

**VERNACULAIRE FRANCO-ONTARIEN ET DÉFIS DE  
TRADUCTION : UNE ÉTUDE DE *FUCKING CARL*, DE  
CAROLINE YERGEAU ET LOUIS-PHILIPPE ROY**

Par Véronique Hotton

Mémoire de maîtrise présenté à l'école des études supérieures pour satisfaire aux exigences du  
programme de

**Maîtrise en études françaises**

**au Département des langues, littératures et cultures modernes**

Memorial University of Newfoundland

Janvier 2020

Saint-Jean, Terre-Neuve

## **Résumé**

Ce mémoire propose une traduction vers l'anglais vernaculaire du Cap Breton de la pièce de théâtre inédite de Caroline Yergeau et Louis-Philippe Roy intitulée *Fucking Carl*. Il s'agit d'une pièce en un acte rédigé en français franco-ontarien. Le premier chapitre du mémoire traite de l'analyse littéraire et théâtrale du texte en détaillant les temps de l'action dramatique et le rôle du français familier que parlent les personnages dans l'intrigue en s'appuyant sur les théories de la sociolinguistique. Le deuxième chapitre traite de traduction libre et de l'importance de la visibilité du traducteur, tandis que le troisième chapitre présente une analyse détaillée des difficultés de traduction et des solutions trouvées.

## **Abstract**

This thesis presents a translation into Cap Breton English of Caroline Yergeau and Louis-Philippe Roy's play *Fucking Carl*. This unpublished one-act play was originally written in the Ontarian variety of French. The first chapter of this thesis is a theatrical and literary analysis of the play, with particular attention to the flow of the dramatic action and the role of the characters' vernacular French in the plot. Theories of sociolinguistics are used to deepen this analysis. The second chapter covers loose (or free) translation, and the importance of the translator's agency. In the third chapter, difficulties that arose in the translation process are analyzed in detail alongside their solutions.

## Remerciements

L'auteure souhaite remercier tous ceux et celles qui lui ont offert support, aide et encouragement tout au cours du parcours de recherche, de traduction et de rédaction.

Elle souhaite remercier tout particulièrement Caroline Yergeau et Louis-Philippe Roy, qui ont eu l'infinie gentillesse de lui faire parvenir une copie du texte de *Fucking Carl*.

Un gros merci à Dr. Anne Graham pour avoir encouragé l'auteure à entreprendre ce projet et pour son support continue depuis.

L'auteure souhaite également remercier Luna Lefort, Elizabeth Kyte, Mark Delaney, Emily Frith et Erin Gould qui lui ont été d'une aide précieuse pour bien saisir toutes les nuances de l'accent anglais du Cap Breton.

## Table des matières

Résumé	i
Remerciements	ii
Table des matières	iii
Introduction	1
Note sur le manuscrit	2
Chapitre 1 – <i>Fucking Carl</i> : analyse littéraire et théâtrale d’une pièce bilingue.	3
1.1 Introduction du premier chapitre	3
1.2 Résumé de la pièce	3
1.3 Analyse théâtrale	5
1.4 Jayson et Jessika, êtres de paroles	9
1.5 La question du français familier	15
1.6 L’emploi du français vernaculaire en contexte minoritaire	18
1.7 Comprendre le rôle de l’anglais	20
1.8 Conclusion du premier chapitre	24
Chapitre 2 – La traduction : assises théoriques et méthodologie	25
2.1 Introduction au deuxième chapitre	25
2.2 La traductrice, éminence grise?	26
2.3 La valorisation par la traduction	31

2.4 La forme et la fonction	33
2.5 Questions d'adaptation	35
2.6 Méthodologie de la traduction de <i>Fucking Carl</i>	37
Chapitre 3 – Analyse détaillée du procédé de traduction	39
3.1 Fautes de français et jeux de connotations	39
3.1.1 Petits problèmes de syntaxe	40
3.1.2 Des mots mal employés	43
3.2 Les jurons	47
3.2.1 La place des jurons dans un énoncé	49
3.2.2 Fuck en français, fuck en anglais	53
3.2.3 Le répertoire religieux	55
3.2.4 La colère et autres emportements	57
3.3 Les mots-béquille	58
3.4 Les emprunts de l'anglais	61
3.4.1 Les emprunts intégraux	61
3.4.2 Les emprunts hybrides	65
3.4.3 Les emprunts syntaxiques et idiomatiques	66
3.5 La localisation	68
3.5.1 L'accent	69
3.5.2 Questions de géographie	71

3.5.3 Les noms propres	72
3.5.4 De francophone à anglophone	73
3.6 Autres problèmes de traduction	75
Conclusion	78
Bibliographie	a
<i>Friggin' Carl</i>	Annexe 1

## Introduction

Il y a quelques années, en septembre 2014, l'auteure de ce mémoire était technicienne de salle pour le Festival des Feuilles Vives, ayant lieu à la Salle Académique du Département de Théâtre de l'Université d'Ottawa. D'un œil, elle surveillait la console d'éclairage, et le reste de son attention était occupé par la répétition technique qui se déroulait sur la scène devant elle. L'auteur découvrait par fragments le texte de *Fucking Carl*, une pièce en un acte écrit par deux auteurs franco-ontariens, Caroline Yergeau et Louis-Philippe Roy. L'auteure de ce mémoire assista à quelques répétitions techniques, puis à la mise en lecture du texte à partir de la cabine de régie. Elle assista également à la discussion avec les auteurs qui eut lieu après la représentation. Cette pièce à deux personnages met en scène le cheminement d'un couple qui souhaite adopter un enfant d'une manière à la fois surprenante et touchante, et l'attachement de l'auteure pour ce texte ne fit que grandir au fil des années. Il s'agit pour l'auteure d'un de ces textes marquant, que l'on n'oublie jamais et que l'on souhaite partager avec tous ceux qui en partageraient l'appréciation. Par contre, en souhaitant faire découvrir ce texte à ses amis, l'auteure s'est butée à un petit problème : comment faire découvrir ce texte rédigé en français aux amateurs de théâtre exclusivement anglophone?

C'est de ce défi qu'est né le présent mémoire. L'auteure s'est donné comme objectif de traduire le texte de *Fucking Carl* de manière à ce que ses amis anglophones du Cap Breton puissent en saisir et en apprécier toutes les nuances. Pour ce faire, elle mettra à profit ses études en théâtre, en traductologie et en littérature, et puisera également dans le domaine de la sociolinguistique, comme nous le verrons ci-fait. Elle espère que la traduction obtenue et présentée en annexe permettra à un plus grand public de découvrir le texte de *Fucking Carl* et d'en tirer la même appréciation qu'elle en a elle-même.

## **Note sur le manuscrit**

Au moment de la rédaction, le texte de *Fucking Carl* n'a pas encore été publié. Les auteurs ont eu l'immense gentillesse de faire parvenir une copie du manuscrit à l'auteure de ce mémoire pour qu'elle puisse faire cette étude.

De nombreuses citations seront tirées du texte dans les prochains chapitres, et d'autres seront tirées de la traduction que l'auteure en a faite. Nous identifierons pour chaque citation le tableau d'où elle est tirée et le numéro de la réplique au sein de ce tableau. Les répliques seront attribuées à leur personnage respectif et contextualisées par l'auteure. Cette méthode a été choisie pour faciliter la comparaison entre le texte de départ et le texte d'arrivée.

