

NICOLE NOLETTE

Université McGill

Le *Poisson* à deux têtes ou comment libérer *Bullshit* en le traduisant

Comment traduire l'image? Ou alors, comment se servir de l'image pour traduire? Cet article s'inscrit dans un travail de recherche portant sur la traduction d'un recueil de pièces bilingues (français-anglais) du Franco-Manitobain Marc Prescott. Ce recueil, *Big, Bullshit et Sex, lies et les F-M.*, contient les trois pièces de théâtre dans lesquelles l'auteur joue avec l'hybridité linguistique à différents niveaux. Ailleurs¹, j'ai exploré ces déploiements particuliers de la langue, mais il sera surtout question ici du potentiel de l'image pour faire dévier la traduction théâtrale.

En 2001, la pièce « Poissons » a été présentée par le Cercle Molière de Winnipeg pour clore et célébrer sa 75^e saison. C'est la pièce que l'on connaîtra plus tard comme « Bullshit », mais à cette époque, le Cercle Molière avait retenu « Poissons » puisque sa direction estimait que le premier titre pourrait offenser les abonnés. Cette production remporta le prix du Masque de la production franco-canadienne de l'Académie québécoise du théâtre. *Bullshit* est une pièce sur le mensonge. Elle met en scène un village et un bar que l'on pourrait décrire, ainsi que le fait l'auteur, comme « des trous² ». Dans ce village abandonné par les deux tiers de sa population, il reste six figures de personnages caricaturaux qui survivent et tentent de faire revivre le village : Louis (Coach), le maire du village bedonnant; Catherine (Cat), sa femme parfaitement heureuse; Gonzo, un pouilleux dont personne ne connaît le véritable nom; Laurent (Pickle), le chef du service de police au style américain pour qui personne n'a de respect; Michel (T-Bone), l'ancien joueur de hockey professionnel et le héros du village; Cendrillon (Cindy), la coiffeuse sans goût qui a déjà eu des liaisons avec Coach et

avec T-Bone. L'action se déroule au fil des mensonges : Cindy et T-Bone auraient eu un enfant; Cindy et Coach n'auraient pas été en relation; Cindy aurait perdu l'enfant; Cat l'aurait tué, puis le meurtre est attribué à Gonzo ou à Pickle. À la fin, c'est la mort de Cat, de Gonzo et de Pickle qui est dissimulée par un mensonge qui réussit à faire affluer les touristes, et donc de l'argent, au village, où l'histoire falsifiée est racontée par Gonzo et Coach lors d'une visite guidée. D'après Bernard Lavoie, dans son compte-rendu de la pièce, « l'étalage des mensonges, de l'immoralité et de la petitesse des personnages déroutent le spectateur³ ».

Mais si la thématique de cette pièce dérange le spectateur, sa structure déroutent à la fois le public et le lecteur. La pièce se compose de scènes de dialogues intercalées entre des scènes de faux dialogues ou de monologues dans lesquels les personnages racontent leurs rêves à un poisson bicéphale accroché au-dessus du comptoir du bar et qui leur répond quand ils ne cherchent pas de réponse, alors qu'il se tait quand ils en attendent une. D'après Lavoie, ces scènes de révélation ont une fonction opposée à celle qui leur est donnée par la dramaturgie traditionnelle : elles « servent à obscurcir le propos au lieu de l'éclaircir⁴ ». Cette fonction inversée dans les dialogues hallucinés déstabilise le spectateur qui, dans cette pièce sur le mensonge, cherche à trouver la vérité. Et si le mensonge et les monologues obscurs dérangent le spectateur, ce sont les didascalies et les notes de bas de page qui, de surcroît, déroutent le lecteur. L'audace et l'humour de l'auteur se manifestent aussi au début de chaque scène quand « les manchettes peuvent être projetées sur un écran⁵ » alors qu'elles ne contiennent que des faits divers comme par exemple « un chien anglais a subi une intervention chirurgicale pour retirer 38 balles de cricket logées dans ses intestins⁶! ». La mise en scène de cette pièce est court-circuitée par les moqueries de l'auteur. Comme le soutient Lavoie, « cette attitude libère sûrement le metteur en scène potentiel qui, dans la dérision du texte et de l'auteur, peut trouver la marge de manœuvre scénique nécessaire pour monter convenablement

une œuvre parfois dispersée⁷ ». Cet aspect libérateur sera important plus tard pour la traduction.

