilégié

3 Low, 97

4 Gobard 1976, 34

5 Statistiques Canada, « Connaissance des langues officielles – Recensement 2006 »
www.statcan.gc.ca (consulté le 2 mars, 2011).

de langue officielle. Le résultat est une langue française orale fortement influencée et traversée par l'anglais dans ces régions. Cette langue hybride contribue à l'identité d'une population qui est bilingue. Il faut noter que, dans le cadre de cette recherche on entend « bilingue » en termes de fonctionnalité, c'est-à-dire la capacité de fonctionner ou s'exprimer dans les deux langues « sans que rien ne s'interpose entre l'expérience qu'il veut communiquer et le choix des formes qu'il utilise à cette fin »⁶. Cette hybridité se manifeste dans la dramaturgie de l'Ouest canadien. Par exemple, le répertoire de Marc Prescott et des pièces comme *Cowboy Poétre* de Kenneth Brown emploient les deux langues dans les dialogues, souvent sans transition entre l'une et l'autre entre les répliques ou au sein d'une même phrase comme si elles devenaient une seule langue. Cette langue est une création littéraire qui s'inspire de l'usage du vernaculaire franco-manitobain chez Prescott et fransaskois pour *Cowboy Poétre*.

Il est déjà difficile de promouvoir une pièce de théâtre en français dans l'Ouest canadien mais, pour les pièces vraiment bilingues, le défi est encore plus grand. Il n'est pas toujours facile d'attirer un public suffisamment bilingue pour comprendre une pièce dans laquelle les comédiens vont constamment d'une langue à l'autre, même dans une communauté bilingue. Mais comment présenter cette même pièce ailleurs (dans l'Est canadien, ou à l'étranger), où le public ne connaît pas les deux langues, tout en gardant l'oralité particulière, les enjeux sociaux et les thèmes de la pièce originale? Ce mémoire suggère que l'utilisation des surtitres permet de rejoindre ces publics sans effacer le multilinguisme de la pièce et ce qu'il représente au sein de la production.

6 Martinet 1982, 5

Le présent travail tente de pousser la question encore plus loin en avançant que les surtitres peuvent faire plus que fournir une traduction. Ils peuvent devenir une « voix » avec laquelle on peut créer de nouveaux messages, différents de ceux qui sont livrés sur scène par les interprètes. Ces messages peuvent s'adresser à tous les spectateurs ou à une partie seulement de l'auditoire selon la langue dans laquelle ils sont transmis. Dans ce sens, les surtitres peuvent avoir une valeur créative au sein des productions théâtrales. Dans un contexte multilingue ou bilingue, la création de ces messages supplémentaires peut jouer avec les capacités langagières du public.

C. Thèse et plan

Cette recherche cherchera à démontrer comment les surtitres peuvent rendre les pièces bilingues de l'Ouest canadien accessibles à un plus large public en fournissant une traduction qui respecte la dualité linguistique de la production originale. Elle traitera aussi du surtitrage comme outil de création novateur.

Ce mémoire est divisé en quatre parties. La première partie présente un survol de la recherche qui existe déjà sur le surtitrage. Elle examine également l'évolution de la réflexion des chercheurs dans le domaine du théâtre depuis les années 1980 en ce qui a trait aux changements dans la composition du public et dans la fonction des surtitres.

La deuxième partie porte sur la dualité linguistique des pièces de l'Ouest canadien et l'importance de la protéger tout en ouvrant ce répertoire à un public plus large. Pour pouvoir rendre ces pièces accessibles à un public majoritaire

anglophone unilingue, il faut passer par la traduction et le surtitrage permet de traduire pour un public unilingue sans sacrifier le bilinguisme du texte source.

Le troisième chapitre traite de l'application des concepts énoncés dans le deuxième chapitre et de l'évolution de la fonction des surtitres à travers l'analyse du surtitrage anglais de la pièce *Sex, Lies, et les Franco-Manitobains* de Marc Prescott. Cette pièce a été présentée au Campus Saint-Jean de l'Université de l'Alberta en novembre 2009 avec des surtitres anglais dont j'ai signé la conception et la présentation dans le cadre de cette recherche. La majorité des surtitres accompagnant la pièce étaient des surtitres conventionnels destinés à aider le public anglophone à comprendre les dialogues en français. Par la suite, des surtitres de nature ludique ont été ajoutés et ont proposé de nouveaux messages, différents de ceux qui étaient livrés sur scène. Cette utilisation expérimentale des surtitres a fait en sorte que ces derniers ont pris une valeur créative avec ses propres mérites artistiques.

Le dernier chapitre présente les conclusions de l'analyse, soulève quelques questions et propose des pistes de réflexion qui pourraient aider à poursuivre cette recherche dans l'avenir.

CHAPITRE 1

A. Recherche existante

Avant leur emploi au théâtre, les surtitres étaient utilisés surtout à l'opéra. Bien que le surtitrage théâtral pose des défis particuliers, le travail fait dans le domaine de l'opéra reste pertinent à son étude, car il existe plusieurs éléments communs entre les deux formes de performance et les réactions suscitées de part et d'autres par l'adoption des surtitres.

En ce qui concerne les surtitres à l'opéra, Peter Low souligne que le destinataire est le public qui a besoin de la traduction ou des paroles et non « l'élite » qui connaît déjà l'opéra en question. Ce sont donc surtout ces élites qui expriment des commentaires négatifs⁷. Il soutient que les surtitres invitent à l'innovation en facilitant la création de nouveaux opéras et la production d'opéras qui sont moins connus parce qu'il n'est plus nécessaire d'avoir une connaissance profonde de l'œuvre à l'avance. Il est possible de découvrir un chef-d'œuvre parmi les opéras peu connus du passé⁸. Puisque les surtitres offrent la possibilité d'élargir le public et le répertoire pour les maisons d'opéra, Low conclut que, bien qu'il existe de la résistance parmi les « traditionalists »⁹ les surtitres sont « 'here to stay' and 'essential to attracting good houses' »¹⁰.

Dans leur article qui résumait l'adoption des surtitres par l'Opéra National de Finlande (Suomen Kansallisooppera – SKO) à Helsinki, Marjatta Sario et Susanna Oksanen soulèvent plusieurs questions de même nature. Comme Low,

7 Low, 102-103

8 Low, 99

9 Low 97

10 Low, 98

elles constatent qu'une élite traditionaliste ainsi que des professionnels (surtout les metteurs en scène) ont manifesté une opposition au surtitrage bien qu'ils ne soient pas parmi le public visé par la pratique.

Les premiers rangs (à SKO) étaient presque toujours occupés par d'anciens chanteurs d'opéra, par les membres de la société de soutien à l'Opéra, par les titulaires d'abonnement reçu en héritage [...]; ils connaissent les paroles des représentations par cœur. Le public favorable au surtitrage consistait donc en un public nouveau.¹¹(je souligne)

Dans le domaine de la recherche sur les surtitres pour le théâtre en particulier, il est possible de les diviser en trois catégories : les surtitres *conventionnels* (la traduction d'un message d'une langue source vers une langue cible), les surtitres *multilingues* (la traduction de messages avec plusieurs langues source ou cible) et les surtitres *ludiques*¹² (la traduction non-fidèle avec une ou plusieurs langues source ou cible). Ces catégories représentent une progression plus ou moins chronologique dans l'évolution du surtitrage et l'exploration de son emploi au théâtre.

Pour ce qui est des surtitres *conventionnels*, ils reproduisent le modèle du travail fait à l'opéra, où les surtitres existent pour offrir une traduction d'une pièce de théâtre d'une langue source en une langue cible. On retrouve plusieurs auteurs tels que Marta Mateo et Linda Dewolf, pour qui les surtitres sont un outil de traduction qui permet une plus grande mobilité du théâtre et l'ouverture des pièces étrangères à de nouveaux publics. Mais, l'addition des surtitres à une pièce de théâtre n'est pas simple; il est nécessaire de coordonner leur emploi avec le metteur en scène et toute l'équipe technique pour éviter qu'ils deviennent une

11 Sario et Oksanen 1996, 185

12 Ladouceur 2010, 197

distraction et nuisent à la capacité des spectateurs d'apprécier ce qui se passe sur scène. Comme l'explique Marta Mateo:

[Surtitles] are not autonomous entities and can only be understood as one more element in the multisemiotic complex, their production is marked by the need for efficiency and for coherence and synchronization with all other elements. [...] The reception of surtitles is marked by the transient and complex natures of the opera or theatre performance: readers can only interpret these texts together with what is happening on stage and they cannot control the pace of the reception, which is in the hands of the surtitler, who in turn follows the tempo of the stage interpretation.¹³

Linda Dewolf poursuit cette idée en caractérisant le travail de surtitrage théâtral comme « principalement une aide à la compréhension (qui) ne doit pas détourner l'attention du public au détriment de ce qui se passe sur scène et doit respecter à tout moment la mise en scène »¹⁴. Ceci n'est pas facile à accomplir s'il faut projeter la traduction du texte original en entier. Il est donc nécessaire de réduire le texte pour qu'il soit plus facilement lisible par le public et enlever toute information jugée inutile : en d'autres mots, "fidelity is subordinated to the communicative needs of the audience"¹⁵. Ce qui reste est l'essentiel à transmettre au spectateur pour qu'il comprenne ce qui se passe sur scène. Comme le souligne Dewolf, « [l]e texte résultant du surtitrage n'est jamais réellement une traduction complète, c'est un texte amaigri, disséqué »¹⁶.

Dewolf examine le surtitrage également dans sa capacité de promouvoir la mobilité du théâtre et « de faire connaître à la fois aux professionnels du théâtre et au public toute la variété des styles et des thèmes de l'écriture dramatique

13 Mateo 2007, 135-136

14 Dewolf 2003, 95

15 Gambier 2003, 185

16 Dewolf 2003, 100

contemporaine »¹⁷. Bien que les surtitres ne soient qu'une traduction courte, fragmentée mais nécessaire pour un segment du public, ils demeurent un outil qui permet aux spectateurs « d'entendre la langue de l'auteur et de conserver la dimension culturelle originale de l'œuvre et, par conséquent, son authenticité. »¹⁸ C'est à partir de ce concept que s'élabore cette étude qui cherche à examiner l'impact des surtitres sur le théâtre canadien-français pour promouvoir cette dimension culturelle tout en protégeant son authenticité.

Sur ce sujet, Yvonne Griesel souligne que la traduction théâtrale est particulière parce que « the source text is the performance rather than the written text of the drama »¹⁹. Alors, en surtitrant, il est non seulement nécessaire de reconnaître que le texte source est seulement une partie de la production finale, mais aussi que les surtitres s'ajoutent aux autres éléments au lieu de remplacer le texte. Comme les surtitres et le texte traduit « occur parallel to each other, that is, at the same time and place, and overtly »²⁰, un public en partie bilingue peut remarquer si le texte projeté s'éloigne du texte livré oralement. Par conséquent, les messages des textes originel et traduit doivent se ressembler le plus possible.

Griesel soulève aussi l'idée qu'il n'est pas nécessaire de surtitrer toutes les pièces de la même façon. En particulier, elle propose pour les textes canoniques déjà assez bien connus du public qu'il est seulement nécessaire de fournir la première partie d'une réplique célèbre pour qu'on puisse comprendre la suite.²¹

Bien sûr, il existe aussi des textes qui ont une traduction qui est tellement bien

17 Dewolf 2003, 102

18 Dewolf 2003, 103

19 Griesel 2005, 2

20 Griesel 2005, 6

21 Griesel 2005, 5

connue qu'elle est devenue elle-même un texte canonique²². Il est parfois difficile de créer des surtitres à partir de ces textes, car le processus de surtitrage demande qu'on abrège le texte. Si les spectateurs connaissent une traduction canonique et les surtitres fournissent une autre traduction, cela pourrait causer de la confusion chez les spectateurs.

Si Griesel traite surtout des situations où le texte est unilingue bien que la salle puisse être multilingue, elle ne traite pas de surtitrage multilingue (présence de plusieurs langues sources dans la même pièce). Par ailleurs, il existe très peu de recherche qui abordent cet aspect du surtitrage. Dans ce domaine, les récents travaux effectués sur le théâtre bilingue de l'ouest Canadien ouvrent des pistes de réflexion très intéressantes. À ce sujet, les travaux de Louise Ladouceur portent sur le surtitrage des pièces de théâtre qui expriment un bilinguisme spécifique aux francophones de l'Ouest canadien, où le français est la langue minoritaire. Il est important alors d'examiner l'influence de la langue anglaise dominante qui se manifeste dans cette dramaturgie et la valeur du bilinguisme que cette dramaturgie donne à entendre pour la communauté francophone. Comme l'explique

Ladouceur:

Dans le contexte de l'Ouest canadien, [...] une écriture dramatique récente donne à entendre un hétérolinguisme et une hétérophonie très accentués, représentatifs de la condition linguistique des francophones en situation minoritaire.²³

Ainsi la langue vernaculaire dans laquelle les francophones de l'Ouest s'exprime, c'est-à-dire le langage « local, parlé spontanément, moins pour communiquer que pour *communier* et qui seul peut être considéré comme langue maternelle (ou

22 Griesel 2005, 4

23 Ladouceur 2008, 55

langue natale) »²⁴ selon Gobard, est devenue représentative non seulement de leurs compétences langagières, mais aussi de leur identité de francophone dans un contexte décidément anglophone.

L'esthétique bilingue des petits dramaturgies franco-canadiennes [...] leur permettrait de se distinguer d'un répertoire québécois décidément unilingue qui occupe le centre de l'institution théâtrale francophone au Canada et en définit la norme [...] c'est en se démarquant de la norme québécoise que les dramaturgies franco-canadiennes peuvent faire valoir leur spécificité.²⁵

Il existe plusieurs nuances dans les parlers français de l'Ouest canadien qui sont différents l'un de l'autre mais, comme le montre Bernard Rochet : « Le français parlé par les francophones de l'Alberta semble bien partager les caractéristiques générales du français des autres provinces de l'Ouest et du Canada central »²⁶ et un de ces caractéristiques est une alternance de codes, sur laquelle nous allons nous concentrer dans le cadre de cette recherche.

Si elle peut rendre les pièces hétérolingues compréhensibles pour un public monolingue, la traduction se heurte toutefois à un défi de taille car cet hétérolinguisme soulève des questions identitaires. Ladouceur examine en profondeur comment ces pièces bilingues peuvent être traduites pour qu'un public qui n'est pas francophone puisse les comprendre sans que soient effacés les enjeux sociaux inscrits dans l'alternance de langues présentes dans le texte de départ.

Il faut donc élaborer des stratégies de traduction qui puissent rendre les pièces accessibles à des publics unilingues sans toutefois les dépouiller de la dualité linguistique sur laquelle

24 Gobard 1976, 34

25 Ladouceur 2008, 47

26 Rochet 1993, 19. Voir aussi Hallion Bres, Sandrine (2006) « Similarités morphosyntaxiques des parlers français de l'Ouest canadien », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, no 2, pp.111-131.

elles sont construites et qui est au cœur de la réalité francophone qu'elles expriment.²⁷

Les surtitres sont une technique de traduction que Ladouceur suggère dans sa recherche puisqu'ils peuvent transmettre le message livré par une pièce bilingue sans enlever ou supprimer l'hétérolinguisme de l'œuvre source. Elle ajoute que les surtitres ont aussi la capacité de surpasser leur fonction principale de traduction en ajoutant une valeur au processus de création quand ils sont employés de façon ludique. Sa réflexion à ce sujet sera examinée davantage dans le chapitre trois qui porte sur la production des surtitres de *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* de Marc Prescott.

Marvin Carlson traite de la traduction scénique en examinant le personnage traducteur, la traduction simultanée et les surtitres, et en soulignant les avantages et désavantages de chacun. Bien que les surtitres conventionnels soient étudiés dans l'œuvre de Carlson, la nouveauté de sa recherche réside dans l'étude des surtitres qui vont au-delà de leur fonction primaire, ce qu'il appelle des « experimental supertitles »²⁸. Il examine plusieurs productions où les surtitres sont utilisés “as a channel of communication separate from the voices of the actors”²⁹ pour transmettre d'autres messages que ceux qui sont livrés sur scène par les interprètes. Une exemple fournit par Carlson est la projection des surtitres « in a zipper form, like a breaking news story ... The projection takes on its own “voice” to which all the onstage characters react »³⁰.