## **Chapitre 1 — *Fucking Carl* : analyse littéraire et théâtrale d’une pièce (plus ou moins) bilingue**

### **1.1 – Introduction au premier chapitre**

Nous amorcerons le présent chapitre par un résumé de *Fucking Carl* avant de procéder à une analyse théâtrale du texte. Dans notre analyse, nous nous pencherons sur l’architecture de la pièce, qui met en rapport direct les personnages de Jayson et de Jessika et les spectateurs de la pièce dans une situation de discours où les premiers sont les locuteurs qui essaient de persuader, et les derniers sont chargés d’entendre leurs argument et, implicitement, de passer un jugement sur leur cas. Dans une telle situation de discours, où l’intégralité de la pièce consiste en un long effort de persuasion, il faut prêter une attention particulière aux divers éléments du discours qui ont une influence persuasive sur la perception des spectateurs. Il s’agira d’étudier le contenu des répliques et la manière dont elles sont formulées, c’est-à-dire dans un français vernaculaire semé d’emprunts de l’anglais. Nous prendrons soin de bien contextualiser ce vernaculaire et de bien comprendre les ramifications de l’utilisation de l’anglais avant de conclure notre analyse littéraire de la pièce.

### **1. 2 - Résumé de la pièce**

*Fucking Carl* est une pièce en un acte à deux personnages d’une durée d’environ 50 minutes rédigée en 2012 par deux auteurs franco-ontariens, Caroline Yeargeau et Louis-Philippe Roy. Les deux personnages, Jayson et Jessika, y racontent l’histoire de leur couple dans le cadre de leur entrevue avec un comité d’adoption. Jayson et Jessika cherchent à convaincre ce comité qu’ils forment un couple capable de s’occuper adéquatement de l’enfant qu’ils souhaitent adopter pour « devenir une famille » (Jayson, tableau 1, réplique 3). Pour ce faire, ils racontent des

événements ayant eu lieu au cours des trois dernières années, organisés en 12 tableaux. Chaque tableau a son propre sous-titre. Les quatre premiers tableaux sont regroupés sous la mention du « premier été »; six tableaux composent le « deuxième été », et les deux derniers tableaux forment le « troisième été ».

L'histoire commence à leur rencontre, lorsque Jayson est allé voir le véhicule que Jessika avait mis à vendre sur Kijiji. Le couple raconte les premiers moments qu'ils ont passés ensemble, leur tournée des festivals (qu'ils appellent des festivaux) au cours du premier été et leur décision d'emménager ensemble. Le second été, moins idyllique, commence par une dispute au sujet des Monster Trucks, un événement qu'adore Jayson mais qui déplaît à Jessika. On apprend que le dégoût de Jessika pour les Monster Trucks est en partie causé par ses mauvais souvenirs de son père, homme qu'elle et Jayson appellent « l'ostie de fucker » (Jessika, tableau 2, réplique 30; Jayson, tableau 11, réplique 23...) pendant toute la pièce. Jessika quitte Jayson après la dispute et fait la tournée des festivals seule. Jayson, quant à lui, passe de plus en plus de temps avec Raymond, le grand-père de Jessika, qui l'a élevée. C'est à la fin du deuxième été que Raymond décède, ce qu'apprend Jessika lorsqu'elle revient à l'appartement qu'elle partageait avec Jayson pour prendre ses choses. Le couple se réconcilie et Jayson demande Jessika en mariage lors des funérailles de Raymond. Jayson et Jessika reçoivent aussi un héritage considérable de Raymond. Les noces ont lieu lors du troisième été, et c'est alors que le demi-frère de Jessika, qu'elle n'a vu qu'une fois lors d'un festival au cours du deuxième été, se présente seul à l'église. Jessika et Jayson décident de le loger sous leur toit, et c'est ce petit garçon qu'ils veulent adopter. La pièce se termine par une question posée par Jayson et Jessika d'une même voix: « pis? » (tableau 12, réplique 21), question qui demande le verdict du comité d'adoption et dont la réponse n'est pas fournie dans le texte. Et qui est Carl? C'est l'ami de Jayson, qui ne se présente jamais sur scène,

mais qui irrite tant Jessika que sa seule mention la fait jurer à tout coup : « fucking Carl » (Jessika, tableau 2, réplique 32 ; tableau 10, réplique 58 ; tableau 11, réplique 8...).

Autre particularité de la pièce, le comité d'adoption à qui s'adressent les deux personnages n'est pas présent sur scène. Jayson et Jessika s'adressent directement au public, et le spectateur se retrouve happé dans l'histoire en devenant malgré lui membre du comité d'adoption.

### 1.3 - Analyse théâtrale

Nous procéderons maintenant à un décorticage de l'action dramatique en nous guidant de l'ouvrage de Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre* (2012), afin de bien comprendre les ressorts qui animent la pièce. Nous nous pencherons ensuite sur les personnages eux-mêmes et sur le rôle du public, implicitement appelé dès le début de la pièce à jouer le rôle du comité d'adoption.

En ce qui concerne le temps dramatique de *Fucking Carl*, la durée de la représentation coïncide avec le temps de la fiction; c'est-à-dire qu'il n'y a pas de décalage entre le temps que passe le spectateur à regarder la présentation et le temps que prennent les personnages à raconter leur histoire. L'*action*, définie par Michel Pruner comme étant « ce que la pièce donne à voir sur scène » (2012 : 27) dure le temps de l'entrevue avec le comité d'adoption. Cependant, les personnages décrivent au comité d'adoption des événements ayant eu lieu au cours des trois années précédant le début de la pièce. Le discours adressé au comité est ponctué de moments où Jayson et Jessika « jouent » pour le comité certains épisodes significatifs de leur parcours, répétant leurs propres actions et paroles. Les événements qui ont formé leur couple composent ce que Pruner appelle la *fable*, c'est-à-dire « l'ensemble des événements qui composent l'histoire

racontée » (2012 : 26). Ces événements sont présentés en ordre chronologique au comité d'adoption sous la forme d'analepses. Ces retours en arrière sont signalés par les personnages qui expliquent au public ce qu'ils s'appêtent à faire. La première analepse est présentée par Jayson dans la réplique suivante: « On va vous le montrer. Crisse, un show live, c'est ben plus hot qu'un speech » (tableau 1, réplique 23) et puis, au lieu de narrer leur première rencontre, Jayson et Jessika se lèvent et recréent leur rencontre telle qu'elle s'est passée. Il y a alternance constante entre les passages qui ont lieu dans le présent de l'entrevue avec le comité et les passages qui dépeignent des événements antérieurs. En plus d'être annoncés par les personnages, ces sauts dans le temps sont aussi indiqués dans la mise en page du manuscrit par des alinéas.