Mais malgré l'audace à effet humoristique dans le texte et son potentiel de mise en scène, ce n'est pas l'une des pièces de Prescott où l'on retrouve pareille audace dans le déploiement et l'alternance des langues. On ne peut dire cependant que *Bullshit* soit dépourvu de caractéristiques bilingues, car la pièce présente quand même une grande oralité du français dans lequel figurent des bribes d'anglais. L'auteur choisit d'ajouter une note au début de la pièce pour préciser que les mots en italiques se prononcent en anglais. Cette indication assure une prononciation à la fois française et anglaise dans la bouche des personnages, car le discours de chacun contient des passages en italiques. La prononciation française est oralisée avec des « y avait », des « ben » et des « toé ». Cependant, il semble y avoir moins une confrontation qu'une hybridation par le mélange des niveaux populaires de deux langues, car le discours des personnages passe aisément d'un accent à l'autre. Dans l'extrait suivant, par exemple, Gonzo et T-Bone se renvoient dans la pièce :

T-BONE

Tu fais quoi maintenant?

GONZO

Je travaille pour le gouvernement,

T-BONE

Ah, ouin? Tu fais quoi?

GONZO

Je peux pas te le dire. C'est *top secret*.

T-BONE

Pogey?

GONZO

Ain't no life like it!

T-BONE

Good for you.

PICKLE

Comment ça se fait que t'es là? Je pensais que vous étiez dans les *playoffs*.

T-BONE

Oui, oui. Euh... Je me suis fait mal au genou.⁸

Dans cet extrait, le *code-switching*⁹ dans « C'est *top secret* » fait chuter le dialogue vers l'anglais, et impose une réponse dans cette langue de la part de T-Bone. Ce n'est que l'arrivée de Pickle qui redirige le dialogue vers cette langue par son interjection en français. Il est intéressant de voir que malgré le *code-switching* dans « les *playoffs* » de Pickle, T-Bone répond en français, mais on peut supposer que c'est parce qu'il répond à la question, qui avait été posée dans cette langue, plutôt qu'à l'énoncé dans lequel on retrouve le *code-switching*.

L'anglais populaire et ses références culturelles jalonnent aussi ce texte de « *greasy-spoon*¹⁰ », « *puck-girl*¹¹ », « *Presidential Suite*¹² », « *Cycle Sluts from Hell*¹³ », « *Stairway to Heaven*¹⁴ » et « *Action News at Six*¹⁵ » pour ne donner que quelques exemples. Ces insertions situent les personnages dans une réalité nord-américaine à la fois américaine (*Stairway to Heaven*) et canadienne (*puck-girl*). Mais tout en incorporant ces emprunts du monde anglophone environnant, les personnages changent, à l'écrit du moins, la graphie de certains mots en y insérant le trait d'union français. Cette transformation du mot anglais témoigne d'une appropriation du mot plutôt que d'une assimilation sans contrainte. L'intégration de l'anglais se fait en négociations avec certains choix qui penchent vers le français, dans une langue qui se fait hybride. On pourrait d'ailleurs trouver dans la langue hybride des personnages les traces d'une représentation du bilinguisme soustractif qui, en linguistique traditionnelle, se réfère au processus par lequel la langue seconde remplace peu à peu la première. La langue première, elle, s'appauvrit jusqu'à ce que la seconde soit la seule à pouvoir parler. Selon Catherine Leclerc, dans ce bilinguisme qui met en relief la perte, « l'utilisation de cette langue [l'anglais] au sein des communautés francophones a tendance à être perçue d'emblée

sous l'angle du bilinguisme soustractif¹⁶ ». Mais chez Prescott, il semble y avoir une fierté du bilinguisme hybride :

Ce genre de mélange entre le français pis l'anglais, ce genre de français un peu bâtard [auquel] j'ai essayé d'apporter quelques notes de noblesse et puis aussi que je trouvais que c'était important de voir sur une scène. On voyait pas ça. L'utilisation que nous autres on faisait du franglais c'était plutôt on prenait un mot puis tout à coup on y ajoutait juste l'infinitif on avait un verbe tout à coup. Là on passait de hang out à hanger outer, chose qui cassait les oreilles de mes profs de français mais je trouvais ça assez ingénieux.¹⁷

Les négociations des personnages entre les langues à leur disposition dans *Bullshit* rappellent la valeur positive donnée à l'hybridation du bilinguisme soustractif chez Prescott. Au lieu d'être considéré comme une perte, le bilinguisme par lequel les personnages peuvent utiliser les deux langues à la fois prend la forme d'un jeu ingénieux.