27 Ladouceur 2010, 194

28 Carlson 2006, 198

29 Carlson 2006, 202

30 Ibid.

L'utilisation des surtitres qui deviennent de plus en plus expérimentaux démontre que ces derniers peuvent livrer un message dans une production théâtrale qui n'est pas nécessairement équivalent à celui que livrent les comédiens sur scène. Plusieurs des observations et des exemples des surtitres expérimentaux étudiées par Carlson, dont on verra un exemple au troisième chapitre, ont inspiré la conception des surtitres ludiques pour la production de *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, qui sont inclus en annexe.

B. Intersections théoriques et pratiques

Le point de départ de cette recherche se situe dans les théâtres de l'Ouest canadien où les surtitres anglais sont utilisés actuellement pour les pièces en français. Notre analyse examinera d'abord les travaux de Dewolf et Mateo pour ensuite les appliquer au contexte canadien-français. La faiblesse de l'analyse de Dewolf et Mateo réside dans le fait qu'ils ne considèrent seulement que des pièces et des opéras (surtout dans le cas de Mateo) unilingues dont la traduction est destinée à un public unilingue.

Les travaux de Griesel prennent en compte la composition multilingue du public, ce qui représente mieux la situation chez les francophones minoritaires. Griesel constate qu'il est souvent possible de reconnaître trois groupes linguistiques dans un auditoire: les deux groupes unilingues (langue source et langue cible) ainsi que les bilingues qui ont la capacité de comprendre la pièce originelle et celle des surtitres. Mais ils n'abordent pas la traduction d'œuvres multilingues.

Les travaux de Ladouceur nous permettent d'étendre l'analyse à la traduction des pièces bilingues, avant d'aborder la notion de surtitres expérimentaux développée par Carlson. La réflexion sur les surtitres ludiques se poursuit ensuite avec la conception et l'analyse des surtitres conventionnels et ludiques effectuées pour la production de la pièce *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* de Marc Prescott, dans laquelle ces deux applications ont pu coexister sans limiter l'une ou l'autre.

CHAPITRE 2

A. Pourquoi préserver ce théâtre bilingue de l'Ouest

La francophonie canadienne est diverse et éparpillée à travers le pays, mais elle est rassemblée par une langue commune. Dans l'Ouest canadien, la population francophone est moins dense et occupe un plus grand territoire qu'au Québec ou en Acadie, elle est minoritaire et souvent entourée d'une population anglophone. À cause de son statut privilégié comme langue officielle, le français doit être protégé et on doit promouvoir son importance à travers le Canada entier. Par contre, il faut reconnaître que la langue vernaculaire de chaque région est particulière et que ces particularités ont une grande valeur identitaire pour la population en question.

Le français vernaculaire de l'Ouest canadien est une langue fortement anglicisée qui emprunte au vocabulaire anglais et donne à entendre une alternance de codes accentué entre l'anglais et le français (ou vice versa), souvent au milieu des phrases et de façon très fréquente. Puisque l'anglais est la langue véhiculaire dans les provinces de l'Ouest, les francophones minoritaires dans cette région ont besoin d'un certain bilinguisme pour fonctionner dans une société qui ne leur permet pas d'utiliser leur langue maternelle bien souvent dans la sphère publique. La façon de parler des francophones de l'Ouest reflète la vie quotidienne de cette population, toujours influencée par le monde anglophone qui l'entoure, mais résistant à une assimilation par cette majorité. Ce bilinguisme n'est pas seulement une forme de communication, mais aussi une expression identitaire de la part de ces francophones minoritaires. Au lieu d'être l'outil de l'anéantissement du

français dans l'Ouest, Louise Ladouceur soutient que le bilinguisme est, en fait, la garantie qui protège les francophones minoritaires contre l'assimilation anglophone. Selon elle:

Plutôt qu'un symbole d'anéantissement prochain, [le bilinguisme] exprime, au contraire, le refus de disparaître, l'expression d'une volonté de continuer à parler, écrire et créer en français dans un contexte où l'anglais domine. Pour les francophones en situation minoritaire, le bilinguisme n'est pas une défectuosité identitaire qui empêcherait d'être francophone, mais bien la condition *sine qua non* pour le demeurer.³¹

Effectivement, il est quasiment impossible de vivre dans les provinces de l'Ouest sans la capacité de fonctionner en anglais. Quand la langue véhiculaire est l'anglais, cette langue devient essentielle pour fonctionner dans la société. Alors, les francophones ont vraiment deux options s'ils veulent rester dans l'Ouest: devenir anglophone, ou devenir bilingue en continuant d'utiliser leur français lorsque c'est possible.

L'alternance de langues est importante pour les francophones parce qu'elle leur permet « to participate in both French and English worlds »³² sans perdre les éléments identitaires qui les unissent. Dans ses travaux, Monica Heller énumère plusieurs formes d'alternance de codes et des motivations pour l'employer. En plus d'une transition libre selon les besoins de la conversation, Heller explique comment cette alternance peut être utilisée pour créer de l'humour à partir de jeux de mots, un procédé souvent utilisé dans les textes et les pièces bilingues.

While humour, of course, is an excellent resource for neutralising tension or creating role distancing, it also points to the benefits of bilingualism shared among those on the language border (I use the

31 Ladouceur 2010, 193

32 Heller 1992, 135

term in a sociological, not strictly geographical sense). It can also, of course, become a pleasurable end in itself.³³

L'hétérolinguisme est un concept important pour étudier la minorité francophone, car la dualité linguistique des francophones bilingues exprime un hétérolinguisme prononcé. Selon Grutman, l'hétérolinguisme est la manifestation littéraire du multilinguisme, le texte littéraire est « un espace où peuvent se croiser plusieurs (niveaux de) langues : cela peut aller du simple emprunt lexical aux dialogues en parlars imaginaires, en passant par les citations d'auteurs étrangers »³⁴. L'hétérolinguisme signifie également « n'habiter vraiment aucun espace linguistique et n'appartenir pleinement à aucun ensemble littéraire légitimement constitué autour d'une seule langue »³⁵. Cette existence dans les marges linguistiques et le refus de faire partie d'une population homogène permet aux francophones de se construire une identité où le bilinguisme est essentiel. Cette hétérogénéité ne reflète pas seulement la vie quotidienne des francophones, mais aussi la diversité de leur population. Incorporée à la population majoritaire, la communauté francophone inclut les couples exogames et leurs enfants, lesquels peuvent être éduqués dans un milieu scolaire anglophone, ainsi que leurs amis, qui peuvent aussi être anglophones. Alors, il n'existe vraiment pas une « population francophone » qui est isolée de la population et de la langue dominante. Les francophones sont inextricablement liés à la population anglophone qui les entoure, ce qui peut contribuer à une augmentation de l'utilisation de l'anglais dans leur français vernaculaire. Cela veut aussi dire qu'il

33 Heller 1992, 138

34 Grutman 2002, 331

35 Grutman 2006, 18

est parfois difficile pour un(e) francophone de participer à des activités culturelles francophones (aller au théâtre, par exemple) si son entourage inclut des anglophones qui ne comprennent pas le français. Il est souvent plus facile de faire ces activités en anglais.

Il est important de noter que la préservation et la promotion de la langue française et du théâtre francophone au Canada sont des éléments essentiels dans la décision de surtitrer les productions théâtrales. Les surtitres anglais pour les pièces francophones s'adressent non seulement aux personnes non-francophones mais aussi aux personnes francophiles ou francophones qui n'utilisent pas souvent leur français. La langue vernaculaire dont il est question dans ce mémoire est une langue hybride et le public qui apprécie cette langue est, lui aussi, hybride.

La langue parlée des francophones de l'Ouest est à la base de ce qui les distingue des autres francophones du Canada ainsi que des anglophones de leur région. Ce discours identitaire est reconnu de plus en plus par les dramaturges franco-canadiens, qui commencent à employer cette langue pour revendiquer la réalité de leur identité bilingue. Dans la pièce *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, Marc Prescott démontre comment la langue influence la construction de l'identité de ses personnages franco-manitobains. Il n'est plus question d'être francophone ou anglophone, comme explique Lui, un apprenti cambrioleur qui parle un français vernaculaire, anglicisé et typique de la région de l'Ouest canadien :

LUI: Je veux dire, moé je suis bilingue pis tous les Franco-Manitobains que je connais sont bilingues. Pis c'est ça que je suis: bilingue. Pas anglophone, pas francophone: BILINGUE.³⁶

Cette revendication active d'une identité bilingue est nouvelle dans le sens où elle affirme la nature hybride de cette population et la réclame comme composante identitaire essentielle.

Pour les dramaturges franco-canadiens, le choix de la langue est important dans la construction d'une situation vraisemblable. Mais, jusque dans les années 1970, le stigmaté associé à l'emploi d'un français « non-standard » poussait les auteurs de l'Ouest à écrire dans un français normatif et la langue du peuple restait à l'écart du milieu théâtral.³⁷

L'exception à la règle demeure les trois pièces de Roger Auger *Je m'en vais à Régina*, *John's Lunch* et *V'là Vermette*, produites à St-Boniface en 1976 et 1978.³⁸ La première pièce a fait l'objet d'une publication en 1976, dans laquelle le critique québécois Jacques Godbout a vivement critiqué le bilinguisme des personnages, qu'il perçoit comme décrivant « la fin d'un peuple [...] l'avenir que nous préparent les tenants du bilinguisme [...] le mélodrame québécois transposé »³⁹. Trente ans plus tard, parlant des mêmes pièces, Roger Léveillé constate que, « [s]i Tremblay peut faire parler en joual les gens des quartiers populaires de Montréal, pourquoi les Franco-Manitobains ne pourraient-ils pas s'entendre parler sur scène en français ou en anglais selon la réalité de

36 Prescott 2009a, 51

37 Voir, *Bon sang ne ment pas*, de Emma Morrier, publié en 1934 aux Imprimeries de La Survivance. <http://peel.library.ualberta.ca/bibliography/5799/5.html>

38 Auger 2007

39 Godbout 1976, X

leur milieu? »⁴⁰ Cette réalité double et hybride est reflétée dans un répertoire qui fait appel aux deux langues en « mêlant le français et l'anglais dans un style qui semble instinctif aux auteurs et surtout aux dramaturges des plaines »⁴¹.

Pour pousser l'idée de Léveillé encore plus loin, l'existence des pièces bilingues, pour lesquelles une bonne compréhension du français et de l'anglais est essentielle, démontre jusqu'à quel point la réalité langagière de ces francophones se retrouve dans sa dramaturgie. C'est le cas de la pièce *Cow-boy Poétre* de Kenneth Brown, qui traite du monde du rodéo en Alberta. La version française de la pièce, partiellement traduite par Laurie Gareau, incorpore des personnages anglophones, qui ne parlent pas français et représentent le monde du rodéo albertain qui se fait uniquement en anglais, et les francophones qui changent aisément de langue selon la situation. En général, l'anglais est la langue privilégiée dans les espaces publics, surtout au rodéo où les annonceurs et la plupart des autres concurrents sont des anglophones. Quand il s'agit d'un espace privé et d'un échange entre des francophones, les personnages se servent d'un français vernaculaire modulé par des accents québécois ou franco-albertain et farcis d'anglicismes, surtout dans le domaine du rodéo comme l'illustre l'extrait ci-dessous:

LUKE – Le monde y pense que les *bull riders* sont des gros hommes. Y nous prennent pour des osties de *steer wrestlers*. Je peux vous dire qu'y en a pas d'*bull riders* plus que cinq pieds huit... pis ça c'est sans bottes. Mais c'est qui les osties d'*stars* du rodéo ? Ben, j'peux vous dire que c'est pas ces gros bâtards-là

40 Léveillé 2005, 347

41 Nolette 2010, 197

qui s'coltoient avec des pauvres imbéciles d'animaux sans gosses. Pis c'est surtout pas les p'tits fifis d'*bronc riders*.⁴²

Cette pièce ne se déroule pas seulement en français puisque toutes les annonces de rodéo sont faites en anglais et composent environ un quart du texte. Il s'agit d'une pièce véritablement *bilingue*, car elle pourrait difficilement être comprise par un public francophone qui n'est pas bilingue, comme c'est souvent le cas ailleurs, dans les contextes où le bilinguisme n'est pas aussi nécessaire ou commun que dans l'Ouest canadien.

Puisque la compréhension immédiate des deux langues à l'intérieur de la pièce est indispensable, le public potentiel pour cette œuvre est, évidemment, plus petit que pour une pièce écrite uniquement en français ou en anglais. Car les deux grandes institutions théâtrales canadiennes sont monolingues et fonctionnent dans l'une ou l'autre langue officielle du Canada. Est-ce qu'il est possible de permettre aux non-bilingues de connaître cette dramaturgie canadienne-française sans effacer la valeur de son oralité particulière?

B. Avantages offerts par le surtitrage

Pour examiner comment les surtitres peuvent préserver la dualité linguistique du théâtre bilingue de l'Ouest, le présent travail propose de se pencher sur trois aspects : l'oralité, l'accessibilité et la mobilité. Cette section traitera également de quelques difficultés et questions associées au le travail de surtitrage.

39 Brown 2010, 15

1. Oralité

Au théâtre, la performance d'un texte est aussi importante que le texte écrit, ce qui distingue le texte théâtral des autres genres littéraires. Cet élément de performance introduit et privilégie la dimension orale pour transmettre le message de l'auteur au public. Comme le souligne Ladouceur, « par l'entremise de la représentation, elle [l'œuvre dramatique] est transmise oralement à un public qui la reçoit et la juge immédiatement »⁴³. Puisque le texte est destiné à être livré à voix haute, il est nécessaire que les dialogues semblent naturels pour les spectateurs. Dans le cadre du théâtre bilingue de l'Ouest canadien, ce concept d'oralité devient encore plus important, puisque la langue employée dans ces pièces n'est pas toujours une langue standard ou conventionnelle, mais plutôt le produit de l'évolution d'une population minoritaire qui refuse de se faire assimiler. Donc, la façon dont le texte est livré devient aussi importante que le contenu du texte.

Cette langue vernaculaire hybride, qui est souvent un mélange entre le français et l'anglais, représente la vie quotidienne des francophones qui vivent et travaillent dans un monde où la langue véhiculaire est l'anglais. En fait, c'est l'utilisation de cet hétérolinguisme qui permet au public de s'identifier au discours véhiculé sur scène et de revendiquer une identité qui s'éloigne de la norme monolingue. Comme le précise Ladouceur, c'est justement cette existence à l'écart de la norme qui permet aux écrivains de l'Ouest « de se distinguer d'un répertoire québécois décidément unilingue, qui occupe le centre de l'institution théâtrale francophone au Canada et qui en définit la norme »⁴⁴. Pour cette raison, la langue

43 Ladouceur 2005, 55

44 Ladouceur 2008, 47

occupe une grande place dans l'affirmation d'une identité franco-canadienne spécifique.

Au théâtre, la langue est encore plus importante, parce que le texte est transmis oralement. Puisque les pièces bilingues de l'Ouest sont écrites dans les deux langues, il faut s'assurer que le public dans la salle soit capable de comprendre l'essentiel de la pièce instantanément. Dans certaines pièces, l'utilisation de la deuxième langue (l'anglais dans le cas des pièces du Canada français), est peu fréquente et limitée à des mots et des phrases en anglais qui sont très bien connus et ne demandent pas une bonne connaissance de la langue. Parfois même il n'est pas nécessaire de comprendre la portion de texte livrée en anglais, car elle n'est pas essentielle au récit, tel que l'illustre l'extrait suivant de la pièce *Le chien* de Jean Marc Dalpé :

JAY – Entéka, j'l'avais vu son bicycle, une vraie scrap. «*How's ya say Mother, I chuck that bike in the pot here, and it's a call ? You game, Frenchie?*» J'tais *game* certain! Même si j'savais que sa scrap valait pas les 75\$ qu'y'avait sur la table de trop. «*Go, baby, go !*» que j'y fais. Pis je l'ai gagné sa chrisse de *scrap*. Une vieille Harley des années cinquante, rouillée, maganée, ça faisait peut-être dix ans qu'a l'avait pas bougé. Y riait de moi, le gars, quand j'suis allé la chercher...⁴⁵

Par contre, dans le cas de la pièce *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* de Marc Prescott, il faut être parfaitement bilingue et capable de fonctionner aussi bien en anglais qu'en français pour comprendre les dialogues. Ce qui est important dans tous les cas c'est que les deux langues existent côte à côte au sein du même texte. Peu importe la raison (commentaire social, jeu de mots, etc.), l'auteur voulait que son texte fasse appel à l'hétérolinguisme et que la pièce puisse être

45 Dalpé 1987, 83

ainsi appréciée par le public. Cependant, le fait qu'il faut bien connaître deux langues pour comprendre immédiatement les dialogues limite considérablement le public potentiel pour une telle pièce. Comme l'explique Ladouceur: « Ne pouvant s'adresser qu'au public restreint qui partage ce profil linguistique, la parole bilingue des textes dramatiques franco-canadiens les contraint à circuler en périphérie des métropoles théâtrales du Canada et ailleurs »⁴⁶. Les pièces qui font entendre un bilinguisme servant à affirmer la spécificité des dramaturgies du Canada français ne peuvent convenir qu'à un segment bilingue de la population francophone et ne peuvent rejoindre la majorité anglophone unilingue qui l'entoure.