C'est dans le décalage entre les personnages tels qu'ils sont dans le présent de l'entrevue avec le comité et tels qu'ils étaient dans les scènes qu'on voit en analepses que réside l'*intrigue* de la pièce. Pruner définit l'intrigue comme étant « l'agencement des éléments et des événements qui permettent à l'action d'avancer » (2012:33). En autres mots, c'est l'ensemble de tout ce qui permet la création du conflit dramatique et qui sert de moteur à la pièce. Le moteur de *Fucking Carl* prend la forme de la révélation progressive de la véritable nature des personnages. Au début de la pièce, les spectateurs sont confrontés à une situation *in media res*<sup>1</sup> et découvrent petit à petit les circonstances changeantes des personnages qui mènent en fin de compte à l'élucidation de la situation qui les a menés au bureau d'adoption. Le spectateur apprend, en somme, qui sont Jayson et Jessika et pourquoi ils veulent adopter un enfant. Parallèlement, le désir de se faire connaître, et surtout de se faire comprendre, est la principale motivation des personnages et sous-tend toute la pièce.

---

<sup>1</sup> Dans la première réplique, Jayson semble répondre à une question du comité d'adoption que le spectateur n'a pas entendu.

Tournons maintenant notre attention vers le discours théâtral et considérons cette citation de Pruner au sujet du discours théâtral :

Le langage dramatique est *performatif*. Il n'intervient pas seulement pour communiquer une information ou un savoir, mais il s'accompagne d'une volonté d'action particulière. Au théâtre, un personnage parle pour faire faire quelque chose à quelqu'un. (2012 : 102, emphase dans l'original.)

Cette volonté d'action varie de scène en scène et même de réplique en réplique, mais, comme nous venons de le voir, les personnages de *Fucking Carl* ont le même objectif du début à la fin de la pièce : convaincre le comité d'adoption de juger favorablement leur demande d'adoption. Il devient alors intéressant de considérer que le comité d'adoption est, comme nous l'avons vu plus tôt, composé de l'ensemble des spectateurs, et donc, qu'en autres mots, Jayson et Jessika cherchent à convaincre le spectateur lui-même de leur capacité d'être de bons parents.

Cet appel direct aux spectateurs déjoue la convention théâtrale habituelle qui veut que le spectateur ne soit qu'un témoin muet de l'œuvre. Le spectateur ne « surprend » pas les paroles des personnages; il n'est pas le « destinataire caché, mais [...] présumé » (Pruner, 2012 : 94) des répliques, mais plutôt leur destinataire direct. Il se retrouve ainsi happé dans la pièce; on lui fait endosser le rôle d'un membre du comité d'adoption. Ce rôle, bien que muet, conditionne la manière dont la pièce sera reçue par le spectateur. Il n'est plus libre de porter ses propres jugements sur les personnages, puisqu'on lui demande de juger la situation selon le cadre référentiel d'un membre d'un comité d'adoption; il voit le spectacle à travers ce prisme. Ainsi, le spectateur devient troisième parti dans le dialogue qui s'adresse explicitement à lui dans les passages qui ont lieu dans le présent. Dans les passages en analepse, on retrouve un format plus habituel du dialogue théâtral où le spectateur est le témoin d'une scène dont il ne fait pas partie. Ces scènes sont tout de même présentées par Jayson et Jessika dans le but exprès de les faire voir

au comité pour que les membres puissent en évaluer le contenu. La présence muette du comité est ainsi inextricablement liée à l'intrigue de toute la pièce.

Le spectateur/membre du comité d'adoption est guidé pas à pas dans son parcours par les personnages eux-mêmes, qui ne demandent rien de mieux que de se faire connaître. Dès le moment où le spectateur saisit la situation de discours dans lequel il se trouve, il endosse son rôle de membre du comité d'adoption. Pour ce faire, il puisera dans ses connaissances générales et fera appel à ses présupposés pour se construire un portrait d'un membre de comité d'adoption et pour commencer à répondre à la question posée à Jayson et Jessika : sont-ils un bon couple pour s'occuper d'un enfant? Les présupposés et les connaissances générales auxquels fera appel le spectateur changeront de personne en personne, mais il n'en demeure pas moins que le spectateur portera ultimement un jugement positif ou négatif sur les personnages. Sans la réponse du spectateur qui accepte ou non la demande d'adoption, la pièce demeure sans dénouement. Le spectateur a donc, tout comme les personnages, un objectif ultime, celui de donner un dénouement à la pièce.

Lors d'une représentation théâtrale de la pièce, des éléments comme l'apparence des personnages, leurs costumes et leurs maniérismes viendraient aider le spectateur à se faire une idée de Jayson et Jessika, mais pour cela, il faudrait voir la pièce sur scène. Ce mémoire est basé sur le manuscrit de la pièce, qui ne contient pas beaucoup de didascalies descriptives. Cela ne nous empêche pas d'en apprendre énormément au sujet des personnages seulement à partir de leurs paroles. Comme le dit Pruner : « le personnage n'est au point de départ qu'un être de langage. Il existe seulement par et dans les mots » (2012 : 82). Les personnages nous en disent beaucoup au sujet d'eux-mêmes, et certains jugements du comité d'adoption peuvent être basés sur le contenu de ces paroles. De plus, la manière de parler des personnages — des facteurs tels

que l'accent, le niveau de langue, le vocabulaire et ainsi de suite — est elle aussi chargée de connotations qui influent, de manière consciente ou inconsciente, sur le jugement du spectateur.

#### 1.4 - Jayson et Jessika, êtres de paroles

Jayson et Jessika racontent l'histoire de leur couple aux membres du comité/spectateurs et partagent plusieurs détails qui permettent à ces derniers d'ébaucher un portrait de leur situation. Ils abordent plusieurs sujets qui sont d'un intérêt particulier pour un comité d'adoption, à savoir: la stabilité de leur couple, la vie de famille, leur situation financière et leur éducation.

*Fucking Carl* débute avec la question du comité d'adoption qui veut « savoir pourquoi qu'[ils sont] la meilleure famille pour recevoir l'enfant » (Jessika, tableau 1, réplique 2). Le « vécu » de leur couple (Jayson, tableau 1, réplique 7) et les obstacles que Jayson et Jessika ont surmontés forment les péripéties de la pièce et donnent l'opportunité aux personnages d'insister sur la force de leur couple. Cet échange tiré du 5e tableau illustre bien le type d'argument que présentent les personnages. Jayson et Jessika viennent de mettre en scène une dispute au sujet de problèmes financiers, et Jessika explique ensuite :

JESSIKA: [...] Si on vous raconte toute ça, là, c'est pour vous montrer qu'on est des gens qui savent bien communiquer.

JAYSON: C'est vrai, Babe. Dans le fond, on a été capable de se dire nos cinq vérités pis on est encore ensemble, icitte, devant vous autres. (répliques 35-36)

Par ces répliques adressées au comité, Jayson et Jessika se servent de cette dispute au cours de laquelle ils ont échangé des propos blessants pour illustrer leurs habiletés en communication et en résolution de conflit. De plus, en choisissant de ne rien cacher au comité, pas même les moments les plus difficiles de leurs parcours, les personnages mettent en valeur leur honnêteté et leur franchise.