Les personnages de *Bullshit*, dans leur utilisation du *code-switching*, semblent correspondre aux observations de Monica Heller. Cette sociolinguiste étudie les enjeux sociopolitiques révélés par le *code-switching* pour essayer de voir « *the ways in which groups struggle over resources, and the ways in which individual members of a community contribute to that struggle by creatively and strategically exploiting their linguistic resources in key interactions*¹⁸ ». Comme le note Catherine Leclerc, cette analyse du *code-switching* se rapproche des travaux de Pierre Bourdieu sur l'économie des échanges linguistiques, en particulier sur le marché linguistique et la domination symbolique¹⁹. Ainsi, on se référera souvent à la circulation, à l'interaction et à la hiérarchisation des pratiques linguistiques, tout en prenant en compte les possibilités de modification et de manipulation de

l'organisation sociale par les comportements linguistiques. La pratique du français dans *Bullshit* permet aux personnages de participer à des cercles d'économie et de soutien culturel de différentes langues et de différentes ressources. Le village de Sansregret et les institutions qui y régissent les interactions sociales sont longuement décrits par l'auteur; il semble donc que celles-ci soient d'une importance particulière pour comprendre les cercles dans lesquels s'inscrivent les discours des personnages :

La « ville » de Sansregret (population : 842) est perdue dans le bois, à quatre heures de route d'une ville d'importance moyenne. Le village le plus proche est à quarante-cinq minutes de route. Du tournant du siècle jusqu'au début des années 90, l'économie du village a reposé principalement sur une mine. Cette mine a fermé ses portes en 1993. Depuis, plusieurs maisons ont été abandonnées et presque tous les commerçants le long de la Main ont fermé boutique et placardé leurs vitrines. L'église a été abandonnée quelques années plus tard. Il ne reste désormais que le tiers de la population du début des années 90. Outre le bar, il n'y a pas d'activité économique proprement dite. La chambre de commerce (Coach) aimerait bien développer le tourisme (chasse et pêche). L'entrave majeure à ce projet est la pollution des lacs et des rivières de la région.

Ce n'est pas tout gris dans ce petit hameau. Il y a une école (l'École Sansregret) pour les élèves de la maternelle à la sixième année (trois enseignantes et une directrice à quart de temps). Il y a aussi, bien sûr, un aréna (l'Aréna Sansregret). Le centre névralgique du village

est toutefois le « Sansregret *Motor-Hotel* »
[dont Coach est le propriétaire].²⁰

Dans cette ville, la majeure partie des cercles économiques s'est dissoute, alors que l'église, centre de rassemblement et de soutien culturel, a été abandonnée. Il reste cependant quelques formes institutionnelles à la population de Sansregret : une école, un aréna et une auberge. Les institutions municipales de l'endroit portent des noms français : l'École Sansregret et l'Aréna Sansregret; les citoyens peuvent donc interagir entre eux dans ces milieux pédagogiques et récréatifs en français, dans le sociolecte de leur choix. L'ouverture au monde extérieur et l'avenir de l'économie reposent cependant vraisemblablement sur la connaissance de l'anglais, comme en témoigne le nom de l'auberge. La connaissance des deux langues permet aux personnages d'interagir entre eux à Sansregret ainsi que d'attirer vers eux des gens qui ne comprendraient que l'une de leurs langues. Il est intéressant de noter que lorsque vient le temps de profiter du boom économique créé par le scandale de l'intrigue, l'espace bilingue de Sansregret est rappelé aux normes linguistiques parallèles du français comme de l'anglais. Ainsi, c'est un unilinguisme français qui est prôné par Coach envers Gonzo, qui agit comme guide touristique. Par exemple, après un discours où ce dernier avait laissé passer quelques « cool » et « man », Coach lui rappelle « C'est vraiment bon mais fais attention... Tu dis "man" un peu trop souvent²¹ ». Cet avertissement de Coach agit comme rappel des ressources auxquelles donnent droit les monolinguismes parallèles, c'est-à-dire le bilinguisme où les deux langues ont des usages séparés, dans une économie mondiale. Ce bilinguisme des monolinguismes parallèles diffère nettement de l'hybridité linguistique pratiquée précédemment par les habitants de Sansregret, mais ces derniers réussissent tout de même à exploiter leurs langues de manière créative et stratégique.