Pour préserver la dualité linguistique particulière aux pièces de théâtre de l'Ouest canadien, l'utilisation des surtitres anglais dans les productions francophones est un atout. Le surtitrage donne la possibilité de voir une production dramatique dans sa forme originelle tout en ayant accès à une traduction qui est projetée au-dessus de la scène en temps réel. En utilisant une méthode de traduction qui laisse le texte de la pièce intact, il est possible de garder la dimension orale qui est tellement importante dans le discours identitaire des francophones. La rétention de l'oralité originale rendue possible par les surtitres est une des différences principales entre le surtitrage et la traduction conventionnelle.

Une traduction destinée à être jouée sur scène peut difficilement maintenir la dualité linguistique propre à la pièce de départ. En préparant leurs textes, les

46 Ladouceur 2008, 47

traducteurs visent souvent un idéal de transparence, ce qui est, selon Lawrence

Venuti :

[t]he absence of any linguistic or stylistic peculiarities [...] giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the 'original'.⁴⁷

Cette transparence fait en sorte que le texte source ne se remarque pas dans la traduction. Selon Lucille Desblanche, « First of all, the translator is at the centre of a controversy which denigrates translation work and the importance of translation [which] is perceived more than ever as anonymous »⁴⁸. Une traduction conventionnelle cherche à raconter une histoire en évitant que le public ait besoin de connaître le texte source. Ladouceur soutient que la traduction conventionnelle « existe de façon autonome par rapport au texte source ce qui lui permet d'en modifier la structure ou le contenu et de s'en éloigner considérablement pour viser une meilleure compréhension auprès du public cible »⁴⁹. La traduction conventionnelle rend possible la production d'une pièce unilingue pour un public dans une autre langue, même si ce n'est pas la langue originelle de la pièce, mais les difficultés se présentent lorsque le texte source comprend deux (ou plusieurs) langues source.

La traduction de textes bilingues destinés à un public unilingue exige que la pièce soit livrée dans la seule langue que connaît le public. Cela a souvent abouti à l'élimination complète de la langue minoritaire de la pièce, si son usage est peu fréquent et pas strictement nécessaire à la compréhension de l'intrigue.

47 Venuti 2008, 1

48 Desblanche 2007, 165

49 Ladouceur et Liss, 10

Comme l'explique Ladouceur, « Si la traduction permet d'échapper à l'effet discriminatoire de la parole bilingue, c'est souvent au prix d'une conversion qui modifie profondément la portée et les enjeux du texte de départ »⁵⁰. En voici un exemple tiré de *Le chien* de Jean Marc Dalpé. On a déjà cité plus haut le premier extrait, emprunté à la version originale de 1987, et voici la traduction anglaise signée par par Maureen LaBonté et Jean Marc Dalpé en 1988 :

JAY – Entéka, j'l'avais vu son bicycle, une vraie scrap. «*How's ya say Mother, I chuck that bike in the pot here, and it's a call ? You game, Frenchie?*» J'tais *game* certain! Même si j'savais que sa scrap valait pas les 75\$ qu'y'avait sur la table de trop. «*Go, baby, go !*» que j'y fais. Pis je l'ai gagné sa chrisse de *scrap*.⁵¹

JAY – Anyway, I'd seen the bike. Scrap city! "How's ya say, Mother, I chuck that bike in the pot here, and it's a call? You game, Frenchie?" Sure I was game ! Even if I damn well knew that scrapheap wasn't worth the 75 bucks he needed to call me. "Go, baby, go!" I says. Anyway, I won it and ended up owning this scrappy bike.⁵²

Si la traduction conventionnelle élimine la dualité linguistique qui est au cœur de l'identité franco-canadienne, il devient nécessaire de trouver une stratégie qui évite cette subversion en facilitant au maximum la transmission du texte au public.

Bien que les surtitres puissent protéger la langue vernaculaire dans laquelle les pièces bilingues sont souvent écrites, ils peuvent aussi créer de nouvelles difficultés. Les surtitres peuvent être perçus comme une distraction qui nuit à la performance, comme le souligne Marvin Carlson :

Supertitles, forcing spectators to shift their focus, even if momentarily, away from the stage, are much more actively

50 Ladouceur, 2008, 48

51 Dalpé 1987, 83

52 Dalpé 1988, version manuscrite.

disruptive, since they are directing competing with other stimuli to the visual channel, leaving unimpeded the auditory channel. [...] Thus, in the spoken theatre the supertitle leaves open the reception channel it is designed to replace and blocks the major one not involved in the problem it seeks to solve.⁵³

Pour éviter que les surtitres causent trop de distraction, il est préférable que la traduction soit projetée dans un endroit où elle est facile à lire rapidement et n'encombre pas trop la vue

2. Accessibilité

Les pièces de théâtre sont créées pour être présentées devant un auditoire, alors il faut qu'elles soient accessibles à un maximum de spectateurs potentiels. Bien que la location physique du théâtre joue un rôle, cette section traitera de la façon d'utiliser les surtitres pour cibler des groupes qui auraient autrement de la difficulté à suivre ou à apprécier le théâtre francophone de l'Ouest. Ce que tous ces groupes ont en commun est une méconnaissance de la langue française (souvent vernaculaire) employée dans ces pièces. L'ouverture du théâtre francophone à des publics élargis fait partie d'une stratégie de protection de la langue parce qu'elle permet de partager et promouvoir la langue et le mode de vie de cette population minoritaire importante. Cette recherche identifie trois groupes qui peuvent apprécier le survitrage anglais des pièces francophones :

a) Anglophones

Évidemment, l'utilisation des surtitres permet aux passionnés de théâtre de pouvoir comprendre et apprécier une production théâtrale qui se déroule en français, même s'ils sont anglophones, ce qui était complètement impossible

53 Carlson 2006, 197

auparavant. Ils peuvent ainsi mieux apprécier le travail de leurs pairs francophones. Mais ce groupe n'est pas le seul qui peut bénéficier de la présence des surtitres anglais. Dans l'Ouest, les francophones ne sont pas assez nombreux pour fonctionner complètement à l'écart des anglophones. Une production de théâtre francophone à Edmonton, par exemple, embauche au moins quelques anglophones (certains ne parlant même pas français) pour aider à construire ou à déconstruire le décor, ou pour s'occuper de la technique. Le théâtre francophone ne peut pas exister sans la contribution des anglophones, qui sont incapables bien souvent de comprendre la pièce dont ils font la production, ou d'inviter leurs proches à cause de la barrière de la langue. Avec les surtitres, les comédiens, les techniciens et les metteurs en scène francophones peuvent échanger avec leurs collègues anglophones qui ne pourraient autrement apprécier et reconnaître le travail de leurs pairs francophones. Les surtitres peuvent permettre un rayonnement du théâtre francophone dans toute la communauté théâtrale. Selon Linda Dewolf, « [l]e surtitrage permet de faire connaître à la fois aux professionnels du théâtre et au public toute la variété des styles et des thèmes de l'écriture dramatique contemporaine »⁵⁴.

b) Francophiles

Les étudiants représentent une grande proportion des francophiles au théâtre francophone puisqu'ils comprennent déjà plus ou moins le français, ou sont en train d'approfondir leur connaissance de la langue. Pour eux, la traduction de la pièce ne remplace pas complètement le texte originel et les surtitres deviennent un appui qu'on consulte si nécessaire lorsqu'on ne comprend pas ce

54 Dewolf 2003, 102

qui est dit sur scène. Surtout pour les étudiants, qui apprennent le français mais ne le maîtrisent pas suffisamment pour tout comprendre, il est important d'avoir accès à une ressource qui n'affecte pas le déroulement de la pièce sur scène et leur permet de suivre le spectacle. Ceci est encore important lorsque la pièce est écrite dans une langue vernaculaire et anglicisée qui n'est pas souvent enseignée et, par conséquent, difficile à comprendre pour ceux qui n'ont pas vécu avec cette langue. En facilitant l'expérience théâtrale pour les étudiants et les francophiles, il est possible non seulement de promouvoir davantage le théâtre francophone, mais aussi la langue française.

c) Francophones

L'emploi des surtitres peut également aider les francophones dans la compréhension des pièces en français. Puisque la population francophone existe au milieu d'un monde majoritaire anglais, il va sans dire qu'une proportion des francophones a choisi de vivre au quotidien en anglais, soit parce qu'ils ont un conjoint anglophone ou qu'ils s'associent principalement avec des anglophones. Si ces francophones n'utilisent pas la langue française souvent, il est possible qu'ils aient perdu la capacité de bien comprendre une production francophone sans l'aide d'une traduction pour les phrases et les expressions avec lesquelles ils ne sont pas familiers. Comme l'étudiant, le francophone « assimilé » n'aurait pas besoin d'une traduction complète jouée sur scène, mais serait peut-être plus à l'aise avec une traduction projetée qui puisse être consultée quand c'est nécessaire et ignorée quand la compréhension est facile.

Il existe une autre barrière à la présence de ces francophones au théâtre, le fait que leur milieu est composé en général d'anglophones. Puisque les surtitres permettent déjà aux spectateurs et aux artistes anglophones de comprendre le théâtre en français, il est aussi possible pour eux de l'apprécier. Comme le suggère Yvonne Griesel, « [s]urtitles can be a suggestion for the part of the audience that understands the foreign language on stage, but for those who don't understand, it is not a suggestion, but a necessity »⁵⁵. Maintenant que les amis anglophones et les familles exogames peuvent aller au théâtre francophone ensemble, il devient possible de le faire connaître à une population encore plus grande.

3. Mobilité

Contrairement à la section précédente, qui traitait principalement de l'accessibilité au théâtre par la population locale, cette section sur la mobilité du théâtre traite de la possibilité d'ouvrir le théâtre francophone de l'Ouest à un public plus grand en utilisant les surtitres pour faciliter le déplacement des productions partout au Canada et ailleurs. C'est en voyageant que la spécificité de la dramaturgie franco-canadienne pourra être connue sur la scène mondiale, surtout dans les festivals de théâtre où la langue majoritaire n'est pas nécessairement le français.

Au Canada et aux États-Unis, il est probable que les surtitres en anglais puissent suffire pour atteindre le public majoritaire, mais les surtitres peuvent aussi être présentés dans plusieurs autres langues, ce qui est commun aux festivals de théâtre. Avec une méthode de traduction comme le surtitrage, la seule chose

55 Griesel 2009, 122

qu'il faille changer lorsqu'une pièce de l'Ouest canadien voyage en Europe, où les langues parlées varient beaucoup, est la langue des surtitres. Selon Dewolf, le surtitrage « contribue à stimuler la traduction et, par conséquent, la circulation des créations théâtrales »⁵⁶. L'essentiel est que la pièce soit vue et entendue de la même façon à Vancouver, Edmonton, Paris ou Berlin, car il est possible de voyager partout avec exactement la même production, sans devoir trouver de nouveaux comédiens et répéter dans chaque nouvelle langue avant de présenter le spectacle. Toutes les traductions par surtitres peuvent être effectuées au même moment à partir d'une vidéo de la production, ce qui fait économiser du temps et de l'argent.

En employant les surtitres pour permettre à des pièces franco-canadiennes d'entreprendre des tournées internationales, il est possible et plus facile de démontrer à la communauté internationale la diversité du répertoire dramaturgique franco-canadien et de faire connaître l'hybridité de la langue française de l'Ouest canadien.

C. Contraintes pratiques propres au surtitrage

Parallèlement à cette recherche, j'ai effectué le surtitrage anglais de neuf pièces qui ont été produites ou présentés à l'UniThéâtre entre 2008 et 2012⁵⁷.

Cette pratique m'a fourni une expérience qui nourrit ma réflexion sur le surtitrage.

56 Dewolf 2003, 104

57 2008 - *Bashir Lazhar* d'Evelyne de la Chenelière (Théâtre d'Aujourd'hui), *Trains Fantômes* de Mansel Robinson (traduit par Jean-Marc Dalpé) (Théâtre Triangle Vital) ; 2009 - *Les fraises en janvier* d'Evelyne de la Chenelière (UniThéâtre) ; 2010 - *L'Homme du hasard* de Yasmina Reza (UniThéâtre), *À la gauche de Dieu* de Robert Marinier (UniThéâtre) ; 2011 - *La peau d'Élisa* de Carole Fréchette (UniThéâtre), *Grace et Gloria* de Tom Ziegler (traduit par Michel Tremblay) (UniThéâtre) ; 2012 - *L'Homme de la Mancha* de Dale Wasserman (adaptation de Jacques Brel) (UniThéâtre), *La liste* de Jennifer Tremblay (Théâtre d'Aujourd'hui)

La conception d'un projet de surtitres doit se faire avec la collaboration de toute l'équipe d'une production théâtrale. Il ne suffit pas de produire et de projeter les surtitres sans l'appui du metteur en scène ainsi que des comédiens et de tous ceux qui travaillent sur les éléments techniques ou scénographiques. Comme l'indique Desblanche:

Surtitlers are keen to render the text comprehensible for the audience, but also, to be in harmony with the production (and if possible with the producer). [...] (This) also means matching decisions made by producers which are sometimes contrary to the original text.⁵⁸

Si les surtitres ne représentent pas ce que les spectateurs voient sur scène, l'écart est évident et se voit immédiatement. Il est alors essentiel que chaque changement apporté au texte pour les représentations soit reproduit dans les surtitres, même s'ils sont absents dans le texte source.

Ces contradictions ne sont pas seulement dues à des adaptations faites par l'équipe de production. Quand une traduction déjà existante est utilisée, il est probable qu'elle a été créée comme produit autonome et a pu s'éloigner considérablement du texte source. Il faut alors revoir la traduction pour la rendre fidèle au texte livré sur scène et appropriée au public cible. Selon Ladouceur, « la fonction performante (du texte dramatique) impose des choix de traduction appropriés à la mise en spectacle à laquelle il est destiné »⁵⁹. Si la traduction conventionnelle présentée dans une production autonome peut s'éloigner du texte

58 Desblanche 2007, 165

59 Ladouceur 2008, 48

source, « les surtitres doivent coller de près au texte de départ car les deux versions sont livrées simultanément sur scène »⁶⁰.

C'est la qualité bilingue des spectateurs de l'Ouest canadien qui souligne l'importance de rester proche de la version du texte de départ qui sera jouée sur scène, avec toutes les modifications qui y ont été apportées pour la mise en spectacle. Encore plus qu'avec un public unilingue, si les surtitres ne correspondent pas à ce qui est entendu sur scène, ils peuvent devenir extrêmement dérangeants. Puisque les bilingues comprennent la langue source et la langue cible, il est important de s'assurer en produisant les surtitres que la traduction utilisée et le texte final sont le plus équivalents possible.

À titre d'exemple, voici un extrait de la pièce *Bashir Lazhar*, d'Evelyne de la Chenelière, créée au Théâtre d'aujourd'hui en 2007, dans laquelle un enseignant corrige une dictée en expliquant les erreurs que ses étudiants ont fait:

«Mes onze cent francs devaient suffire...» Devaient. Imparfait du verbe «devoir», à la troisième personne du pluriel: «a-i-e-n-t». Vous avez tendance à mettre un «s» dès qu'il s'agit du pluriel. Pourtant, en conjugaison, cette règle ne s'applique pas. Un peu plus difficile: «Un ouvrage qui pût ...» non pas du verbe «puer» mais bien du verbe «pouvoir». Silence. C'était une plaisanterie. Silence. La plaisanterie ne doit pas être un prétexte à abandonner le travail. ... «qui pût attirer.» «Attirer» est alors à l'infinitif, et sa terminaison est «e-r» et non «e» accent aigu. [...] «... Qui pût attirer» est donc le verbe pouvoir conjugué au subjonctif imparfait, donc avec un accent circonflexe sur le «u», mais je peux concevoir que vous ne maîtrisiez pas ce temps de verbe. C'était un petit piège. J'aime bien les petits pièges.⁶¹

Dans la version anglaise, traduite par Morwyn Brebner pour la production du Tarragon Theatre de Toronto en 2008, l'extrait a été

60 Ladouceur, Liss (à paraître)

61 De la Chenelière 2003, 56

modifié pour mieux démontrer les erreurs faites par les étudiants en anglais:

“My eleven hundred francs would have to last me three years.” That’s future conditional. Note the use of the auxiliary “would”. A little more difficult: “A sphere of joy and silence in which --” No, not “witch” with a broom but “which” the non-restrictive pronoun. Quiet. That was a joke. Quiet. Jokes aren’t an excuse to stop working... After “which”, there’s a clause, separated by commas, then we return to “I was building a tomb--” [...] “Tomb” of course has a silent “b”. It was a little trap. I like little traps very much.⁶²

Évidemment, cet extrait est très facile à comprendre pour un public unilingue anglophone qui ne comprend probablement pas les nuances de la grammaire française. Mais, lorsque la production québécoise originale est invitée à jouer à Edmonton par l'UniThéâtre en 2008 avec surtitres anglais destinés à un public hybride composé de bilingues et d'anglophones unilingues, il est devenu apparent évident ? que ces deux textes ne pouvaient pas être livrés simultanément. Bien que la traduction de Brebner ait servi de base à la conception des surtitres, il fallait modifier la dictée considérablement pour qu'elle soit plus fidèle au texte source tout en essayant de trouver en anglais les mêmes types d'erreurs contenus dans la dictée en français. Voici la version surtitrée proposée par Ladouceur et Liss:

“My eleven hundred francs were supposed to last me...” That is the past tense. Make sure you use the past tense of the third person plural.