Les personnages utilisent d'autres répliques adressées au comité d'adoption pour leur montrer que leur couple est non seulement solide, mais aussi prêt à prendre la responsabilité d'élever un enfant. Jayson et Jessika parlent souvent de l'importance qu'a la vie familiale pour eux et de leur désir d'avoir un enfant. Dans le 4e tableau, Jessika voit Jayson s'occuper de ses neveux et de ses nièces et dit qu'elle « le trouvais ben bon avec les kids » (réplique 42), à quoi Jayson renchérit : « Moi, crisse, je trouve qu'un kid, c'est pas un sorcier, comme qui dirait. J'ai, comme, le naturel pour m'en occuper » (tableau 4, réplique 43). Plus tard, dans le 5e tableau, Jessika interrompt une scène de dispute jouée en analepse pour assurer le comité qu'elle ne parlait que sous l'effet de la colère et que ses paroles ne reflètent pas sa véritable opinion au sujet des enfants : « C'parce que j'étais frue<sup>2</sup>. [Des enfants], ça me dérange pas d'en avoir » (réplique 35). À la suite de l'annonce du décès du grand-père de Jessika, les personnages résumant succinctement leur position face à la vie familiale :

Jessika – Pis nous autres, notre amour, c'est... c'est... c'est comme triomphateur de toute ça<sup>3</sup>, ostie.

Jayson - Pis c'est juste ça que ça prend pour aimer un enfant: de l'amour.  
(tableau 8, répliques 37- 38)

La simplicité de cette affirmation a quelque chose de touchant. Elle laisse clairement voir au spectateur que, malgré leur extérieur un peu grossier, Jayson et Jessika sont pourvus d'une grande sensibilité et qu'ils comprennent l'essentiel de ce qu'il faut pour « devenir une famille » (Jayson, tableau 1, réplique 3).

D'un côté plus pragmatique, la stabilité financière du couple est pertinente dans l'évaluation que fait d'eux le comité/spectateur. La situation financière du couple évolue au cours des trois étés décrits dans la pièce. Celle de Jayson est révélée à partir du 3e tableau. On

---

<sup>2</sup> « Être frue » signifie être très en colère, être furieuse.

<sup>3</sup> En autres mots, leur amour a survécu leur séparation et le deuil de Ray.

apprend qu'au cours du premier été, Jayson n'avait pas d'emploi, mais qu'il faisait affaire avec son ami Carl pour des contrats de déménagement. Dans le 4e tableau, la situation financière de Jayson est de nouveau en question quand il dit, dans la 21e réplique, qu'il ne serait pas en mesure de payer le loyer de son appartement seul. Dans le 5e tableau, qui marque le début du deuxième été, le sujet de l'argent est soulevé par Jessika qui se fâche contre Jayson : « [...] je te paye toujours toute, ciboire, parce que toi, t'as jamais une crise de cenne! » (réplique 22). On apprend que Jessika a un emploi dès le 1er tableau, quand elle explique pourquoi elle a choisi de vendre sa camionnette : « depuis un boutte, j'vas à job à pieds so je m'en sers pu » (tableau 1, réplique 41). On apprend la nature de l'emploi de Jessika dans le 10e tableau quand elle dit qu'elle travaille « au salon » (réplique 63), ce qui laisse deviner un emploi de coiffeuse ou d'esthéticienne.

En plus de parler de leurs « jobs », les personnages font aussi des commentaires concernant l'argent. Le spectateur est ainsi témoin de leurs attitudes face aux finances dès le début de la pièce. La première analepse met justement en scène la transaction entre Jessika et Jayson à la suite de l'annonce sur Kijiji, une affaire conclue d'une manière peu orthodoxe : « Mon pick-up contre ton char plus un cartoon de Players Light plus une caisse de bière » (Jessika, tableau 1, réplique 58). Comme Jessika cherchait à se débarrasser de son véhicule puisqu'elle n'en avait plus besoin, il est un peu déconcertant qu'elle choisisse d'accepter la voiture de Jayson en échange pour la sienne. Un peu plus tôt dans la même scène, Jessika explique au comité d'adoption pourquoi elle et Jayson aiment Kijiji : « Même quand que t'as du cash, c'est comme une genre de valeur d'économie, pis on trouve que ça l'a ben de la classe » (tableau 1, réplique 16). Par « valeur d'économie » on peut comprendre qu'elle apprécie les économies qui sont facilitées par l'usage de sites comme Kijiji; cependant, dire que ces sites ont

de la classe est une affirmation que plusieurs prendraient avec un grain de sel. D'autres exemples de décisions économiques douteuses sont parsemés dans le texte. Grâce à ces dernières, le spectateur se forme une idée d'un couple d'une classe économique plutôt basse, un couple qui ne donne pas non plus l'impression d'être particulièrement responsable financièrement.

Tout ce qu'apprend le spectateur au sujet de la situation financière de Jayson et de Jessika au début de la pièce, il l'apprend au cours d'analepse présentant des scènes du premier et du deuxième été. C'est dans le 10e tableau que le décalage entre ces passages en analepse et le temps réel de la rencontre avec le comité gagne toute sa signification. La situation financière actuelle du couple est révélée lors de l'analepse du 10e tableau, au cours de la mise en scène de la rencontre avec le (ou la) notaire qui fait la lecture du testament du grand-père de Jessika. On apprend que cette dernière a reçu un héritage considérable : « son grand-père i était un genre de multimillionnaire » (Jayson, tableau 10, réplique 15). En plus d'une large somme d'argent, Jessika hérite de bloc-appartements et Jayson hérite de la compagnie d'entretien qui desservait les appartements en question. Après avoir célébré leur nouvelle fortune et fait un voyage à Los Angeles, Jayson et Jessika se dotent d'un conseiller financier qui les aide à gérer leur nouvelle fortune de manière responsable. Le spectateur voit donc un renversement total de la situation économique du couple. Les premières impressions et les jugements portés au début de la pièce basés sur la situation financière perçue se révèlent erronés, puisque les personnages qui font la demande d'adoption maintenant ne sont plus dans la même situation où ils étaient dans les scènes en analepse des deux premiers étés.

Il est intéressant d'ouvrir ici une parenthèse pour discuter brièvement d'un renversement semblable qui a lieu quand il en vient à la question des genres et des stéréotypes masculins et féminins. Les stéréotypes liés aux genres sont déjoués à plusieurs reprises au cours de la pièce.

Donnons quelques exemples. Dès les premières répliques de la première analepse de la pièce, Jayson présume que le pick-up a été mis en vente par le « chum » de Jessika plutôt que par cette dernière qui le corrige aussitôt (répliques 34 -37). On apprend plus tard à quel point Jessika est versée dans la mécanique : « Moi, les étés, je travaillais dans le garage de mon grand-père pour remplacer les gars qui prenaient leurs vacances » (Jessika, tableau 3, réplique 30). Le plaisir que trouve Jayson à faire du « nettoyage » (Jayson, tableau 7, réplique 1) va lui aussi à l'encontre des stéréotypes masculins, et l'on retrouve dans le 5e tableau un renversement des rôles traditionnels dans la dispute domestique quand Jayson s'exclame : « Tu reviens du travail, t'as rien à faire, câlisse! Le souper est prête — pis c'est du bon manger — l'appart est propre... Quessé tu veux de plus, tabarnak? » (réplique 29). Terminons cette parenthèse en notant que dans la mise en scène de Kevin Orr, reprise pour la tournée en Ontario en 2018, le rôle de Jessika est interprété par Louis-Philippe Roy, et celui de Jayson par Caroline Yergeau, ce qui pousse encore plus loin la subversion des idées préconçues au sujet du genre dans *Fucking Carl*.