Comment traduire les enjeux liés au bilinguisme dans cette pièce en particulier pour un public qui ne comprend que

l'anglais? Catherine Leclerc, dans une réflexion sur la traduction du chiac, langue vernaculaire du sud-est du Nouveau-Brunswick qui entremêle l'anglais et le français acadien, en souligne deux défis inhérents²². La première difficulté relève du problème que pose le plurilinguisme à la traduction et à sa conception comme passage d'une langue à une autre. Elle suit ici les traces de Jacques Derrida dont le questionnement portait sur la possibilité d'imaginer ce genre de traduction : « Comment "rendre" l'effet de pluralité? Et si l'on traduit dans plusieurs langues à la fois, appellera-t-on cela traduire²³? ». Outre cette difficulté du plurilinguisme, s'impose celle du chiac comme sociolecte spécifique, « c'est-à-dire un langage propre à un groupe social déterminé et révélateur de la position marginale de celui-ci sur l'échiquier sociolinguistique global²⁴ ». La spécificité locale et sociale du chiac comme sociolecte se remplacera difficilement, en traduction, par un autre sociolecte – l'équivalence directe serait très problématique. Mais d'un côté, une traduction qui éviterait le sociolecte risque d'effacer ses particularités linguistiques, de les ennoblir; de l'autre, elle penche vers le stéréotype et l'exotique. Leclerc souligne à quel point ces défis ébranlent la traduction : « la traduction tant des sociolectes que du plurilinguisme prend le traducteur sur le vif, exposant sa vulnérabilité, ses partis pris idéologiques et ses choix stratégiques²⁵ ».

Certes, le parler des personnages de *Bullshit* n'est pas le chiac. Il ne s'aventure pas avec audace sur le terrain des langues entrecroisées jusque dans leur morphologie et dans leur syntaxe. Il fait preuve de timidité – se pointe ici et là, mais revient toujours, et particulièrement au dénouement de la pièce, au français. Ses fonctions à la fois mimétique et stratégique participent à l'alignement et au désalignement sociopolitiques ludiques des personnages. Par le bilinguisme timide de *Bullshit*, Prescott joue avec les langues pour raconter des histoires en comptant sur le bilinguisme compris et parlé par chacun de ses personnages. Les personnages fabuleront longtemps en utilisant le *code-switching*, mais lorsqu'ils auront

obtenu des ressources tant financières que linguistiques, c'est l'unilinguisme (français, dans ce cas) qui sera valorisé. Le travail d'assimilation fait par le français du texte dans *Bullshit* ne se rendra pas facilement par un travail d'assimilation inverse par l'anglais en traduction. Le rapport de forces entre l'anglais et le français au Canada fait que ce travail devient celui d'une force homogène universaliste face à un particularisme qui refuse de se traduire pour affirmer sa différence. Cependant, si on laisse des mots en français dans la traduction pour compenser la perte des mots anglais dans le texte source, on risque de tomber dans un effet d'altérité peu vraisemblable et difficilement compréhensible. On pourrait rappeler ici l'amalgame linguistique utilisé par Bill Glasco et John Van Burek pour traduire Michel Tremblay au Canada anglais, comme l'a souligné Louise Ladouceur, rendant une altérité sans fonction « difficilement compréhensible pour un auditoire unilingue anglophone²⁶ ». Un extrait de leur traduction de *La Maison suspendue* (qui porte le même titre que le texte de départ) montre bien cet effet d'altérité :

Victoire : Josaphat, franchement!

Josaphat : And off we all go to ma tante Blanche, or to matante Ozéa! The forest slides away beneath us, Duhamel is tout petit, les Laurentides disappear completely into the darkness... The house sways gently... Me and your mother; we just sit here on the verandah and Watch the sky go by. Usually all we see from here is a big black hole where Lac Simon is, but now it's the Big Dipper; the Little Dipper; la planète Mars... the house turns on the end of the rope and we see the whole sky pass before us, like la parade on St-Jean-Baptiste day. During the whole journey, the house sways gently back and forth, back and forth... Us, we're sitting pretty. It sure is beautiful. (Silence. The three characters look

around them.) *When we get to our relatives, the canoe sets us down next to their place, bonsoir la compagnie, get out your accordéons, push the chairs against the wall, here we are! And then, let me tell you, the party starts in earnest! (He dances en turlutant, then stops as if at the end of the story.) And that, *mon p'tit gars*, is how you've been to Morial [Montréal] without even realizing!²⁷*