You have a tendency to put an “s” at the end of a verb to make it plural. But for verbs that rule doesn’t apply.

A little more difficult: “A work touted to draw public attention to me.” Not trout as in the fish, but tout as in to praise.

62 De la Chenelière, 2008a, 5

Quiet. That was a joke. Jokes are not an excuse to stop working.

“Touted to draw ...” This is an infinitive and does not require conjugation. [...]

To tout is a synonym of to acclaim, I would not have expected you to master such exacting vocabulary.
It was a little trap. I like little traps very much.⁶³

Au début d'un projet de surtitres, il est nécessaire de décider s'il est préférable de procéder en utilisant une traduction existante ou de traduire (ou retraduire selon le cas) la pièce complètement pour faire les surtitres. Chaque méthode a des avantages et des désavantages.

Pour les traductions existantes, il faut d'abord voir s'il existe une version traduite très reconnue, car il est parfois difficile de faire des modifications et des réductions de texte si le public s'attend à ce qu'une traduction en particulier soit utilisée. Yvonne Griesel constate que « far greater changes are made to texts for which no well-known, let alone canonical [...] translation exists »⁶⁴. S'il n'existe pas une traduction reconnue, il est souvent plus rapide d'employer une traduction existante au lieu de retraduire la pièce au complet. Cependant, la précision vis-à-vis du texte source ne doit pas être sacrifiée à la rapidité, car la traduction conventionnelle se concentre d'habitude seulement sur la langue d'arrivée et sa réception par le public visé. La longueur d'une traduction existante est aussi importante puisque la nature des surtitres nécessite qu'ils livrent l'essentiel tout en permettant une lecture aisée. Alors il faut trouver des façons de réduire le texte pour qu'il soit plus facile à comprendre instantanément pour les spectateurs. Il faut

63 De la Chenelière, 2008b, diapos 143-155.

64 Griesel 2005, 5

également considérer les droits d'auteur qui doivent être payés lorsqu'une traduction existante est employée. Parfois, les traducteurs ne veulent pas que leurs textes soient modifiés. Ces contraintes peuvent favoriser la commande d'une nouvelle traduction conçue explicitement pour les surtitres.

Retraduire le texte prend évidemment beaucoup plus de ressources (temps, argent), mais cela nécessite beaucoup moins de travail par la suite. Puisque le texte est traduit pour être intégré aux surtitres, on essaie de dire le plus en utilisant le moins de mots possible et en restant le plus fidèle possible au texte source. Cette méthode produit de meilleurs surtitres, surtout quand le metteur en scène apporte beaucoup de changements au texte, mais elle demande plus de temps et est plus coûteuse. Chaque pièce est différente avec plusieurs traductions disponibles, il faut choisir la méthode et la traduction qui servira le mieux les besoins de la production.

Bien qu'ils puissent ouvrir le théâtre francophone à de nouveaux publics, les surtitres suscitent aussi une résistance. Au Canada, ce sont souvent des francophones plus traditionnels qui ne veulent pas être dérangés par les projections de surtitres et refusent que leur théâtre soit envahi par les anglophones de peur que cela cause préjudice à une institution culturelle francophone minoritaire. Ce même phénomène a eu lieu lorsque les opéras ont commencé à employer des surtitres dans leurs productions dans les années 1990. Le rejet des surtitres opératiques était surtout le fait des professionnels et de l'élite traditionaliste mais, selon le travail de plusieurs chercheurs, il semble que le grand public a fini par apprécier la présence des surtitres qui leur permettent de suivre

une production dans une langue étrangère. Pour reprendre Desblanches, « [i]n spite of the spectacular rage expressed by a number of leading professionals in opera, the public is very nearly unanimously hungry for surtitles »⁶⁵.

Certes, le monde de l'opéra n'est pas le monde du théâtre francophone de l'Ouest canadien, mais les similarités dans la réception initiale suggèrent qu'il serait prudent de reconnaître comment ces deux genres sont semblables et comment ils sont différents. Il est probable que le public du théâtre partagerait les opinions du public de l'opéra au sujet des surtitres.

Mais, pour les francophones traditionnels qui ne veulent absolument pas voir les surtitres, certains théâtres ont décidé de projeter les surtitres seulement pendant certaines représentations « laissant à ceux qui le désirent la possibilité d'assister à la pièce sans surtitres »⁶⁶. En maintenant quelques représentations sans surtitres, les théâtres francophones peuvent continuer à attirer de nouveaux publics plus jeunes et plus diversifiés sans craindre de perdre leur base d'abonnés stables et traditionnels.

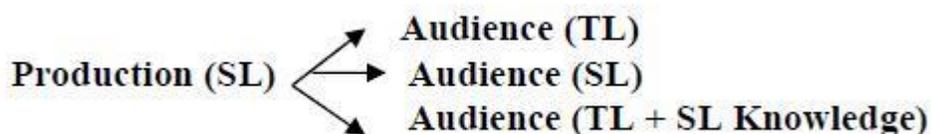
65 Desblanches 2007, 166

66 Ladouceur et Liss, 10

CHAPITRE 3

A. Surtitres ludiques et multiplication des messages

Dans une production théâtrale unilingue, il n'y a qu'un destinataire visé, celui qui comprend la langue de la production. Cependant, selon Yvonne Griesel, lorsque les surtitres sont ajoutés, le public peut se diviser en trois groupes, indiqués par le schéma ci-dessous⁶⁷:



Pour toute pièce francophone surtitrée en anglais, le modèle de Griesel reconnaît ces trois publics. Il existe une proportion du public qui est unilingue francophone et pour laquelle l'expérience est unilingue et dérivée complètement de ce qu'il entend sur scène (représentée par Audience SL dans le schéma). Pour les spectateurs anglophones unilingues, par contre, toute l'information reçue doit passer par les surtitres (Audience TL). Les bilingues, qui comprennent la langue parlée sur scène (le français) et celle des surtitres (l'anglais), ont une expérience unique parce qu'ils reçoivent deux fois la même information dans deux langues qui peuvent parfois livrer des interprétations légèrement différentes mais équivalentes (Audience TL+SL Knowledge). Puisque la plupart des francophones de l'Ouest canadien comprend aussi l'anglais, cette population constitue la majorité de l'auditoire. Par contre, les francophones unilingues sont peu nombreux. Pour reprendre les mots de Griesel:

⁶⁷ Griesel 2005, 6

The particularity of theatre translation is that these three modes of communication must occur parallel to each other, that is, at the same time and place, and overtly. Thus, the target text is perceived differently,

- either as a source text without translation
- with occasional reception of the translation
- or as a complete target text, of which the target language segment is the integral component⁶⁸

Puisqu'il existe trois façons de livrer le message simultanément, il est essentiel que le message soit équivalent d'une langue à l'autre si l'intention est que tous les spectateurs reçoivent le même message, ce qui est généralement le cas pour le surtitrage traditionnel. Cependant, il est possible d'utiliser les surtitres pour dépasser cette fonction primaire qui consiste à reproduire le message livré sur scène pour en faire un élément de création. Ces surtitres expérimentaux peuvent générer leur propre message et avoir leur propre « voix ». Selon Marvin Carlson,

The supertitle, since it operates as a channel of communication, an additional “voice”, especially in the case of multilingual audiences, can use its inevitable difference from the spoken text in more original and powerful ways, for the production of additional meanings.⁶⁹

Pour combiner les idées de Carlson et Griesel, si les surtitres représentent une traduction fidèle d'une pièce, il existe trois versions du même message. Mais, si les surtitres explorent leur potentiel de création, il est possible de transmettre des messages différents pour les trois groupes de spectateurs selon leurs capacités langagières, ou même de présenter une version du texte qui permet à chaque spectateur de créer sa propre interprétation de ce qu'il voit et entend. Parfois, un surtitre ludique est créé en omettant du texte et en invitant les spectateurs à fournir

68 Griesel, 2005, 6

69 Carlson 2006, 199

le texte manquant si la pièce et la traduction sont bien connues, comme le suggère Griesel,

At the *Goethe Festival* in Munich in 1999, Ms Spinazzi surtitled a French-language *Faust* with “Hier steh ich nun...” (“Now here I stand”, from Faust's first soliloquy in the play) and simply had Faust continue without further surtitles, since the German-speaking audience could supply the rest themselves.⁷⁰

L'utilisation des surtitres ludiques peut se faire en modifiant non seulement le texte mais aussi le format des surtitres. Des éléments comme la grandeur et la couleur des caractères, la position de la projection et la vitesse de sa progression ont tous la possibilité, lorsqu'ils sont modifiés, de changer la façon dont le message est reçu. Des exemples précis vont suivre dans la section sur les surtitres conçus pour la production de *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*.

B. *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, surtitres conventionnels et ludiques

Créée à Saint-Boniface en 1993, la pièce *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* de Marc Prescott est véritablement une pièce bilingue. Elle rassemble trois personnages: *Elle*, *Lui* et *Him*. Après avoir surpris et ligoté un cambrioleur (*Lui*) dans son appartement, *Elle* est victime d'un deuxième cambrioleur (*Him*) et se retrouve ligotée elle aussi pendant que ses possessions sont volées.

Ce qui est intéressant dans cette pièce, c'est que chaque personnage a des ressources linguistiques différentes et sa propre façon de communiquer avec les deux autres. Nicole (*Elle*) est une professeure de français qui utilise presque

70 Griesel 2005, 5

toujours un français standard et correct et privilégie l'utilisation du français le plus possible, comme dans l'extrait suivant où elle commente le fait qu'elle s'adresse en français à la réceptionniste au poste de police : « En quoi ça te dérange qu'on demande des services en français? On a le droit, tu sais »⁷¹. Jacques (*Lui*) est un apprenti cambrioleur francophone qui se sert du français vernaculaire de l'Ouest canadien, un français anglicisé qui fait abondamment appel à une alternance de codes prononcée. Le deuxième cambrioleur, *Him*, est complètement anglophone et ne comprend pas du tout le français. L'interaction entre ces trois personnages avec trois codes linguistiques différents souligne l'hétérolinguisme prononcé de la pièce.

Le premier acte comprend des dialogues entre les deux francophones, Jacques et Nicole, et traite du statut du français dans l'Ouest canadien. Ayant une perspective protectionniste, Nicole rejette l'influence de l'anglais dans sa façon de s'exprimer et insiste sur un français pur; elle reproche à Jacques sa négligence langagière : « Voulez-vous bien me dire où vous avez appris à parler si mal ? »⁷². Par contre, Jacques accepte que le monde qui l'entoure ne soit pas francophone et considère que le bilinguisme fait partie de la réalité franco-manitobaine, ce qui est contraire aux idées de Nicole. L'extrait suivant exprime ce désaccord:

ELLE – Je n'ai pas besoin de vivre au Québec pour vivre en français! Je peux la vivre pleinement ma culture au Manitoba.

LUI – *Bullshit!* Ça c'est de la bullshit pure et simple. Tu peux pas vivre en français au Manitoba. C'est mort. [...] Moé, je suis

71 Prescott 2001, 48

72 Prescott 2001, 26

bilingue, pis tous les Franco-Manitobains que je connais sont bilingues.⁷³

Bien que Jacques et Nicole soient tous les deux bilingues, Jacques est le seul qui semble accepter que l'utilisation des deux langues ne soit pas un rejet de son identité francophone, mais plutôt une qualité qui s'ajoute à son identité. Cette question d'identité est le thème central du premier acte qui, en général, se déroule en français, sauf pour l'alternance de codes très accentué de Jacques.

Le commencement du deuxième acte marque l'arrivée de *Him*, un cambrioleur anglophone qui ne comprend pas les échanges en français entre Jacques et Nicole. Comme ce dernier (*Him*) ne comprend que l'anglais, on doit donc lui parler en anglais ou traduire pour lui les répliques échangées en français entre les deux autres personnages. Voici un extrait qui démontre comment ces enjeux langagiers agissent sur le déroulement de l'intrigue:

ELLE - Je trouve pas ça drôle, moi.

LUI – *She thinks it's pretty funny.*

ELLE – Non, je trouve pas ça drôle. Pas du tout.

LUI – *Correction here. She doesn't think it's funny – she thinks it's hilarious.*

HIM – *It's a goddam riot! I'm gonna split a gut. (Him rit.) Man! Sorry, sorry if I don't speak French. I took a class once, but I forgets everything, everything except: (Avec un énorme accent.)*
Dje m'excuse, but dje ne parluh pas franzais.

LUI – *Not bad.*

73 Prescott 2001, 48, 50-51

ELLE – *It could use some work.*

LUI – *Maybe you could teach him.*

ELLE – Ta gueule!⁷⁴

En 2008-2009, la pièce a été reprise par la troupe Chiens de Soleil du Collège universitaire de Saint-Boniface pour être présentée à Saint-Boniface ainsi qu'à Edmonton par le Théâtre au Pluriel du Campus Saint-Jean de l'Université de l'Alberta. Dans la position de metteur en scène, Prescott a alors décidé de réviser son texte pour le public universitaire de 2009. Il a apporté plusieurs changements au dialecte du cambrioleur anglophone en lui donnant un « rap slang » très accentué. En voici un extrait issu de la version publiée en 2001 et de la version manuscrite de 2009, dans laquelle les révisions sont mises en italiques:

HIM – It's just way too funny ! I thoughts I was fucked when I tripped the neighbor's alarm – especially when I hears the police sirens. So I makes like a hockey player and I gets the puck out of there. I jumps the fence into the back yard, and by then, the cops are pretty close, eh! Then I looks around and I sees that the window's busted, right? MegaBonai! I mean, I got a horseshoe stuck right up my arse! Shit! I got the whole fuckin' ranch!⁷⁵

HIM – *That shit's whack!* I thoughts I was fucked when I tripped the neighbor's alarm - especially when I hears *the popo'scomin'*. So I makes like a hockey player and I gets the puck out of there, *you know what I'm sayin'?* I jumps the fence into the back yard, and by then, *the popos be closin' in!* Then I *scopes the place out, recon style* and I sees that the window's busted. *Foschizzle!* I mean, I got a horseshoe stuck right up my ass! *Hell!* I got the wholefuckin' ranch!⁷⁶

74 Prescott 2001, 62

75 Prescott 2001, 61

76 Prescott 2009a, 61

C'est à partir de cette version de la pièce que les surtitres ont été conçus pour les deux représentations à Edmonton. Pour cette pièce, considéré intraduisible par Prescott, les surtitres ont été faits seulement en anglais pour les répliques en français. Puisque la grande majorité du public présent à ce spectacle était soit anglophone ou francophone bilingue, il n'était pas nécessaire de fournir une traduction des passages en anglais.