En plus de la situation économique du couple, les membres du comité d'adoption pourraient aussi considérer une question connexe, celle de l'éducation, qui influence possiblement leur perception de l'aptitude de Jayson et de Jessika à élever un enfant. Jayson et Jessika en sont justement conscients, et soulèvent la question à plusieurs reprises. Par exemple, Jessika explique qu'elle et Jayson ne font pas que faire la fête et soutient qu'ils sont « capable [s] d'être éducationnels pis de visiter des vrais trucs de culture » (tableau 3, réplique 8). Une faute se glisse dans sa phrase, possiblement sous l'influence de l'anglais, comme nous le verrons plus tard : par « éducationnels » elle entend « éducatif ». Quant aux « vrais trucs de culture », elle veut sans doute parler d'activités comme la visite de musées et les voyages qui ont une indubitable valeur éducative. Plus tard dans la même scène, Jayson présente comme point fort en

leur faveur la possession d'une « carte de bibli » (réplique 45), dont Jessika se sert pour emprunter des magazines et des romans comme *Fifty Shades of Grey* (Jessika, tableau 3, réplique 46) . Plus tard encore, Jessika parle de leurs propres éducations: « Ouin, nos éducations, là, ça nous a donné plein d'enseignements que vous pourriez pas croire » déclare-t-elle dans le 7e tableau (réplique 2). C'est dans de telles répliques à la grammaire disloquée que l'on voit le plus clairement la relation complexe entre le contenu de l'énoncé et la manière dont est dit ce dernier. Ce que Jessika tente d'exprimer — qu'ils ont eux-mêmes été élevés de manière à posséder un grand nombre de connaissances — est obscurci par les fautes de langue qui jonchent son discours, et ce sont ces fautes qui retiennent l'attention du spectateur. Dans son article intitulé « Language with an Attitude », le sociolinguiste Dennis R. Preston décrit ainsi ce phénomène :

It is perhaps the least surprising thing imaginable to find that attitudes towards languages and their varieties seem to be tied to attitudes towards groups of people. Some groups are believed to be decent, hard-working, and intelligent (and so is their language variety; [...] some groups are believed to be lazy, insolent, and procrastinating [...]). For the folk mind<sup>4</sup>, such correlations are obvious, reaching down even into the details of the language variety itself. Germans are harsh; just listen to their harsh, guttural consonants. [...] Lower-status speakers are unintelligent; they don't even understand that two negatives make a positive, and so on (2002:40).

Nous comprenons ainsi le rapport entre la façon dont quelqu'un s'exprime et le jugement des autres. Comme on le voit, les fautes de grammaire sont associées à un déficit d'intelligence, et peuvent aussi entraîner la croyance que les locuteurs des variétés non-standards sont moins compétents que les locuteurs de la langue standard (Preston, 2002 : 41). Cependant, l'emploi d'une variété de langue non-standard n'est pas sans avantages : selon les recherches de Preston, les locuteurs d'une variété de langue non-standard semblent plus aimables et plus honnêtes. De plus, un sentiment d'appartenance peut être éveillé chez ceux qui parlent la même variété de

---

<sup>4</sup> On parle ici de l'opinion de ceux qui ne sont pas des spécialistes de la langue; d'opinions qui relèvent du domaine du folklore plutôt que du domaine scientifique.

langue (2002 :41). Il s'agit ici d'un phénomène complexe dont les ramifications s'étendent de la sociologie à la linguistique en passant par la psychologie et le folklore.

Nous verrons maintenant comment la variété non-standard du français qu'emploient les personnages influence le jugement que fait le spectateur. Nous allons tourner notre attention vers les éléments du texte qui sont le plus chargés de connotations. Il sera question plus précisément du niveau de langue, du choix de vocabulaire et de l'alternance codique.

### **1.5 - La question du français familier**

L'analyse du niveau de langue est une manière d'appréhender clairement l'impact qu'a la façon de parler d'un individu sur ses auditeurs. L'emploi du mauvais niveau de langue pour la situation d'énonciation mène à des incongruités : l'emploi du passé simple et de temps surcomposés lors d'un souper entre amis peut marquer un certain pédantisme, alors que l'emploi de jurons dans une communication officielle pourrait être perçu comme un manque de professionnalisme. Dans *Fucking Carl*, l'importance de la rencontre avec le comité d'adoption semble demander l'emploi d'un français si pas soigné, alors au moins assez formel. Cependant, Jayson et Jessika s'expriment dans un français familier tout au long de la pièce, bien qu'ils tentent à quelques reprises d'employer un français plus soutenu. Lors de ces tentatives, de nombreuses fautes se glissent dans leurs énoncés; des fautes de grammaire autant que de terminologie produisent souvent des effets comiques. Par exemple, Jessika résume à la fin de la pièce qu'elle et Jayson ont vécu une période de grande croissance personnelle en disant: "on peut dire qu'on a **mûrissé** pendant ses dernières années" (tableau 12, réplique 16). La faute dans la conjugaison du verbe est flagrante; cette mauvaise maîtrise du français laisse supposer un manque d'éducation. Comme l'a souligné Preston dans le passage cité plus haut, on a tendance à

faire un lien entre l'intelligence d'une personne et sa capacité de « bien » s'exprimer (2002:40). Ainsi, la difficulté qu'ont les personnages à construire ne serait-ce qu'une seule phrase dans un français standard et correct les dévalue sans doute dans l'estime du public.

Jayson et Jessika s'expriment donc virtuellement exclusivement en un français très familier, avec un accent prononcé, des jurons et des mots-béquille<sup>5</sup>; en somme, ce que les sociolinguistes Andersson et Trudgill (1990) présentent comme étant les habitudes de quelqu'un qui parle mal. Le français des personnages comporte aussi une part d'emprunts de l'anglais, et nous y reviendrons en plus grand détail plus tard.

Les jurons sont omniprésents dans le texte de *Fucking Carl*. Certains sont du répertoire des jurons de thème religieux comme « tabarnak » et « osti », alors que d'autres sont en anglais, comme le « fucking » du titre. Du point de vue des attitudes face au langage, les jurons sont habituellement perçus comme étant « offensive, blasphemous, obscene, insulting, rude, or just unnecessary » (Andersson & Trudgill, 1990:14). De même, les jurons sont perçus comme étant une manifestation de la paresse du locuteur qui les utilise parce qu'il n'a pas d'autres mots à sa disposition (Andersson & Trudgill, 1990:63). Ainsi, les gens qui jurent fréquemment peuvent être perçus comme étant peu éduqués, vulgaires et de basse classe socio-économique; dans les mots d'Andersson & Trudgill, « individuals on the edge of society [...] can be expected to show less control over their social behaviour and language. And there is no doubt swearing is very typical of peripheral groups » (1990:66). Cependant, une condamnation totale des jurons efface du même coup le rôle que jouent ces derniers dans l'expression de sentiments forts — les mêmes chercheurs énumèrent au moins neuf différents usages au juron versatile « fuck » (1990:60) — et les effets de style qu'ils servent à produire. Les jurons dans *Fucking Carl* ont donc une double

---

<sup>5</sup> En anglais, crutch-word.

fonction : ils appellent un jugement négatif sur les personnages en connotant vulgarité et manque d'éducation, mais apportent aussi une richesse émotive à leurs paroles.