Le bilinguisme de certains des personnages et du public original – ainsi que le pacte du spectacle entre ces derniers – sera difficile à traduire. Sur ce, Susan Bassnet-McGuire, spécialiste de la question, souligne la difficulté inhérente à la traduction théâtrale : celle de se situer entre texte dramatique et représentation théâtrale : « *a theatre text exists in a dialectical relationship with the performance of that text. The two texts – written and performed – are cœxistent and inseparable, and it is in this relationship that the paradox for the translator lies*²⁸ ». Certaines formes de traduction devront cependant être appliquées pour dépasser l'impasse et communiquer au moins une partie de tous ces enjeux. Selon le traductologue Lawrence Venuti, l'impasse de la communication ne peut être dépassée que partiellement :

*Can translation ever communicate to its readers the understanding of the foreign text that foreign readers have? Yes, I want to argue, but this communication will always be partial, both incomplete and inevitably slanted towards the domestic scene. It occurs only when the domestic remainder released by the translation includes an inscription of the foreign context in which the text first emerged.*²⁹

Et c'est peut-être précisément dans la relation dialectique entre le texte et sa représentation que s'ouvre une place pour délimiter un autre espace d'où tenter la traduction, celui du plateau et des possibilités audiovisuelles qu'il offre au défilement des langues. Pour *Bullshit*, il faudra utiliser des méthodes qui remanieront subtilement l'espace linguistique du plateau ou qui permettront une traduction simultanée d'une performance bilingue. Comme j'ai décrit ailleurs la seconde option³⁰, j'aimerais ici lancer des pistes encore exploratoires pour la première. Le poisson à deux têtes, poisson éponyme de la version censurée de la pièce servira à cet effet. Ce poisson qui trône au-dessus du bar du village, qui a deux têtes, représente le « tall-tale » des pêcheurs, la fabulation et le mensonge exagérateur. C'est, comme l'indique Gonzo dans la pièce, l'objet qui permet aux personnages de révéler « leurs désirs profonds ou quelque chose d'"artistique" de même³¹ », mais c'est aussi la double figure des francophones minoritaires face à leurs langues et au choix de leur utilisation. Ce poisson qui impose des confessions aux personnages, des faux dialogues, permet, selon moi, de se libérer d'une traduction à la Glasco et Van Burek de Tremblay. Il permet que la pièce passe de son français très oralisé, mâtiné d'anglais, à un anglais tout aussi oralisé et populaire de n'importe quel petit village du Canada anglophone. La conclusion de la pièce, qui joue sur la transformation de l'usage de la langue hybride populaire à celui d'une langue standard pourra tout aussi bien se faire d'un sociolecte populaire de l'anglais vers une version standard de cette langue. Ce mode de traduction réussirait peut-être à reprendre les mêmes dimensions socioéconomiques qui étaient à l'œuvre dans l'intrigue de l'original. Pour insérer la part francophone de la pièce originale, cependant, les faux dialogues avec le poisson pourraient demeurer dans leur version et leur langue originale. La représentation théâtrale de la traduction pourrait mettre en scène le comédien face à l'une des têtes du poisson alors que l'autre tête servirait de moteur pour une traduction visuelle vers l'anglais des propos français. L'image du poisson serait ainsi doublée par son rôle vers la

parole traductrice qui déroulerait elle aussi comme une image textuelle sur scène, un surtitre qui sort de l'une des bouches du poisson.

Si cette proposition de traduction a l'inconvénient de ne pas recréer le *code-switching* original ni de le réintégrer dans son contexte social, c'est une perte qu'il est possible d'assumer au profit d'une représentation du français dans un contexte tout aussi intime qu'il est déroutant. Il n'en reste pas moins, cependant, que cette stratégie de traduction rappelle toujours cette fameuse assimilation que décrivent les minorités francophones canadiennes... celle qui s'effectue d'abord dans les espaces linguistiques sociaux et qui finira dans les espaces intimes. Cependant, une stratégie de traduction de *Bullshit* vers l'anglais qui se servirait de l'image du poisson à deux têtes pour réintégrer un peu des enjeux de la pièce permettrait, selon moi, de mieux reprendre les stratégies déroutantes du dramaturge, celles qui tentent de libérer le texte de ses obligations identitaires et qui font pencher cette pièce vers l'absurde. L'exploration de ces solutions de traduction sur mesure pour la pièce *Bullshit* met en relief la nécessité d'un travail très ciblé des traducteurs littéraires. Au-delà de ce travail ciblé, l'exploration ainsi entamée dégage des pistes intéressantes par lesquelles il est possible d'imaginer des traductions théâtrales tout aussi créatives que ludiques, tout aussi spécifiques au style dramaturgique qu'aux spectacles qu'anticipe la traduction.