Tous les surtitres, conçus avant les répétitions, fournissaient une traduction anglaise des répliques dites en français et étaient de nature conventionnelle, tel que le montre le surtitre suivant accompagnant une réplique du cambrioleur francophone citée plus haut. Pour la production de 2009, cette réplique a été modifiée par Prescott, qui a ajouté la dernière phrase :

LUI – *Bullshit!* Ça c'est de la bullshit pure et simple. Tu peux pas vivre en français au Manitoba. C'est mort. [...] Moé, je suis bilingue, pis tous les Franco-Manitobains que je connais sont bilingues. Pis c'est ça que je suis : bilingue. Pas anglophone, pas francophone : BILINGUE.⁷⁷

Surtitre – You can't live in French in Manitoba. It's dead. [...] I'm bilingual. All the Franco-Manitobans I know are bilingual. Not anglophone, not francophone. Bilingual.⁷⁸

Toutefois, à la première répétition, Marc Prescott a invité la traductrice à s'installer directement sur scène avec les comédiens. Cela a donné une visibilité au processus de traduction puisque les spectateurs pouvaient regarder comment les surtitres sont manipulés et les comédiens pouvaient interagir d'une façon ou d'une autre avec la traductrice et avec les surtitres. Par la suite, avec l'appui du metteur en scène, l'équipe de traduction a entrepris une expérimentation en

77 Prescott 2009a, 50-51

78 Prescott 2009b, diapo 404-452

proposant des surtitres ludiques⁷⁹. Ces derniers n'étaient qu'épisodiques, car la fonction première des surtitres était d'offrir une traduction anglaise de la pièce.

Voici quelques exemples d'utilisation ludique des surtitres :

Lorsque Jacques veut que Nicole le laisse partir, il essaye de la convaincre qu'ils font partie de la même famille. Pour ce faire, il énumère une liste de noms qui pourraient être le lien manquant entre lui et elle. À la fin de cette longue liste, le comédien qui joue le rôle de Jacques s'est retourné et a regardé le surtitre pour y trouver le nom qu'il avait oublié. Cette utilisation du surtitre reprend un exemple tiré du travail de Carlson où il décrit les éléments expérimentaux d'une production de *King Lear* présentée en 2000 par la compagnie Needcompany de Belgique :

The same actor played Albany and Cornwall, usually with a reversible placard hung around his neck with "Albany" on one side and "Cornwall" on the other, to keep the identities straight. [...] In the fourth act, when the Messenger enters with the key line "O, my good lord, the Duke of Cornwall's dead", the actor began the line boldly, but stopped after "Duke of" apparently unable to remember which one he was speaking about. Fortunately he recalled a handy aid available to him, and so glanced quickly but obviously up to the surtitle to read there the proper name and thus correctly complete the line.⁸⁰

Un peu plus tard dans la pièce, Jacques exprime son exaspération en chantant « Fuckduhduhfuckfuck-fuckfuck » très fort sur un air bien connu de la série *Star Wars*. Au lieu de reproduire cette chanson, les surtitres ont fourni le message suivant: « #☛*→%●#∩☎&☠^☀@☛!☎\$☛!»⁸¹. En faisant un emprunt aux idéogrammes de la bande dessinée, il était possible de faire un

78 Voir aussi Nolette, Nicole (2008), *Traduire la dualité linguistique de l'Ouest canadien pour la scène anglophone*, mémoire de Maîtrise en arts en études canadiennes, Université de l'Alberta.

80 Carlson 2006, 203

81 Prescott 2009b, diapo 288

commentaire critique sur les messages transmis tout en permettant à chaque spectateur d'interpréter le surtitre à sa façon. Comme le souligne Ladouceur, « [l]e spectateur anglophone y verra une censure du registre d'anglais parlé par le cambrioleur, alors que le spectateur francophone bilingue pourra y percevoir un commentaire sur l'emploi répété de l'anglais dans les jurons »⁸². Pour revenir à l'idée de Griesel que chaque pièce surtitrée livre le message sur trois modes de communication simultanément, avec des surtitres ludiques de ce genre, où l'interprétation du message est quelque chose d'individuel, le nombre de messages potentiels est considérablement multiplié.

Après la première représentation, l'équipe a reçu plusieurs commentaires sur le dialecte du cambrioleur anglophone, que Prescott avait modifié pour y ajouter un « rap slang » très prononcé dans la version de 2009. Bien que les jeunes aient compris très facilement, les plus âgés (anglophones et francophones) ont trouvé quasiment impossible de comprendre ce qu'il disait. Il n'était pas prévu de traduire les répliques en anglais et le temps manquait pour traduire toutes les répliques de *Him* avant la deuxième représentation, mais il fallait relever cette difficulté pour ceux et celles qui ne comprenaient pas son argot et son accent particulier. Le lendemain, le surtitre suivant avait été ajouté au début du deuxième acte pour la première réplique de *Him*, citée plus haut :

HIM – *That shit's whack!* I thoughts I was fucked when I tripped the neighbor's alarm - especially when I hears *the popo'scomin'*. So I makes like a hockey player and I gets the puck out of there, *you know what I'm sayin'?*. I jumps the fence into the back yard, and by then, *the popos be closin' in!* Then I *scopes the place out, recon style* and I sees that the window's busted.

82 Ladouceur 2010, 197

Foschizzle! I mean, I got a horseshoe stuck right up my ass!
Hell! I got the whole fuckin' ranch!⁸³

*Surtitre – If you don't understand what this guy is saying, don't worry – neither does 50% of the rest of the audience. (This message brought to you by your friendly neighbourhood surtitle)*⁸⁴

Ici, le surtitre a agi comme la voix de la traductrice, qui devient un personnage hors champ qui superpose son discours à celui qui est livré sur scène. Si le surtitre n'était pas nécessaire pour ceux qui n'avaient pas de difficulté à suivre *Him*, il a eu pour effet de rassurer les autres spectateurs.

Plus loin dans le spectacle, le cambrioleur chantait une chanson de Noël francophone dont les paroles ont été modifiées pour exprimer sa frustration. En voici un extrait, accompagné des paroles originales entre crochets : « C'est comme ça se passe dans le temps des Fêtes/Tape le voleur, les filles pis le poêlon de galette /C'est comme ça que ça se passe avec un maudit fatigant »⁸⁵ [C'est comme ça se passe dans le temps des Fêtes/Tape la galette, les garçons les filles avec/C'est comme ça que ça se passe dans l'temps du Jour de l'An]. Cette chanson s'accompagnait de surtitres faisant allusion à une autre chanson de Noël, anglophone cette fois, dont les paroles avaient aussi été modifiées dans un même esprit ludique : « Deck the robber for his folly/Fa-la-la-la-la la-la la la/With a frying pan in lieu of holly/Fa-la-la-la-la la-la la la »⁸⁶ [Deck the hall with boughs of holly/Fa-la-la-la-la la-la la la/Tis the season to be jolly/ Fa-la-la-la-la la-la la la]. Pour les francophones bilingues, qui connaissent bien ces deux chansons, les

83 Prescott 2009a, 61

84 Prescott 2009b, diapo 592

85 Prescott 2001, 30

86 Prescott 2009b, diapo 76

surtitres ont alors offert un supplément de sens puisqu'ils avaient accès à deux messages totalement différents transmis en français et en anglais. Parce qu'elle proposait des messages différents s'adressant à des spectateurs appartenant à deux profils linguistiques distincts, la version traduite de la chanson a multiplié non seulement les messages mais aussi les interprétations possibles de ces messages selon les ressources linguistiques des spectateurs.

Pendant la conception des surtitres de *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, le potentiel des surtitres comme outil de création est devenu évident. Ils sont ainsi devenus un autre élément qui ajoute à la complexité de l'expérience théâtrale en multipliant des messages, déjà multipliés dans le texte bilingue original. Les surtitres ludiques ont alors dépassé alors la fonction première de la traduction, qui est de reproduire le sens du texte original, pour générer leurs propres messages et fournir un discours indépendant qui s'est ajouté à celui qui est livré sur scène. Ils ont alors bénéficié au spectateur bilingue en lui offrant un surplus de sens, « un supplément qui lui permet de jouer sur les messages différents livrés dans l'une et l'autre langues »⁸⁷. Ainsi, si l'application des surtitres conventionnels a permis de rendre la pièce accessible aux spectateurs unilingues anglophones, l'expérimentation avec quelques surtitres ludiques a contribué à accentuer la valeur bilingue du texte en performance.

Le modèle de Griesel, qui identifie trois types langagiers parmi les destinataires traite seulement des surtitres conventionnels qui cherchent à livrer le même message à tous les spectateurs simultanément. Ce modèle conçoit des interprétations variables aux messages source et cible équivalents, mais il

87 Nolette 2008, 69

n'aborde pas la création de nouveaux messages par l'entremise du surtitrage. Les surtitres ludiques, par contre, proposent un message différent en langue cible. Le résultat est un message reçu en langue source (SL) qui est différent de celui qui est transmis en langue cible (TL). Ceux qui comprennent les deux langues reçoivent les deux messages en même temps et c'est dans cette catégorie que la multiplication des messages devient possible, car elle vise un auditoire bilingue capable de saisir les différents messages transmis en langue source et en langue cible.

CONCLUSION

La dualité linguistique et le français vernaculaire qui sont présents dans les pièces de théâtre francophones de l'Ouest canadien sont des éléments importants non seulement pour revendiquer l'identité culturelle de cette minorité, mais aussi pour différencier cette dramaturgie du répertoire québécois unilingue, qui occupe le centre de l'institution théâtrale francophone au Canada. En utilisant les surtitres, cette recherche a démontré qu'il est possible de préserver cette dualité et les ressources bilingues qu'elle met de l'avant tout en ouvrant ce théâtre bilingue à un public plus large.

Quand les dramaturges de l'Ouest font parler leurs personnages dans un français vernaculaire fortement influencé par l'anglais et faisant appel à d'abondantes alternances codiques, ils utilisent la langue hybride qui est représentative de la réalité et de la vie quotidienne des francophones minoritaires dans l'Ouest qui vivent dans un monde anglophone. Cette langue est facilement compréhensible par les autres francophones de la même région, qui sont presque toujours bilingues, mais il faut passer par la traduction pour qu'elle soit accessible au spectateur unilingue anglophone qui ne comprend pas du tout le français. Il est possible que cette traduction soit faite entièrement en anglais, mais cela efface les enjeux linguistiques et culturels propres au texte de départ et représentatifs du contexte dont il est issu. Il est donc important que ces enjeux soient inclus dans le texte traduit. Les surtitres anglais permettent de conserver l'intégrité de l'œuvre originale et de préserver l'oralité du dialogue, ce qui est une composante importante de la dualité linguistique de l'Ouest. En écoutant les personnages

employer une alternance de codes, souvent dans la même phrase, il est facile de comprendre que le message réside autant dans le choix des codes que dans le sens des mots prononcés.

Puisque les francophones en milieu minoritaire sont entourés d'anglophones dans leurs vies quotidiennes (amis, époux etc.), l'utilisation des surtitres facilite l'accès au théâtre en français pour les anglophones, ce qui encourage ces groupes hybrides à fréquenter les théâtres francophones ensemble. De la même façon, les surtitres rendent les pièces bilingues plus accessibles aux publics unilingues, que ce soit au pays ou à l'étranger. Qui plus est, les surtitres sont faciles à concevoir et beaucoup moins coûteux qu'une nouvelle production en version traduite avec une nouvelle équipe.

Mais ce ne sont pas seulement les anglophones qui apprécient les surtitres anglais dans les productions francophones, puisque les surtitres peuvent aussi être consultés au besoin par les francophiles (surtout les étudiants) et les francophones qui n'utilisent pas leur français souvent. En permettant à ces groupes de faire appel aux surtitres pour renforcer leur compréhension du texte en français, on protège la langue française et on en fait la promotion encore plus dans l'Ouest.

Les surtitres ont la capacité de rejoindre plusieurs groupes de destinataires ayant des ressources langagières très différentes simultanément dans la même salle. Ceci est important non seulement pour l'ouverture du répertoire à un public plus large en général, mais aussi pour rendre les productions des artistes francophones en situation minoritaire accessibles à leurs pairs anglophones et contribuer ainsi à un dialogue constructif entre les deux communautés artistiques.

Il y a également quelques aspects du théâtre francophone qui peuvent poser des barrières à la compréhension, même pour les francophones : des accents qui sont difficiles à comprendre, la vitesse du débit des comédiens, les langues orales qui s'écartent de la norme, etc. Les surtitres permettent à tous les francophones de pouvoir apprécier la pièce, peu importe leurs origines.

La conception des surtitres pour *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* représentait un défi de taille car ce texte fondé sur une esthétique bilingue était considéré par son auteur comme intraduisible puisque le bilinguisme est absolument nécessaire pour conserver l'intrigue et la structure des dialogues. Il fallait donc trouver une façon de traduire qui permette de conserver la structure bilingue de la pièce tout en permettant aux anglophones unilingues d'en saisir et d'en apprécier les enjeux. Le choix d'avoir recours à des surtitres pour traduire la pièce a par la suite mené à une expérimentation qui a débouché sur la création de surtitres ludiques, qui ont contribué au processus de création théâtrale en ajoutant de nouvelles dimensions à la mise en scène et en générant de nouveaux messages qui ont exploité la diversité langagière de la salle. C'est en explorant ce potentiel multilingue que les surtitres ont pu dépasser leur fonction première de traduction et devenir un outil de création en proposant des messages indépendants.

Cette multiplication de messages par l'entremise de surtitres ludiques non fidèles au texte livré sur scène a fait en sorte que les spectateurs bilingues ont pu bénéficier d'un surplus de sens qui n'était pas accessible aux spectateurs unilingues. Les surtitres conventionnels et les surtitres ludiques ne sont pas incompatibles, il est possible de traduire la pièce pour les anglophones tout en

ajoutant des surtitres qui déjouent la visée habituelle de la traduction et proposent des messages différents. Cette différence est alors perceptible uniquement pour les destinataires possédant une bonne connaissance de chaque langue. Ces messages supplémentaires peuvent être perçus comme étant la voix du traducteur (ou de la traductrice) qui fait un commentaire sur ce qui se passe sur scène. Cela permet à la traduction d'échapper à l'invisibilité et de devenir un élément qui agit sur le canevas du spectacle jusqu'à devenir un personnage, si cela est désiré par le metteur en scène.

Les surtitres imposent toutefois certaines contraintes à la traduction puisqu'il faut viser une économie de mots et, pour les surtitres conventionnels, une fidélité extrême au texte de départ afin de ne pas créer de distraction auprès du public qui comprend le texte livré sur scène et le texte des surtitres. Pour certains types de pièces, les surtitres ne sont peut-être pas le meilleur outil de traduction. Des pièces avec beaucoup de personnages qui parlent tous en même temps sont difficiles à surtitrer à cause de l'espace limité de l'écran. Pour de telles œuvres, il serait quasiment impossible de lire tout ce qui est dit et d'avoir aussi le temps de regarder ce qui se passe sur scène. Également, les pièces qui comportent beaucoup d'improvisation ne sont pas idéales pour un travail de surtitrage, qui demande une longue préparation et repose sur une synchronisation maximale avec ce qui est dit sur scène. D'autres recherches seraient nécessaires pour déterminer s'il existe une meilleure façon de fournir une traduction pour ces pièces.

Le recours aux surtitres anglais au théâtre a aussi suscité des réactions négatives de la part de la communauté francophone. Bien qu'il y ait eu de la

résistance au début, plusieurs théâtres francophones de l'Ouest canadien emploient maintenant des surtitres pendant leurs spectacles et la liste s'allonge chaque année. En réponse aux critiques dont les surtitres ont fait l'objet, certains théâtres ont décidé de ne pas offrir tous leurs spectacles avec surtitres. Ainsi, ceux que cela dérange peuvent toujours assister aux représentations sans surtitres anglais. En général toutefois, les surtitres anglais ont permis aux anglophones de découvrir le théâtre francophone sans devoir maîtriser le français. La communauté théâtrale anglophone peut ainsi mieux apprécier le travail de ses pairs francophones et la culture franco-canadienne est mieux connue parmi la population anglophone.

Comme on l'a déjà noté, il n'existe pas beaucoup de recherche sur le surtitrage multilingue. Il est important de poursuivre la recherche pour approfondir notre connaissance sur ce sujet. Comme le surtitrage anglais des pièces francophones devient de plus en plus populaire, il est fort probable que d'autres pièces bilingues seront surtitrées. Pour ces pièces, qui ne peuvent s'adresser qu'à un auditoire restreint, les surtitres représentent la possibilité d'être comprises par le grand public et de devenir financièrement viables.

Finalement, les prochaines pistes de recherche pourront considérer l'utilisation des surtitres dans les festivals internationaux de théâtre, plus particulièrement l'emploi de surtitres en plusieurs langues pour un public multilingue. Quels enjeux soulèveront alors les surtitres conçus pour une pièce bilingue ou multilingue? L'idée serait d'examiner comment ces messages multilingues interagissent quand ils sont projetés simultanément. Jusqu'à quel point il est nécessaire de rester fidèle au texte source lorsque certains spectateurs

comprennent plusieurs langues? Est-ce qu'il y a de la place dans un festival de théâtre pour des surtitres ludiques? Quels seraient les limites à la création de nouveaux messages s'ils sont reçus par le même public en plusieurs langues à la fois? À quel point le surtitre ludique peut-il devenir dérangeant et, plus important encore, est-il toujours pertinent? Car, s'il propose un surplus de sens et d'interprétations possibles aux spectateurs bilingues, il ne convient certainement pas à tous les spectacles et à tous les auditoires.