Les mots-béquille sont aussi très présents dans le texte de *Fucking Carl* et, comme les jurons, ils sont a priori jugés négativement malgré les rôles importants qu'ils ont à jouer dans une conversation. Il s'agit de petits mots comme « t'sé » (tu sais), « genre », « comme », « là », « mettons », et de certains jurons comme « crisse » ou « osti » qui ponctuent le discours. On peut facilement croire que ces mots ne veulent rien dire; « that they are unnecessary, that they are used simply as fillers - words that jump out of the mouth while we are figuring out what clever thing to say next » (Andersson & Trudgill, 1990:95). Il s'en suit que l'utilisation abondante de ces mots donne l'impression que le locuteur manque d'articulation. Comme les jurons, ces mots ne sont pourtant pas vides de sens. Ils remplissent un grand nombre de fonctions dans une conversation, par exemple l'encouragement à poursuivre la conversation ou l'indication d'un aparté (Andersson & Trudgill, 1990:100). Qui plus est, une conversation sans ces mots-béquille « would sound peculiar and unnatural » (Andersson & Trudgill, 1990:102), ce qui témoigne de leur importance dans le discours oral. Dans *Fucking Carl*, les mots-béquille rendent les répliques des personnages plus réalistes, en plus de conférer à Jayson et à Jessika une dimension humaine et attachante.

Les exemples ci-dessus nous permettent de voir comment la manière de dire les choses est aussi importante que le contenu des paroles. Dans les mots de la traductologue Caterina Briguglia, « all characters have a particular way of expressing themselves and their linguistic idiosyncrasy serves as their description » (2011: 112). Les jugements portés sur le niveau de langue, la tournure des phrases et ainsi de suite sont aussi portés, indirectement, sur Jayson et Jessika, et complètent l'image que le spectateur se fait d'eux aussi effectivement que si une

didascalie l'expliquait en toute lettres. Les personnages semblent donc appartenir à une classe socio-économique basse; leur intelligence est remise en question à cause de la manière dont ils s'expriment, et leurs discussions explicites sur leur situation financière et sur l'éducation ne font que renforcer cette impression chez le spectateur. Cependant, la forte charge émotionnelle qui s'ajoute aux paroles des personnages à cause de ces mêmes facteurs linguistiques contribue à l'humanisation des personnages qui n'en sont que plus attachants.

## **1.6 - L'emploi du français vernaculaire en contexte minoritaire**

Comme le remarque la chercheuse Lucie Hotte, l'emploi du vernaculaire compte parmi « les marques les plus évidentes d'appartenance à une collectivité culturelle » (2016 : 49). L'usage du français vernaculaire dans *Fucking Carl*, en plus de permettre les jeux de connotations que nous venons de voir, peut prendre encore plus d'importance dans le contexte de la littérature minoritaire.

Parlons un peu de cette littérature des marges, ou de l'exiguïté, qu'étudient François Paré dans *Les littératures de l'exiguïté* (1994) et un grand nombre de chercheurs après lui. Ces textes ont tendance à présenter des thèmes communs : Hotte énumèrent, outre l'emploi du vernaculaire, les thèmes de « minorisation et [d'] acculturation » et d'un « espace d'origine » (2016 : 49). En se basant sur l'essai de François Paré, elle résume : « [Les petites littératures] auraient donc comme mandat premier de raconter [les communautés fragiles], de les faire exister et de contribuer à leur survie » (2016 : 36). Désiré Nyela, s'inspirant pour sa part des remarques d'Hemernégilde Chiasson, dit des littératures minoritaires aux tendances identitaires que leur « mission ne saurait s'inscrire que dans les bornes d'une finalité patrimoniale et archéologique » (2016 : 178). Il s'agirait donc, en somme, d'une littérature qui n'existerait que pour revendiquer

son droit d'exister. Cette revendication du droit d'exister ne s'est pas faite du jour au lendemain ou sans difficultés, et un simple regard vers l'actualité linguistique des communautés francophones canadiennes hors Québec nous montre que l'on continue de se battre dents et ongles pour défendre ce droit<sup>6</sup>. C'est un travail toujours à refaire, et l'écriture identitaire se présente comme une arme de plus pour défendre les îlots de francophonie qui résistent tant bien que mal à l'acculturation et à l'assimilation vers la langue et la culture majoritaire.

Cependant, c'est faire injustice à la richesse des littératures minoritaires de les confiner à ce rôle exclusivement identitaire. Comme le démontrent les auteurs des essais du recueil *Au-delà de l'exiguïté : Échos et convergences dans les littératures minoritaires* (2016), les œuvres écrites en contexte minoritaire jouent de nombreux rôles et peuvent être analysées sur plusieurs niveaux. Dans ce recueil, il est aussi question d'œuvres qui ne présentent pas les caractéristiques habituellement associées à « l'esthétique de l'exiguïté » (Hotte 2016 : 38) telles qu'elles sont énumérées par Hotte et répertoriées plus haut. Certaines œuvres « assument pleinement leur réalité [minoritaire] sans en faire l'enjeu central de l'écriture » (Hotte 2016 : 37).

*Fucking Carl* est l'une de ces œuvres. Écrite par des auteurs franco-ontariens et en tournée hors Québec, cette pièce s'inscrit certainement dans la littérature des marges. Il serait absurde de dire qu'il ne s'agit pas d'une pièce identitaire, puisque le dévoilement progressif de l'identité cachée des personnages est central à l'œuvre. Cependant, il n'est pas question de l'identité comme on l'entend dans le contexte de la littérature minoritaire. Les personnages s'expriment dans le vernaculaire franco-ontarien, mais leur appartenance à cette communauté n'est pas l'un des thèmes de la pièce. De même, les thèmes d'acculturation ou d'espace d'origine ne sont pas présents. Il ne s'agit pas d'une pièce explicitement militante du point de vue de la

---

<sup>6</sup> On pense entre autres à l'annullement du projet d'une université francophone en Ontario, aux coupures des programmes d'immersion française au Nouveau-Brunswick et au réaménagement des zones électorales en Nouvelle-Écosse qui élimine les circonscriptions acadiennes.

revendication de l'identité linguistique et culturelle, quoique sa simple existence peut être perçue comme un geste d'affirmation.

### 1.7 - Comprendre le rôle de l'anglais

La présence de tournures de phrase, de mots et même de courts énoncés en anglais saute aux yeux dans le texte de *Fuking Carl*. Il s'agit de l'une des caractéristiques du vernaculaire canadien français. Grand nombre de locuteurs des régions francophones minoritaires sont par nécessité bilingues, parlant à la fois le français comme langue maternelle et l'anglais de la majorité appris à un jeune âge (Boudreau & Dubois 2008 :105). Comme le remarque les sociolinguistes Lesley Milroy & Pieter Muysken, l'une des manifestations les plus étudiées du bilinguisme est l'alternance codique<sup>7</sup>, c'est-à-dire « the alternative use by bilinguals of two or more languages in the same conversation » (1995 : 7). Dans notre cas, l'alternance codique se manifeste par la présence d'emprunts de l'anglais dans le français parlé. La *Banque de dépannage linguistique* (BDL), outil de référence pour la rédaction en français créé par l'Office québécois de la langue française, définit les emprunts de l'anglais de la manière suivante :

L'emprunt linguistique est un procédé qui consiste, pour les usagers et les usagères d'une langue, à adopter intégralement ou partiellement une unité ou un trait linguistique d'une autre langue. Le terme emprunt désigne également un élément introduit dans une langue selon ce procédé. Les principales composantes de la langue peuvent être touchées : lexicale, sens, morphologie, syntaxe et prononciation.