Notes

¹ Nicole Nolette, *Traduire la dualité linguistique de l'Ouest canadien pour la scène anglophone*, mémoire de maîtrise, Edmonton, University of Alberta, Études canadiennes, 2008.

² Marc Prescott, « Bullshit », *Big, Bullshit, Sex, Lies et les Franco-Manitobains: pièces de théâtre*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé, 2001, p. 103.

³ Bernard Lavoie, « Compte-rendu », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. XIII, n° 1, 2001, p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵ M. Prescott, « Bullshit », *loc. cit.*, p. 104.

⁶ *Ibid.*, p. 178.

⁷ B. Lavoie, « Compte-rendu », *loc. cit.*, p. 89-90.

⁸ M. Prescott, « Bullshit », *loc. cit.*, p. 138.

⁹ En sociolinguistique, on appelle « code-switching » l'usage de langues en alternance dans le même événement discursif ou dans le même énoncé.

¹⁰ M. Prescott, « Bullshit », *loc. cit.*, p. 103.

¹¹ *Ibid.*, p. 156.

¹² *Ibid.*, p. 157.

¹³ *Ibid.*, p. 181.

¹⁴ *Ibid.*, p. 198.

¹⁵ *Ibid.*, p. 205.

¹⁶ Catherine Leclerc, « Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine », thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, département de *Humanities*, 2004, p. 247.

¹⁷ Marc Prescott, « Entrevue éclair », *ZigZag* [en ligne], <http://www.radio-canada.ca/regions/zigzag/chron.asp?pk=1232>. Ce commentaire sur *Sex, lies et les F.-M.* s'applique aussi à la langue hybride de *Bullshit*.

¹⁸ Monica Heller, « The Politics of Codeswitching and Language Choice », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, n° 13, 1992, p. 139-140, cité dans C. Leclerc, « Des langues en partage », *op. cit.*, p. 66.

¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁰ M. Prescott, « Bullshit », *loc. cit.*, p. 103.

²¹ *Ibid.*, p. 218.

²² Catherine Leclerc, « Le chiac, le Yi King et l'entrecroisement des marges : *Petites difficultés d'existence* en traduction », dans Denise Merkle et al. (dirs), *Traduire depuis les marges/Translating from the Margins*, Québec, Éditions Nota Bene, 2008, p. 163-192.

²³ Leclerc suit ici Jacques Derrida, pour qui se posent les questions « Comment “rendre” l'effet de pluralité? Et si l'on traduit dans plusieurs langues à la fois, appellera-t-on cela traduire? » 1985, « Des Tours de Babel », dans Joseph F. Graham (dir.), *Difference in Translation*, Ithaca (N.Y.) et Londres, Cornell University Press, p. 215, cité dans C. Leclerc, « Le chiac, le Yi King et l'entrecroisement des marges : *Petites difficultés d'existence* en traduction », *loc. cit.*, p. 169.

²⁴ C. Leclerc, « Le chiac, le Yi King et l'entrecroisement des marges : *Petites difficultés d'existence en traduction* », *loc. cit.*, p. 169.

²⁵ *Ibid.*, p. 170.

²⁶ Louise Ladouceur, *Making the Scene : La traduction du théâtre d'une langue à l'autre au Canada*, Québec, Éditions Nota Bene, 2005, p. 107.

²⁷ Michel Tremblay, *La maison suspendue*, Trad. John Van Burek, Vancouver, Talonbooks, 1991, p. 34-35, cité dans L. Ladouceur, *op. cit.*, p. 106. Elle souligne.

²⁸ Susan Bassnett-McGuire, « Ways through the labyrinth, strategies and methods for translating theatre texts », dans Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature, Studies in Literary Translation*, Londres, Croom Helm, 1985, p. 87.

²⁹ Laurence Venuti, « Translation, Community, Utopia », dans Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, 2^e éd., New York, Routledge, 2004 (2000), p. 487.

³⁰ N. Nolette, « Traduire la dualité linguistique », *op. cit.*

³¹ M. Prescott, « Bullshit », *loc. cit.*, p. 192.