BIBLIOGRAPHIE

- Auger, Roger (2007), *Suite manitobaine*, Les Éditions du Blé, Saint-Boniface.
- Brown, Ken; Gareau, Laurier, (2010), *Cow-boy Poétre*, Les Éditions du Blé, Saint-Boniface.
- Carlson, Marvin (2006), *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Dalpe, Jean Marc (1987), *Le chien*, Éditions Prise de Parole, Sudbury.
- Dalpe, Jean Marc (1988), *Le chien*, traduction anglaise de Maureen LaBonté et Jean Marc Dalpe, Manuscrit déposé au Centre des auteurs dramatiques, Montréal.
- De la Chenelière, Évelyne (2003), *Au bout du fil; Bashir Lazhar*, Éditions Théâtrales, Paris.
- De la Chenelière, Évelyne (2008a), *Bashir Lazhar*, traduction anglaise de Morwyn Brebner, version manuscrite fournie par la traductrice.
- De la Chenelière, Évelyne (2008b), *Bashir Lazhar*, surtitres de Shavaun Liss sous la supervision de Louise Ladouceur, d'après la traduction de Morwyn Brebner.
- Desblanche, Lucile (2007), « Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera, and their audiences », in *Linguistica Antverpiensia*, vol. 6, pp155-170.
- Dewolf, Linda (2003), « La place au surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène », in *Theatre Research in Canada*, vol. 24, nos 1-2, pp. 92-108.
- Gambier, Yves (2003), « Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception », *Screen Translation*, dir. Yves Gambier, Special Issue of *The Translator* 9(2), St. Jerome, Manchester, pp. 171-189.
- Gobard, Henri (1976), *L'aliénation linguistique: analyse tétraglossique*, Flammarion, Paris.
- Godbout, Jacques (1976), « Avant-propos », *Je m'en vais à Régina*. Montréal: Leméac, IX-XI.
- Griesel, Yvonne (2005), « Surtitles and Translation Towards an Integrative View of Theatre Translation », *MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, Saarbrücken, Germany.

Griesel, Yvonne (2009), « Surtitling: Surtitles another hybrid on a hybrid stage », *TRANS, Revista de Traductología*, vol. 13, pp. 119-127.

Grutman, Rainier (1990), « Le bilinguisme littéraire comme relation intersystémique », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 17, nos 3-4, pp. 198-212.

Grutman, Rainier (2002), « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique » *Eteroglossia e plurilinguismo letterario : plurilinguismo e letteratura*, dir : Brugnolo et Orioles, Editrice "Il Calamo", Roma, pp. 329-349.

Grutman, Rainier (2001), « Multilingualism and Translation », *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, dir. Mona Baker, Routledge, London et New York, pp. 157-160.

Grutman, Rainier (2006) «Refraction and recognition: Literary multilingualism in translation», *Target, International Journal on Translation Studies*, dir. Reine Meylarts, 18/2, pp.17-42.

Heller, Monica (1992), « The Politics of Codeswitching and Language Choice », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, vol. 13, nos 1-2, pp. 123-142.

Ladouceur, Louise (2005), *Making the Scene: La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Editions Nota Bene, Québec.

Ladouceur, Louise (2008), « Bilinguisme et performance: traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », *Alternative Francophone*, vol. 1, pp. 46-56.

Ladouceur, Louise (2010), « Unilinguisme, bilinguisme et esthétique interculturelle dans les dramaturgies francophones du Canada », *International Journal of Francophone Studies* 13.2, pp.183-200.

Ladouceur, Louise et Liss, Shavaun, « Identité bilingue et surtitres ludiques dans les théâtres francophones de l'Ouest canadien », *Francophonies d'Amérique* (à paraître).

Léveillé, Roger (2005), *Parade ou les autres*, Les Éditions du Blé, Saint-Boniface.

Low, Peter (2002), « Surtitles for Opera: A Specialized Translating Task », *Revue Babel (Fédération Internationale des Traducteurs)*, vol. 48.2 pp. 97-110.

Martinet, André (1982), « Bilinguisme et diglossie. Appel à une vision dynamique des faits », *La Linguistique*, 18.1, pp. 5-16.

Mateo, Marta (2007), « Surtitling today: new uses, attitudes, and developments », *Linguistica Antverpiensia*, vol. 6, pp. 135-154.

Nolette, Nicole (2010), « Surtitrage et colinguisme: des histoires à (se) raconter », *(Se) Raconter des histoires : Histoire et histoires dans les littératures francophones du Canada*, dir. Lucie Hotte, Éditions Prise de Parole, Sudbury, pp. 197-212.

Nolette, Nicole (2008), *Traduire la dualité linguistique de l'Ouest canadien pour la scène anglophone*, mémoire de Maîtrise en arts en études canadiennes, Université de l'Alberta.

Pavis, Patrice (1996), « Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre », *The Intercultural Performance Reader*, dir. Patrice Pavis, Routledge, London et New York, pp. 1-21.

Prescott, Marc (2001), *Big; Bullshit; Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, Les Éditions du Blé, Saint-Boniface.

Prescott Marc (2009a), *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, version révisée manuscrite produite au Collège universitaire de Saint-Boniface (28-31 octobre) et au Théâtre au Pluriel du Campus Saint-Jean à Edmonton (5-6 novembre).

Prescott, Marc (2009b), *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, surtitres anglais de Shavaun Liss sous la supervision de Louise Ladouceur, Théâtre au Pluriel, Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta, 5-6 novembre.

Rochet, Bernard (1993), « Le français parlé en Alberta », *Francophonies d'Amérique*, no.3, pp 5-24.

Sario, Marjatta et Oksanen, Susanna (1996), « Le sur-titrage des opéras à l'opéra national de Finlande », *Les Transferts linguistiques dans les médias audio-visuels*, dir. Yves Gambier, Presses Universitaires, Paris, pp 185-196.

Statistiques Canada, « Connaissance des langues officielles – Recensement 2006 » (consulté le 2 mars, 2011).

http://www.statcan.gc.ca/tables-tableaux/sum-som/102/cst01/demo15-fra.htm?searchstrdisabled=langues%202006&filename=demo15_f.htm&lan=fre,%20consult%C3%A9%20le%2015%20mai%202008.

Venuti, Lawrence (2008), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, 2nd édition, Routledge, London et New York.

ANNEXE

A. Surtitres pour la pièce *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*

#	Texte
1	
2	Ho-ho-holy shit! Where am I?
3	
4	Goddamn my head hurts! Where am I?
5	
6	The cops are probably on their way.
7	
8	Well fuck! This is just peachy.
9	
10	My god, he's awake! I thought I might have killed him. Are you Ok?
11	
12	What the fuck do you think? Do I fuckin' look...
13	
14	My god, he speaks French, too! <i>Damn right he speaks French, what's it to ya?</i>
15	
16	I'm surprised, that's all. I didn't expect you to speak French. <i>What, criminals aren't allowed to speak French?</i> No... it's just...
17	
18	Who're you? <i>Who am I? Who may I ask are you?</i> I asked first. And lay off the formality.
19	
20	You're in my house, I think I have the right to ask first.
21	
22	Sure, Toots. I'm Santa, heard of me? I leave presents for the kids. <i>Sleigh's</i> on the roof. Happy?
23	
24	In proper French, it's a "traineau", not a sleigh. Where did you learn to speak so poorly?
25	
26	Collège universitaire de Saint-Boniface, thank you very much.
27	

28	Hey Toots, I've got \$34 in my pocket, take it. <i>I don't want your money. I'd also rather you didn't call me Toots.</i> Sure Toots, whaddya want me to call ya?
29	
30	That won't do you any good. I tied you up well. I used to be a guide.
31	
32	Damnit, I see that! Go figure I'd find the fucking girl-guide. I am so fucked.
33	
34	Watch your language! <i>Ah, fuck around!</i>
35	
36	You cannot swear in my house! <i>Why not?</i>
37	
38	First of all, because it's Christmas. <i>Ah fuck, you gotta be kidding!</i>
39	
40	I am warning you. I will not hesitate to strike you again with my skillet.
41	
42	That's your secret weapon, a goddamn frying pan? Ya did a helluva number on me. <i>You scared me. I didn't want to hurt you.</i>
43	
44	<i>Do you mind?</i>
45	
46	Do ya have any aspirin? Fuck my head hurts. <i>I do, but you will not get any unless you watch your language.</i>
47	
48	For fuck's sake! <i>What a pity.</i>
49	
50	Could I at least have a smoke? <i>I don't have any.</i>
51	
52	I didn't ask if you had any, I asked if I could have one. I got some in my jacket. <i>I would rather you didn't smoke. I'm allergic.</i>
53	
54	Figures. Come on! My God! One goddamn cigarette!

55	
56	Smoking isn't healthy. <i>Neither are frying pans to the head.</i>
57	
58	Well damn, where're my manners? Mom'd be ashamed. I oughta introduce myself, the name's Jacques. What's yours?
59	
60	None of your business. <i>Come on, you can tell your uncle Jacques.</i> Why do you want to know?
61	
62	I thought I'd change the name on my tattoo. <i>Why would you do that?</i> I think I love you!
63	
64	My god! <i>No! Call me Jacques!</i>
65	
66	You annoy me. <i>I annoy you?</i> Yes, you're annoying.
67	
68	I can't be annoying, I'm Jacques! ...Or Jake, whatever. Me, I swear like the good old days. As my granny used to say: "I don't give a flying fuck"
69	
70	She certainly did not say that! <i>You didn't know her. Fuck, she was nasty. Or as she'd say...</i> Stop! I don't want to hear it!
71	
72	This is fabulous! Christmas Eve and I got caught by the girl-guide from hell with a frying pan. What're the boys gonna say? It's not hard to figure out: they're gonna bust a gut.
73	
74	I need a smoke. And some aspirin.
75	
76	♪ Deck the robber for his folly, Fa-la-la-la-la la-la la la With a frying pan in lieu of holly, Fa-la-la-la-la la-la la la ♪
77	
78	Here! The aspirin! Take the whole bottle if you want.
79	
80	Thanks. I feel much better.
81	

82	Hey, you're cute. Sexy Mama!
83	
84	Whatcha doin'? <i>Mowing the lawn.</i> Trimmin' the bush!
85	
86	Whatcha readin'? <i>You certainly wouldn't like it.</i>
87	
88	<i>Romeo and Juliet</i> Um... hold on.
89	
90	You know Shakespeare? <i>Not personally.</i>
91	
92	Very funny. They will love your sense of humour in prison. <i>Ya didn't think I'd know Shakespeare?</i>
93	
94	No, you don't seem... <i>Smart?</i> That's not what I was going to say.
95	
96	I suppose you've already called the cops? <i>Yes.</i>
97	
98	So... we're waiting for 'em? <i>Correct. It seems you've figured everything out.</i>
99	
100	Could ya read out loud? <i>I beg your pardon?</i>
101	
102	To pass the time? <i>No.</i> Whatever you say, it's your place after all.
103	
104	How's that you're not at midnight mass? All self-respecting French Canadians go to Christmas mass. Or do you not believe in the Big Man in the clouds?
105	
106	I don't want to talk about religion with you.
107	
108	Have I been here long?
109	

110	The cops are sure taking their sweet time, eh? Isn't that weird? I pay my taxes and, let me tell you, I am very unsatisfied!
111	
112	Bunch of lazy donut-eaters!
113	
114	With the storm outside and all the damned parties, we might be waitin' a while.
115	
116	Maybe they'll come tomorrow?
117	
118	Maybe they forgot an' aren't comin'?
119	
120	Maybe we'll both die, like Romeo and Juliette! How nice, to die in each other's arms like in the movies! Whaddya think?
121	
122	I get it, the silent treatment. Well I guess I'll just tell a little story to pass the time.
123	
124	Once upon a time, there was a handsome... No...
125	
126	A SEXY thief who waited for the police with a pretty... No...
127	
128	A SEXY, wait... A veeeeerry SEXY princess.
129	
130	But the princess didn't want to talk to him because a wicked witch gave her a magic potion that gave her some sort of epic P.M.S.
131	
132	Nice plant. <i>I don't want to talk to you.</i>
133	
134	I just wanted to give you a compliment. <i>Shut up! Shut up! SHUT UP!</i>
135	
136	Now you're being less formal, that's the spirit! <i>Just stop talking!</i>
137	
138	They real? <i>What?</i> The plant and your tits. They real?
139	

140	No, they're not real. <i>The plant or your tits?</i> I don't want to talk to you!
141	
142	Why haven't the cops showed up? What're they doing? Is there a special at Robin's?
143	
144	They're on their way and I hope they arrive soon. It disgusts me to be... stuck here, on Christmas Eve, with a jerk like you who steals Christmas Gifts. You're... You're...
145	
146	Go on! It started out so good. <i>Never mind.</i>
147	
148	I don't wanna never mind. Tell me. What am I? <i>I don't know.</i>
149	
150	You know, you're just scared to say it. Chicken! <i>No.</i>
151	
152	I will not lower myself to your level and kiss your feet. <i>If you want to kiss me, go for it.</i> I don't want to talk to you!
153	
154	Say it! What am I? I want to know what I am! Say it! <i>You want to know what you are? You really want to know?</i>
155	
156	Goddamnit, just say it already! <i>You're... a big meanie!</i>
157	
158	Wow. That hurt. My heart's breakin'! Feel better? <i>You annoy me.</i>
159	
160	This is my first time! I steal presents, but it's 'cause I ain't got a dime! Cross my heart and hope to die. I swear it on grandma's grave.
161	
162	I don't believe you.
163	
164	You don't believe me? The proof is that you caught me! You think any thief with even the first bit of experience would get caught by a girl guide with a frying pan? Come on!
165	

166	Even if it's your first time – and I'm not saying it is – but if it was, that hardly justifies you.
167	
168	I know and I'm sorry. I ruined your Christmas – sorry about that. You didn't wanna hurt me, you wanted to defend yourself. It's normal and I forgive you.
169	
170	But me? It's been a year and a half without a job. I needed cash and didn't know what to do.
171	
172	Mom's blind and Dad's an alcoholic – he used to beat me. Last year, he lost both legs in a lawn mower accident.
173	
174	Come on. Gimme a second chance. Untie me and let me go. It's Christmas after all!
175	
176	What exactly do you take me for? <i>Come on!</i>
177	
178	You seriously don't think I'm going to let you go because of your tragic story? A tragic story that doesn't hold water by the way.
179	
180	Whaddya want a guy to do? A guy tries. Look, if you're not gonna let me go, will ya at least tell me your name? There's nobody else here... that I know of.
181	
182	Nope, nobody else here. Good on ya to not tell me, but I know. Anyhow, I ain't Houdini. Can't untie myself. The cops'll come and throw me in the slammer.
183	
184	We could talk a bit while we wait. Keep each other company. Besides, I ain't going anywhere. It's Christmas Eve, after all. Have a heart.
185	
186	<i>'Scuse me?</i> My name is Nicole.
187	
188	It's a pleasure, Nicole. <i>Likewise, Jacques.</i>
189	
190	I'd shake your hand but... You know. What's your last name?
191	
192	My family name is Tremblay.