Un bref recensement de la littérature portant sur ce mélange de français et d'anglais, particulièrement en Acadie, révèle que l'interpénétration des langues n'est pas vue comme étant un phénomène enviable ou même légitime; plutôt, l'intégration de mots et de tournures de phrase anglais est vue comme une menace pour la langue française, et les locuteurs coupables

---

<sup>7</sup>L'alternance codique est aussi appelée « code-switching »

d'alternance codique sont vus comme victimes d'attrition langagière et accusés de ne plus savoir parler français convenablement (Boudreau & Dubois 2008: 106 ; 111 ; Deveau 2008: 395; Grenoble & Whaley 2006:30 ; Landry, Deveau & Allard 2008). Il est question ici d'une vision du bilinguisme dit soustractif, signifiant que l'acquisition d'une langue seconde se ferait au détriment de la langue première.

N'oublions pas qu'il s'agit pour cette étude d'alternance codique dans le domaine des études littéraires. Nous puisons principalement dans deux ouvrages qui se penchent sur des textes qui présentent un fort taux d'anglais, soit la thèse de doctorat de Catherine Leclerc, « Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine », déposée à l'université Concordia en 2004 et qui considère des romans plurilingues canadiens à une exception près, et l'ouvrage de Nicole Nolette, *Jouer la traduction : Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, qui lui se penche sur le rôle de l'hétérolinguisme au théâtre et sur des représentations de spectacles hétérolingues traduits de différentes manières.

En citant le chercheur Simon Harel, Catherine Leclerc remarque que :

La modernité littéraire québécoise est marquée par [...] un certain scepticisme à l'endroit de la cohabitation des langues, entrevue « non pas comme un savoir égalitaire, mais comme un appauvrissement du tissu langagier par la domination de la langue anglaise ». (2004 : 32)

Un jugement sévère pourrait ainsi condamner la présence d'emprunts de l'anglais dans le texte de *Fucking Carl* en la considérant comme une tare dans un texte autrement français. Mais il existe une autre option : celle de considérer *Fucking Carl* comme un texte plurilingue et de le comprendre comme tel; c'est cette seconde voie que nous emprunterons.

Il est utile de puiser de nouveau dans le domaine de la sociolinguistique pour nous aider à comprendre ce phénomène, puisque « les sociolinguistes se sont montrés prêts à envisager que l'alternance entre les langues puisse représenter non pas une transgression, mais un mode

discursif à part entière » (Leclerc, 2004 : 41). Dans les mots de Milroy & Muysken : « language alternation is conceptualised not as a deficit to be stigmatised, but as an additional resource through which a range of social and rhetorical meanings can be expressed » (1995 :9). Autrement dit, plutôt que de rejeter l'usage des emprunts de l'anglais, nous allons comprendre comment ils participent à l'élaboration du discours et comment ils sont eux aussi porteurs de signification.

Une des caractéristiques principales de l'alternance codique est son appartenance au registre familier, comme le précise ici Leclerc:

Les théories sociolinguistiques sur le code-switching se sont constituées à partir de l'étude des manifestations spontanées du phénomène; elles portent surtout sur son emploi lors de conversations. Et pour cause : c'est dans les contextes informels, entre des locuteurs qui soit partagent le même répertoire médian et les mêmes cadres de références, soit se situent à la jonction de deux groupes et doivent établir un cadre commun, que le code-switching apparaît avec le plus de régularité. (Leclerc, 2004:42)

Certes, l'étude de l'alternance codique au sein d'une œuvre écrite comme la nôtre diverge de son étude dans un contexte purement spontané. Par contre, certains recoupements sont possibles, comme nous le verrons ci-fait.

D'abord, l'alternance codique appartient au domaine de la familiarité et des contextes informels. Comme nous l'avons vu plus tôt, les personnages de *Fucking Carl* opèrent principalement dans le registre familier avec quelques incursions plus ou moins réussies dans les registres plus soutenus. La présence de l'alternance codique n'est donc pas incongrue. De plus, l'oralité intrinsèque au dialogue théâtral recrée la spontanéité des paroles des personnages<sup>8</sup>. Pensés et pesés par les auteurs et ensuite répétés incessamment par les comédiens en répétition, ces mots doivent tout de même donner aux spectateurs l'impression d'être prononcés pour la

---

<sup>8</sup> On pense entre autres aux œuvres de Michel Tremblay qui reproduisent à l'écrit l'accent québécois, ou aux monologues de la Sagouine d'Antonine Maillet qui reprennent à l'écrit la langue parlée acadienne.

première fois, et ce avec un naturel relatif. L'alternance codique dans le dialogue de théâtre apparaît donc avec une spontanéité artificiellement créée.

Deuxièmement, on note que l'alternance codique a lieu entre des locuteurs qui occupent un même milieu linguistique et culturel qui leur permet de se comprendre. Comme le note la sociolinguiste Shana Poplack : « bilinguals do not ordinarily engage in code-switching before they know whether the listener's background and attitude will render it feasible or acceptable » (1988 :233). On peut assumer que Jayson et Jessika occupe le même milieu linguistique que les spectateurs qui composaient le public-cible des premières mises en scène de la pièce, soit un public bilingue de l'Ontario qui est familier avec ce type d'alternance codique.

On peut reprendre ce rapport d'intelligibilité mutuelle et l'appliquer à la relation entre l'auteur et le lecteur. Un texte comportant beaucoup d'alternance codique ne pourra être bien compris que par un public qui en comprend les règles et le fonctionnement; de même, l'auteur doit aussi maîtriser cette pratique pour ne pas introduire de fautes dans un énoncé marqué d'une alternance. Pour aller un pas plus loin, il incombe également à la traductrice d'une œuvre plurilingue de bien comprendre les conventions de ce type d'expression pour en saisir les nuances. La traductrice doit elle aussi partager ce milieu linguistique et culturel qui permet non seulement la présence, mais aussi l'éloquence de l'alternance codique.

À l'intersection de l'œuvre théâtrale hétérolingue et de ses divers publics se trouvent des processus de traduction qui affectent autant l'œuvre elle-même que la réception qu'en font les spectateurs, et c'est ce qu'étudie Nicole Nolette dans son ouvrage *Jouer la traduction : Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*. Nous tiendrons compte dans notre étude des mêmes trois éléments entourant le texte hétérolingue de *Fucking Carl*, soit : sa traduction, et sa réception par un premier public bilingue, et un second public anglophone. Cependant, alors que Nolette

étudie principalement un processus déjà terminé, c'est-à-dire des textes déjà traduits et présentés à leurs publics cibles, nous mettrons plutôt sous notre loupe l'étape de la traduction elle-même pour en faire ressortir toute la complexité, et surtout le rôle de la traductrice dans cette étape essentielle.