193	
194	Nicole Tremblay... Do you know the Tremblays from Sainte-Anne? <i>They're my cousins.</i>
195	
196	No shit! I know... wait, it's coming back to me... Nicole? Nicolette? Paul? Paulette? Lynette? Lynne?
197	
198	Céline? <i>Yes! Céline. I ain't seen her in ages!</i>
199	
200	Especially because she's been dead for 3 years.
201	
202	Right, It's all coming back to me. That's sad though, her man must have taken it hard.
203	
204	She was a widow.
205	
206	Right! She was Paul's daughter, right? <i>No, Raymond's.</i>
207	
208	Raymond Tremblay? Of course! Good guy, Raymond. My mom's cousin. Mom's a Tremblay.
209	
210	Really? What's her father's name? <i>Her dad? Uh... Mario. That's it, Mario Tremblay.</i>
211	
212	I don't know him. Does he have any brothers? <i>Yeah, for sure.</i> Who?
213	
214	Michel Tremblay? It seems like I've heard that name somewhere.
215	
216	Wouldn't surprise me. <i>Well, it's possible.</i>
217	
218	Oh Céline. A very, very distant cousin... or something. <i>It certainly seems that way.</i>
219	
220	No shit. Damn Saint-Boniface is a small world. <i>Indeed.</i>
221	

222	One fart and everybody can smell it. <i>Something like that.</i>
223	
224	Well alright. So, you gonna let me go? I mean, we're family and all...
225	
226	Incredible! <i>Squeeze me?</i>
227	
228	You're such a liar. <i>What? Wha'd I say?</i>
229	
230	You think I can't bear to send you to prison because we may be peripherally related? Is that it?
231	
232	That's about it, yeah. <i>I don't know whom you take me for.</i>
233	
234	Damn those look good. You think I could have a daintie? I'm starving and haven't eaten anything since last night.
235	
236	They're for company.
237	
238	Well, I'm like company! Besides, we're practically family! I wouldn't be surprised if we've already met at a wedding or something!
239	
240	No.
241	
242	Come on! One damn little daintie! It's not gonna kill you! Think of the starving kids in Africa. Fuck, it's Christmas and I want one little daintie.
243	
244	Fine you big baby! You can have ONE daintie! <i>You know what goes good with dainties?</i> No, but I think I know what you're going to say.
245	
246	Milk. Or beer if ya got some. <i>Consider yourself lucky I'm giving you anything.</i>
247	
248	Come on! Be cool! <i>You want it or not?</i>
249	
250	Then shut your mouth.

251	
252	No, I don't like those ones. Can I have a butter tart? I love butter tarts!
253	
254	Of course you can have a butter tart.
255	
256	Mmmmmmm. Come here so I can eat you. And the daintie, too!
257	
258	Damn that's good stuff!
259	
260	Happy? <i>Oh yeah... Mmmmm. It's like an orgasm in my mouth!</i>
261	
262	Nicole, where's your toilet? I have to take a piss. Come unzip me.
263	
264	I beg your pardon? <i>I have to take a piss. Untie me for a minute, I have to piss.</i> You're not serious?
265	
266	Serious like the Pope! You don't fuck around with urine! Give me a hand here.
267	
268	Ha-ha, very funny. <i>I can't untie you.</i>
269	
270	You want me to pee my pants? Come on! A little compassion? It's inhuman to tie up a guy and make him pee his pants. It's not Catholic!
271	
272	Letting a man pee himself isn't a sin to the best of my knowledge.
273	
274	Can you at least turn around?
275	
276	Could you whistle? I'm a prude.
277	
278	I hope it don't bother you that there'll be piss on the floor! <i>Go ahead, I don't care.</i>
279	
280	Because when I piss, I piss everywhere. Like a fuckin' race-horse! <i>Do what you would do at home.</i>
281	

282	I can't. I don't need to anymore. <i>I didn't think so.</i>
283	
284	Had to give it a shot.
285	
286	Can I have a smoke? <i>No.</i>
287	
288	♪ #☹️*✈️%💧#📷📞&👤^👑 @ 📧!📧\$👤! ♪ (WTF?)
289	
290	Of everyone I know, you're by far the one who swears the most. <i>Really? Thanks. It means a lot to me.</i> Do you know you swear at the end of every sentence?
291	
292	That much? Shit, that's bad. <i>Look, you just did it.</i> <i>Really? Shit. Bastard! I have to pay attention. Fucker!</i>
293	
294	Seriously, you could at least try. <i>I'm not doin' it on purpose, I swear.</i>
295	
296	Maybe I have Tourette's. <i>I doubt it.</i>
297	
298	I'm tellin' ya! I can't stop swearin'. It's like a reflex – like talking with my hands.
299	
300	You don't need to swear. It's really not necessary. You could very easily communicate your ideas without constant blasphemy.
301	
302	I know, but swearing does me good! It's relaxing. You know, a good shiiiiiiiit, a nice god-damn-it, or a big, juicy FUCK!
303	
304	Please. At least make an effort.
305	
306	Alright, I'll make an effort. For you, because I think you're sexy as hell.
307	
308	Thank you. <i>No problem.</i>
309	

310	Ok, now I have to concentrate. I can't fuck around.
311	
312	You just said "fuck". <i>You too.</i> I know, I was pointing it out.
313	
314	Ok, we'll both start over. We'll both concentrate. This time, you can't swear, either.
315	
316	Fine. Good luck.
317	
318	Don't worry about me, worry about yourself. I'm in control. I don't need to swear. Nope. Not me.
319	
320	Fuck this is hard.
321	
322	You just did it again. <i>What? Whad'I say?</i>
323	
324	I just said "fuck"? Oh fuck. Fuck! There I go again, fuck! Ah fuck!
325	
326	Stop it, that's not funny anymore. <i>Shit, who amputated your sense of humour?</i>
327	
328	It's valuable to have a fully developed vocabulary in order to adequately express yourself.
329	
330	Still, I think I express how I feel just fine. For example, in the case of that last "fuck", I use "fuck" as a superlative. I'm more than fed up, I'm fucking fed up.
331	
332	You could say "I've had enough." <i>Sure, but "fuck" better expresses how I feel.</i> Really?
333	
334	Really. I'm fed up as hell. <i>You could say "I've really had enough."</i>
335	
336	Fuck. I'm gonna have trouble with that. <i>Your mother never washed your mouth with soap?</i>
337	

338	Sorry. Had to get that out of my system. It's done, though. I'm not gonna swear anymore, I swear. <i>Don't make promises you can't keep.</i>
339	
340	So Nicole, what do you do for a living? <i>I teach.</i>
341	
342	No shit! <i>Yes. I teach French.</i>
343	
344	Oh sorry. "Madame" is part of the cultural elite. You must be proud!
345	
346	Of course I'm proud. I'm proud of my language. I'm proud to be a francophone and proud of my culture!
347	
348	It's one thing to be proud, but it's another to piss off the world! <i>How exactly to I "piss off the world" as you put it?</i>
349	
350	Goddamn elite! <i>What elite?</i>
351	
352	The unelected elite of the Manitoban Franco-folly. <i>There is no Franco-Manitoban elite.</i>
353	
354	'Course there is. Our world's got a hierarchy. Don't tell me you ain't noticed. <i>Don't be ridiculous.</i>
355	
356	At the bottom, you've got your Anglos. Mostly rednecks. With them it's <i>"Don't shove French down our throats, you damn French-frogs"</i> and <i>"Bilingualism costs too fuckin' much!"</i> .
357	
358	They're the enemy. We hate them! They stink! They're the bottom of the barrel.
359	
360	Just above the Anglos, you've got your francophiles. They speak some classy French, but they're not like us. They learn our language, but don't live it. They only learn French to get a job.
361	
362	After that, there are the French-speaking immigrants. They're not "real" Franco-Manitobans 'cause they weren't born here. They must be less good because they're not white or talk funny.

363	
364	Then there are the Québécois. They piss you off because they come and steal your jobs. They come and settle in, but they don't have the Franco-Manitoban culture in their hearts.
365	
366	They take up space and are too loud. They want progress. You see them as opportunists who don't know how to live, who don't know how things work around here.
367	
368	Just a gang of piss-heads who criticize everything and aren't satisfied to live in your little imaginary bubble-gum world and that pisses you off.
369	
370	You're serious?
371	
372	Seriously. I find Franco-Manitobans, specifically the cultural elite, a bunch of goddamned hypocrites who created a hierarchy to discriminate against everyone who's not like them.
373	
374	Well, you're teaching me an awful lot tonight.
375	
376	Shit, you just gotta open your damned eyes to see it! It's obvious you're one of those "real ones" who doesn't give a damn 'cause you're convinced you're better than everybody else.
377	
378	Yes, I'm one of the "real ones". Too bad I know what that means.
379	
380	You want a definition of "real Franco-Manitoban?"
381	
382	The "real ones" are those who work for the Collège, Radio-Tralala, the Festival du Voyageur, or an association of the franco-folly.
383	
384	They're the crème de la crème. They speak proper French and push the culture. They serve, or have served, on the board for the Centre Culturel. If they haven't, they know someone who has.
385	
386	They've been in Manitoba for 28 generations. They're all descendants of Riel, but none of them are Métis.
387	
388	The elite normally hails from the city. The rural folk talk less good, you know. They ask for service in French on the phone.

389	
390	Why does it bother you that we ask for service in French? It's our right, after all.
391	
392	It's not a question of right. You haven't understood anything. It's a question of racism.
393	
394	I'm not racist. I have the right to love my culture.
395	
396	I never said you couldn't love your culture. I'm just sayin' if you exclude all the other cultures, you risk finding yourself all alone.
397	
398	You think I enjoy being a minority?
399	
400	If you don't, why don'tcha go live in Quebec? There you can at least live your culture.
401	
402	I don't need to live in Quebec to live in French! I can do it just fine in Manitoba!
403	
404	Bullshit! That's pure bullshit. You can't live in French in Manitoba. It's dead.
405	
406	I disagree.
407	
408	I'm telling you, it's dead. <i>It's not true!</i>
409	
410	Case in point: The Festival du Voyageur.
411	
412	Yes, there is an excellent example of how we can celebrate our language and our culture!
413	
414	I'm sorry, but I don't see it as a celebration of our culture. I see it as a celebration of folklore.
415	
416	Our Franco-Manitoban culture is nothing more than that - folklore. We've gotta celebrate folklore because our culture is dead.
417	
418	I strongly disagree.

419	
420	I've never gone canoeing. I've never played the violin. I don't like pea soup.
421	
422	My grandparents were farmers who came from Quebec at the turn of the century. I can't identify with the Festival du Voyageur.
423	
424	That's how we ended up here. That is our history.
425	
426	Not mine! Is that what being Franco-Manitoban means to you? Traipsing around in a blue jacket and an arrow sash, eating crepes and getting drunk every night for a week?
427	
428	Shit, there are people who do historical reenactments year round! You can see it in their eyes - they're nostalgic for something that never existed.
429	
430	But you can't tell 'em 'cause they're too happy. It's like they've found Paradise Lost. "See how things were good in the old days!"
431	
432	I'm not saying it's not important to celebrate our history, I just hope that's not all we have left because that makes it pitiful as hell.
433	
434	We must celebrate our history. We cannot forgot all the injustices we had to endure.
435	
436	Spare me. I don't feel like a history lesson.
437	
438	But it brings us together, binds us together. History is important.
439	
440	Important to the point of excluding people? Go explain to an African that, to be a good Franco-Manitoban, he has to identify with the history of a handful of fucked-up people.
441	
442	I want to protect the language. I love my culture and I don't want to lose it. If there are those who want to call me a racist, too bad. I'm afraid of losing my language and my culture.
443	

444	I think you're afraid of discovering other cultures. You're so self-centered, like most Franco-Manitobans. That's why our culture is dying. It doesn't evolve.
445	
446	We're disappearing and the cultural elite is so racist that St-Bobo risks becoming a ghetto. That's all Saint-Boniface is, a little ghetto of Winnipeg, with closed doors and closed minds.
447	
448	I don't have a closed mind.
449	
450	I'm not accusing you. I'm not accusing anybody. I'm just sayin' that us Francos are as racist towards ourselves as we are towards the Anglophones.
451	
452	I'm saying, I'm bilingual. All the Franco-Manitobans I know are bilingual. Not Anglophone, not Francophone. Bilingual.
453	
454	I certainly don't want to talk about language and culture with you anymore.
455	
456	Fine. Let's talk about somethin' more stimulating!
457	
458	Uh, lemme think for a second.
459	
460	Ok, let's talk about sex! <i>What? Is that the only thing that interests you?</i>
461	
462	No. Well, now that I think about it... You don't wanna talk about religion or culture. What do you want to talk about? The weather?
463	
464	I'd rather we didn't talk.
465	
466	It's awfully nice outside today.
467	
468	Why don't you want to talk about sex? You not like sex?
469	
470	That's enough. I've had enough. Get out of my house!
471	
472	Fine. Untie me.
473	

474	Please, it's Christmas. Normal people don't talk about that like this ever. Certainly not at Christmas.
475	
476	What do you mean "that"? What's "that"? Sex? <i>Yes.</i>
477	
478	You can at least say it. Sex. Go on, try it. <i>This is ridiculous.</i>
479	
480	Sex. Happy now?
481	
482	Geez, I thought I had hang-ups. You've got problems. <i>I don't want to talk about sex on Christmas Eve. It's not proper.</i>
483	
484	What do you think people "do" at Christmas? They don't just talk. Many take action.
485	
486	Why do you think so many kids pop out in September? Don't tell me it's because it's cold outside and the nights are long in Winnipeg.
487	
488	Are you serious?
489	
490	What? I'm hardly the only guy who'd think finding his girl under the tree wearing nothing but a ribbon would be the best gift ever.
491	
492	Thankfully not everyone thinks like you.
493	
494	If there's a man who doesn't think like that, I'd like to meet him. <i>Me too.</i>
495	
496	So what's a nice girl like you doing alone on Christmas Eve? <i>I don't have a boyfriend.</i>
497	
498	Who is it? Maybe I know him. Saint-Boniface is a small place.
499	
500	I doubt it. He wouldn't travel in circles with someone like you. <i>You'd be surprised.</i>
501	

502	Look, we saw each other for 8 months and then he left. <i>That's it? He left just like that?</i> Yes. Just like that.
503	
504	Did you tie him up? Maybe he wouldn't have left if you'd tied him up.
505	
506	There has to be a reason why he took off. Guys don't leave because they feel like it – especially not if they're with a knock out like you. All puns intended.
507	
508	He got bored, I don't know. <i>Bored of what? You hitting him with frying pans?</i> No.
509	
510	Was it because you didn't swallow? <i>You're disgusting!</i>
511	
512	Well? <i>Well what?</i>
513	
514	Did you swallow or not? <i>Is that the only thing that's important for you? Sex?</i> No, there are other things.
515	
516	Nothing comes to mind, though. Like... I don't know. It's in my top ten for sure.
517	
518	I can't wait for the police to arrive. <i>I hear that! I'm sick of being here.</i>
519	
520	You're sick of it? So what am I, then? Deliriously happy? <i>Delirium's a good start. What'll you do with me if they don't come?</i>
521	
522	They'll come. <i>What do you mean by "come", huh?</i> You don't stop, do you?
523	
524	You trying to torture me with classical music? If you really want to torture me, play some rap. That's real punishment.
525	
526	I have a theory about rap. It's only since rap got popular that we noticed a hole in the ozone layer.

527	
528	Unfortunately, I don't have any rap.
529	
530	Good. Hey, we finally have something in common: we both don't like rap.
531	
532	Where is the police?
533	
534	I was asking the same thing. I'm cramping here, could you at least untie my arms?
535	
536	Never mind. I already know the answer.
537	
538	Should I call the police again? <i>Well, if you untied me...</i> No.
539	
540	Then yes, call them again. I'm sick of waiting. Me too.
541	
542	Hello? Yes, may I speak with a French officer, please? Yes, I'll hold.
543	
544	Even in an emergency, ask for your services in French. This message brought to you by the Société franco-manitobaine.
545	
546	Yes hello? I called about a thief in my home. Yes, on Rue Langevin.
547	
548	Yes, that's me. Yes, I hit him with a...
549	
550	Excuse me officer, but the correct French is "poêlon à frire". Excuse me? No, I'm not in danger.
551	
552	Yes, he's conscious. He's right beside me. His name is Jacques. <i>Jacques the thief!</i> Sorry. Jacques the thief.
553	
554	Officer? Hello?
555	
556	What'd he say?
557	

558	He said I was quite funny. I should act with the Cercle Molière.
559	
560	Give me the phone. I'll talk to him.
561	
562	Hey, that's enough. Stop it! Stop laughing goddamnit! Who am I? It's me: Jacques the thief! Listen, this ain't funny. Yes, I'm tied up.
563	
564	She hit me with a frying pan! <i>Un "poêlon à frire"!</i> Sorry. Un "poêlon à frire".
565	
566	Yeah yeah ... Listen, we've been waiting for a while and I am bored as hell. Come get me. Look, I pay my taxes and I have the right...
567	
568	Fuck. He hung up.
569	
570	I can't believe he hung up.
571	
572	What should we do? <i>How the hell should I know?</i>
573	
574	I'll call them back. <i>Why? They'll just laugh at you.</i> So what do you suggest?
575	
576	You've got 3 options. 1: You can wait for the cops, but I doubt they'll come. 2: You could kill me. 3: You could let me go. If I were you, I'd pick door number 3.
577	
578	I don't know. <i>Why not?</i>
579	
580	I don't know you. Once I untie you, you could avenge yourself and hurt me.
581	
582	I promise that if you untie me, I'll take off and you'll never see me again. After tonight, I've learned my lesson.
583	

584	<p>You promise? <i>On a stack of Bibles!</i> I don't know. Maybe I should...</p>
585	
586	<p>It's the cops! Untie me please! I don't wanna go to prison! Let me gooooo! Be a good Catholic! It's Chriiiiiiiiiiiiiistmaaaaaaaaas!</p>
587	
588	<p>I can't believe it. <i>Shut up.</i></p>
589	
590	<p>I just can't fuckin' believe it. One minute I'm hearing sirens and thinking I'm epically screwed and the next...</p>
591	
592	<p><i>(If you don't understand what this guy is saying, don't worry – Neither does 50% of the rest of the audience.) This message brought to you by your friendly neighbourhood surtitle. 😊</i></p>
593	
594	<p>It's funny when you think about it. <i>I don't find it funny.</i></p>
595	
596	<p><i>No, I don't think it's funny at all.</i></p>
597	
598	<p>Damn chauvinist.</p>
599	
600	<p>I already told you you couldn't smoke in my house!</p>
601	
602	<p>You think you're pretty funny?</p>
603	
604	<p>He said this is his 3rd time... <i>I know what he said, asshole!</i></p>
605	
606	<p>He's the one who broke in last time! <i>Seems like it.</i></p>
607	
608	<p>I can't believe you lied on the police reports! I'm starting to think you really are my type.</p>
609	
610	<p>I nearly had a nervous breakdown because of him! I was scared he'd come back. I had nightmares. I thought he would kill me or rape me or worse! Bastard!</p>
611	

612	Good idea. <i>You find this funny?</i>
613	
614	How did you know that?
615	
616	Bunch of bastards!
617	
618	Look what you did! This is all your fault! <i>My fault?</i>
619	
620	Yes! If you hadn't come, I wouldn't be tied up in my living room on Christmas Eve.
621	
622	Yeah well, if you hadn't hit me with a frying pan... <i>At least he knows what he's doing. He's a professional.</i>
623	
624	That's very nice of you.
625	
626	Don't exaggerate.
627	
628	That's cruel. Having a beer in front of someone and not offering. That's really shitty. Only a fuckin' Anglo'd do that. Go ahead, drink your beer, you insignificant, moronic ass-wipe.
629	
630	We have to untie ourselves and give him a good beating. <i>You don't have to whisper, he doesn't understand.</i> We have to try to untie ourselves. Think of something!
631	
632	What're we gonna do then? Try to untie yourself. <i>He's right there.</i> I know, be discreet.
633	
634	I just told you it's my journal! <i>I know. Shut up and let me talk.</i>
635	
636	Trust me.
637	
638	<i>"I dreamt of Paul last night. We were at the Fort Garry Hotel."</i>
639	
640	You don't need to embellish it. <i>Come on! You never heard of poetic license?</i>
641	
642	<i>"From the moment I saw him, I knew he wanted me."</i>

643	
644	Pervert!
645	
646	Please don't read it! It's personal. Have a little compassion. This is so embarrassing.
647	
648	<i>"Paul lied on his back and I mounted him."</i>
649	
650	<i>"With his agile fingers, he slowly caressed my thighs and his hand naturally slid beneath my skirt."</i>
651	
652	<i>"In the heat of the moment, I couldn't resist anymore and I..."</i>
653	
654	<i>"And I gave in. We undressed quickly. I kissed and caressed him all over. His member was hard."</i>
655	
656	Enough! Please stop!
657	
658	<i>"It's a shame it was only a dream."</i> That's pretty cheap.
659	
660	Stop. I'm begging you!
661	
662	<i>"I wonder if I could ever give myself completely to a man. For now, I have to be satisfied with my dreams while I wait for Prince Charming."</i> How's that, you couldn't?
663	
664	It's none of your business.
665	
666	I can't believe you read my journal! It's the most personal thing in the world! I wrote things in there that I wouldn't have told my best friends. You had no business reading my journal, it's private!
667	
668	I figured I was pretty discreet. 'Specially when you think of what was in there.
669	
670	It even cost me \$34 and a ring. <i>And mine as well.</i>
671	
672	But it cost me \$34! <i>Big deal! If I had \$34, you think I could refurnish my house?</i>
673	

674	You should be happy I was able to get your journal back. Would you have liked to have all your intimate secrets plastered on the bulletin board of the " <i>Local 22 Catburglars Association</i> "?
675	
676	Well? <i>Well what?</i>
677	
678	I think a "thank you" is in order. <i>Thanks. You didn't need to do that.</i>
679	
680	No problem. It was for a friend after all. It's my gift. Merry Christmas.
681	
682	Where is our little elf? <i>I don't give a damn.</i>
683	
684	Probably loading all my stuff into his truck or jerking off. <i>A little elf playing with himself. Cute.</i>
685	
686	We have to free ourselves and give that guy the beating of a lifetime.
687	
688	How's that you couldn't? <i>Couldn't what?</i>
689	
690	You wrote in that you couldn't sleep with Paul. How come? <i>You wouldn't understand.</i> Try me.
691	
692	Try to untie yourself instead of asking stupid questions. <i>Working on it!</i> Work on it harder!
693	
694	Why'd he break up with you? <i>I don't know, he didn't say.</i>
695	
696	How's that? <i>If I knew, he wouldn't have left.</i>
697	
698	You were waiting for him tonight? <i>Not really.</i>
699	
700	Who were you waiting for? <i>Nobody.</i>

701	
702	There's a table set for two, candles, wine... Don't tell me you were waiting for your mom.
703	
704	Now, where were we?
705	
706	Who were you waiting for? Don't tell me it was Santa 'cause he's normally happy with some milk and cookies.
707	
708	Last week, I saw Paul at the mall. It was the first time we saw each other again. It was awkward. We searched for things to say.
709	
710	Anyway, there were lots of people bustling about. We were getting shoved around and I foolishly asked if he got my Christmas card. He said "yeah, thanks ".
711	
712	You sent your ex a Christmas card? <i>Why not? We were good friends.</i> <i>He asked if I had finished my Christmas shopping.</i>
713	
714	I said, "No, I have one gift left to buy, but I don't know if I should buy him something. He's someone very special, but I don't know what to get..."
715	
716	He thought it was him?
717	
718	Yes. Then it got awkward. He didn't know what to say. Then, I don't know why, but he told me he might try to drop by So... I didn't know if he was going to come or not.
719	
720	In which sense? <i>Which sense?</i>
721	
722	If he had come, would he have come? <i>Knock it off!</i>
723	
724	You're blushing. <i>Stop it!</i>
725	
726	Come on, you can tell me. <i>I don't know.</i>
727	

728	Maybe.
729	
730	See? That's what I was saying. Our hormones work overtime during the holidays.
731	
732	But seriously? A ribbon? <i>It was an image!</i> I'm not sure.
733	
734	Ok, it wasn't an image. What do you want? I don't screw around with the puck. <i>Seems like it.</i>
735	
736	You really went all out. You must be disappointed.
737	
738	It's been a difficult evening. <i>Tell me about it.</i> Worse for me than for you.
739	
740	Anyways, that guy doesn't know what he's missing. <i>I would have liked him to come.</i> All this wouldn't have happened. That's for sure.
741	
742	That's not what I was thinking about. I thought about him all day. I thought about us and how happy I was. When I thought of all the good times... I felt good. I'm sorry, I'm being really dumb.
743	
744	You shouldn't feel dumb, he's the ass. <i>I miss him. I'm scared I'll end up all alone.</i>
745	
746	I hope you won't wait forever! He didn't show up, too bad for him! <i>I think he felt suffocated. He didn't want to be tied down.</i>
747	
748	He's not the only one, at least. I can't stand being tied down. ...Or up for that matter! <i>Me neither!</i>
749	
750	It happens to everyone, feeling tied down. I don't think that's an excuse, though.
751	
752	I suffocate people, I think. If I started again with Paul, I'd be more careful. I would love to have a second chance.
753	

754	I can't believe you'd give him a second chance!
755	
756	That makes everything.
757	
758	You must've known your Prince Charming wasn't coming back. <i>I hoped he would come back. You have to hope.</i>
759	
760	I knew he wouldn't come, but I clung to it anyway, you know? I have nothing else to cling to. It's pathetic, but it's better than thinking the best moments of your life are gone.
761	
762	When I was with him, I felt special. I was important to someone. That's what I miss, being important to someone.
763	
764	Does it have to be Paul?
765	
766	Not really. Really, it's probably best that he didn't come. <i>That's the spirit!</i> Have you been able to untie yourself?
767	
768	Why'd he leave you? <i>I don't really want to talk about it.</i>
769	
770	Why not? <i>It's personal. I don't know you well enough for that.</i>
771	
772	What is there to know? I'm just a bum and a... What did you call me? A pain in the ass?
773	
774	I was surprised! I don't think that anymore.
775	
776	Enough 'bout me. Don't change the subject! Was there someone else? <i>No.</i>
777	
778	He liked playing with little boys? <i>No! He wasn't like that!</i> Well, I don't know him.
779	
780	You promise not to laugh? <i>Cross my heart and hope to die.</i>
781	

782	It's because I didn't want to sleep with him. <i>What were you waitin' for? A ring?</i> No.
783	
784	You had a headache that lasted for 8 months? <i>If you're going to be like that...</i>
785	
786	Ok, I'm listening. <i>No.</i>
787	
788	Come on! <i>No.</i>
789	
790	Ok, I'll be serious. See? Look.
791	
792	Promise not to laugh?
793	
794	I'm a virgin.
795	
796	I'm trying to think of the last time I talked to a virgin. I think I was 8. <i>You're exaggerating.</i>
797	
798	Ok. I was 12. I've known girls like you, but not for very long.
799	
800	Paul was very patient. <i>More patient than me. I'd have taken off long before that.</i>
801	
802	That's the only thing you could have taken here. <i>Good one!</i>
803	
804	I know a guy won't go out with a girl unless she sleeps with him. <i>Yeah. It sucks.</i>
805	
806	That's what pisses me off. Why should I be obligated to sleep with a man for him to go out with me? It's not normal to make love to someone right away. We should get to know each other first.
807	
808	Stop right there. I feel like I'm talking to my mom.
809	
810	You need to love the person you're making love to. That's why we call it "making love". It's not a sport.
811	

812	Sometimes, it's gymnastics. But when it's done well, it's art.
813	
814	Right. Make stupid jokes.
815	
816	You don't need to love the person you sleep with. Sometimes, it's just physical.
817	
818	What about STDs? Do they worry you?
819	
820	I protect myself. I use a condom – sometimes I even use two. Ya never know! Some girls are like a highway: everyone's been on it.
821	
822	Seriously? <i>It's true! Sometimes I wonder if I should wear a wetsuit!</i> You're horrible!
823	
824	Well come on. At least I wear a condom!
825	
826	That condom gives you permission to jump whomever you please?
827	
828	I don't jump just anyone, you know. If I'm gonna molest cheese, I at least make it Swiss!
829	
830	Men! Always thinking with the wrong head.
831	
832	Good riddance! <i>I kinda liked him.</i> Moron.
833	
834	Speaking of your ex... <i>He wasn't a moron.</i>
835	
836	He left you, he must've been. <i>In that sense... you're right. He is a moron.</i>
837	
838	If you'd slept with Paul, maybe he wouldn't have left? <i>Even if you sleep with a guy, there's no guarantee he'll stay.</i>
839	
840	That's true. Happens to me all the time. ...With girls, you know.
841	

842	I think a relationship needs to be stable before you start making love.
843	
844	There's stable, then there's <i>stable</i> . I'm not the kind of guy to wait until the third date. A one-night stand every once in a while doesn't hurt anyone. It can even be rather pleasant.
845	
846	For you, it's no big deal. You're a man.
847	
848	Yes, last I checked.
849	
850	For a woman it's different. There are two types of women...
851	
852	Exactly. You're either one or the other. It's easy to get accused of being a slut.
853	
854	Slut? I'm going to need a definition, if you don't mind. <i>They're easy to recognize.</i>
855	
856	I can't wait to hear this! <i>There are lots of sluts at the bar!</i> Yeah? Like who?
857	
858	The girls who dance on tables. They're sluts. And the ones who smoke. And those girls who have a new man every weekend? They're sluts, too.
859	
860	You seriously believe that?
861	
862	No. It's you men who think that. The double-standard still exists! Being in 2009 is all well and good, but we're in Saint-Boniface, where the attitudes haven't changed!
863	
864	Nobody wants to marry a slut. Could you marry a woman who's slept with all your friends?
865	
866	I don't keep a scorecard for my friends' conquests.
867	
868	But you can recognize a slut.
869	
870	Sure, but we don't have the same criteria. When a chick is dressed in Spandex, with a low-cut shirt and "fuck me boots", I know she's gonna leave on some guy's arm.
871	

872	And that guy is you? <i>Sometimes.</i>
873	
874	What about girls like me?
875	
876	I don't even want to hear about those "Marriage material girls". Little princesses who are too preoccupied with their image that we wonder what could be interesting about her.
877	
878	They're all so fake and superficial! I can guess everything they're gonna say before they think it. They think what we tell them to think and dress how we want them to dress. All that shit.
879	
880	You've gotta wonder if they've ever had a single original idea? They all end up being exactly like everyone else, like used carbon copies.
881	
882	You think that about me?
883	
884	Not you, "Marriage material girls".
885	
886	In Saint-Boniface, it's easy to fall into neat little classifications. Everyone knows everybody else and everything about everyone.
887	
888	When you don't fit in, you're treated like some sort of alien. If you deviate from the norm, you're screwed. You're abnormal. A weirdo, a freak.
889	
890	That's what pisses me off, always having to pretend to be a good little Franco-Manitoban. Study at the Collège. Become a prof. Get married. Have 2.5 kids, a house, a picket fence, and a dog.
891	
892	Is it my fault if I don't want that? Shit. No wonder I don't fit in. I don't want to fit in. Take me as I am. That's it, that's all
893	
894	I've always done what's been expected of me. I was always a good little girl. Everyone was proud of me, was happy for me. I was supposed to be happy. So why am I not happy? Shit.
895	
896	Maybe I was wrong. Maybe I should have done what I wanted. Maybe I did do what I wanted. I wanted the world to love me. I wanted the world to accept me.
897	

898	Fuck. I've wasted so much time trying to please everyone... Except me. Well the era of the good little girl is over, 'cause the good little girl is fucking fed up!
899	
900	I'm gonna do what I want! Fuckin' rights! And if you don't like it, well fuck you! And if I feel like swearing, fuck I'm gonna do it! Fuck! You hear me? Fuck you!
901	
902	If I feel like screwing everything that moves, that's my fucking business! When someone tells me some bullshit story, I'm not going to worry about calling bullshit!
903	
904	You feel better now?
905	
906	I had to get that out of my system. I feel much better. <i>Good.</i>
907	
908	You know, you're not a bad guy after all. <i>You're not such a bad guy, yourself.</i> Thanks.
909	
910	Hey, it's working. I've almost got it. I think I got it!
911	
912	Liberty at last!
913	
914	Damn that feels good!
915	
916	Hurry, come untie me!
917	
918	I'm hungry. I'm gonna go get me a beer, you want one?
919	
920	Don't screw with me, you pain in the ass. Come untie me right now.
921	
922	There's not much left to steal. <i>Come on. It's not funny anymore.</i>
923	
924	Hey! Untie me Jacques! Stop fucking around! Goddamnit! Quit being a dick and hurry up!
925	
926	Thanks. <i>No problem.</i>
927	

928	I suppose you want to head home?
929	
930	Yeah, I should...
931	
932	Well, this was a lot of fun.
933	
934	It was a hell of a Christmas. <i>Tell me about it.</i>
935	
936	He really took everything, didn't he? <i>Looks like it. You gonna be ok?</i>
937	
938	Oh yeah, sure. Don't worry about me, I've got insurance. <i>I'm sure your insurance will replace your Jumbotron.</i>
939	
940	I kept the receipts. <i>Good idea.</i>
941	
942	Well, I think I'm gonna take off. <i>Hey... promise me something...</i>
943	
944	Don't worry, I've learned my lesson. B&Es aren't for me. I think I'll try my hand at politics.
945	
946	Well, that's that. <i>That's it.</i> Bye.
947	
948	You don't want to stay a little bit? That is, if you're not in a hurry. We're not supposed to be alone at Christmas.
949	
950	I'm not in that much of a hurry.
951	
952	So... What should we do? <i>We could play cards.</i>
953	
954	Poker? <i>Strip poker?</i>
955	
956	Strip poker?! Um... sure... why not?
957	

958	Can I have a smoke? <i>Well...</i> Well?
959	
960	I'm willing to negotiate.
961	