## **1.8 – Conclusion du premier chapitre**

Pour en revenir à notre comité d'adoption, les connotations qui se rattachent à l'alternance codique dépendront des opinions personnelles sur le sujet, selon si l'on considère les emprunts de l'anglais comme la manifestation d'une langue appauvrie ou comme une variété de langue tout à fait valide. Comme pour les jurons et les mots-béquille, les emprunts de l'anglais dans le dialogue de *Fucking Carl* ont une double fonction : d'une part ils connotent une situation socio-économique vue d'un œil relativement défavorable par le comité d'adoption, et d'autre part ils sont marqueurs des qualités attachantes, sincères et humaines des deux personnages.

Le défi de la traductrice souhaitant traduire *Fucking Carl* pour un public unilingue réside justement dans l'équilibre de ces connotations. La traductrice doit faire plus que traduire mot pour mot ce que disent Jayson et Jessika si elle veut vraiment saisir ce jeu nuancé de présupposés et de reversements qui fait le charme et l'intérêt de la pièce. Elle doit trouver les éléments de la langue d'arrivée qui suggéreront le même parcours de découverte au spectateur unilingue. Nous nous tournerons donc, dans les prochains chapitres, vers la traduction qui permettra d'atteindre cet objectif, d'abord en présentant le cadre théorique et méthodologique pertinent, puis en analysant en détail le processus de traduction lui-même.

## Chapitre 2 – La traduction : assises théoriques et méthodologie

### 2.1 – Introduction au deuxième chapitre

Il existe de nombreuses manières de comprendre la traduction. La traductologie nous offre toute une variété de théories de la traduction, certaines uniques, certaines très similaires les unes aux autres, d'autres encore qui se complémentent et se complètent selon l'aspect de la traduction qu'elles se proposent d'élucider. Dans son ouvrage *Exploring Translation Theories* (2010), Anthony Pym en présente une demi-douzaine, ainsi que les liens qui les relient. Il termine son ouvrage par un message aux traducteurs en herbe où il présente l'ensemble des diverses théories non pas comme autant de paradigmes herméneutiques, mais bien comme une boîte à outils où chaque théorie est disponible pour aider à comprendre différents problèmes de traduction : « I do not think any [translator] has to be situated in one place or another. We should feel free to move between the paradigms, selecting the ideas that can help us solve problems » (Pym, 2010 :165). Nous suivrons son conseil en présentant nos assises théoriques; par souci de pertinence, nous limiterons notre survol des théories à celles que nous appliquerons à ce projet.

Ces considérations théoriques se divisent en quatre grandes catégories. Nous nous pencherons d'abord sur le rôle des traducteurs eux-mêmes et sur l'influence qu'ils exercent sur le texte traduit par l'entremise de leurs choix. Deuxièmement, nous verrons ce que peut la traduction, particulièrement dans un contexte d'écriture minoritaire. Troisièmement, nous considérerons l'importance de distinguer entre la forme du texte et sa fonction. Dernièrement, nous soulèverons la question de l'adaptation et de la localisation dans le contexte de la traduction littéraire et discuterons de l'impact de ces procédés sur la traduction de *Fucking Carl*. Nous terminerons le chapitre en exposant la méthodologie employée pour obtenir la traduction

complète de *Fucking Carl*, qui sera analysée en détail dans le troisième chapitre et présentée en annexe.

Au cours des deux prochains chapitres, nous employons le pluriel pour parler des traducteurs en général. L'auteure de ce mémoire s'identifiera désormais comme étant la traductrice.

## **2.2 - La traductrice, éminence grise?**

Parlons d'abord et avant tout des traducteurs eux-mêmes. Comme le remarque particulièrement les traductologues Jeremy Munday (2012) et Lawrence Venuti ([1998] 2008), les traducteurs ont longtemps passé inaperçus dans les études de la traduction, et c'est encore parfois le cas dans le *mainstream* de la consommation de textes traduits ou adaptés d'une autre langue (Venuti 2008 : 2). Cependant, comme ces chercheurs le démontrent, les traducteurs ont une influence considérable sur le résultat final. Dans son livre *The Translator's Invisibility* ([1998] 2008), Lawrence Venuti dénonce la conceptualisation de la traduction qui prône l'invisibilité des traducteurs. L'effacement délibéré des traducteurs et de toutes les traces de leur influence sur l'œuvre est exacerbé par la conception de la traduction comme un « panneau de verre » entre les textes de départ et d'arrivée (Norman Shapiro, cité par Venuti 2008 : 1). Ce panneau de verre est aussi responsable de l'effacement des particularités du texte d'origine qui nuiraient à la fluidité et au caractère idiomatique du texte dans la langue d'arrivée. Pour sa part, Jeremy Munday se penche lui aussi sur l'agence des traducteurs; sur leur contexte social, politique et économique, dans son livre *Evaluation in Translation* (2012). Il s'intéresse particulièrement au moment où l'acte de la traduction a lieu, et à la décision que prennent les traducteurs de choisir un mot au lieu d'un autre. Cette focalisation est dit « tautologique » par

certaines qui considèrent que ce choix d'un mot pour un autre est ce à quoi l'on se réfère quand on parle de traduction (Deterding 2009), mais Munday maintient que ce choix ne se fait pas dans le vide; qu'il y a un procédé derrière qu'il ne faut pas prendre pour acquis.

Nous situons la présente étude dans cette lancée, pour mettre le plein feu sur la traductrice et sa démarche, et ce pour plusieurs raisons. En un premier temps, il y a le refus de cette invisibilité dont parle Venuti. La traductrice souhaite que son travail soit reconnu. Les heures de travail qu'elle a dévouées à la traduction d'un texte ne devraient pas être tenues pour acquises ou son travail soit effacé du produit final, et donc cette étude en présentera toutes les étapes et toute son étendue. Ce même appel pour la valorisation du travail de la traductrice peut également bénéficier à l'ensemble de la profession. La notion erronée que l'acte de traduire n'est que la simple substitution d'un mot pour un autre donne la fausse impression que la traduction est à la portée de n'importe qui, et si aucun traducteur n'est présent pour affirmer le contraire, le cercle vicieux se perpétue. L'expérience des traducteurs, les études qu'ils ont dû faire et tout ce qui fait d'eux des professionnels de la langue se voient trivialisés; les traducteurs et leur travail perdent de leur valeur et il est encore plus facile de les oublier puisque leur travail est sans importance particulière. Si, au contraire, les traducteurs assument pleinement l'importance de leur travail, son ampleur, et son caractère spécialisé, leur rôle pourra difficilement être ignoré. Ainsi, une attention particulière portée au rôle des traducteurs valorise la profession de traducteur et chaque individu qui en fait partie.

En un deuxième temps, l'explicitation du processus de traduction présente des avantages pédagogiques. En questionnant ses solutions, la traductrice s'oblige à bien comprendre le raisonnement qui a mené à chacune. Si l'on permet une comparaison avec le monde du théâtre, le processus d'explicitation ressemble à celui du metteur en scène qui explique ses décisions

scéniques à ses comédiens et à son équipe technique. L'explication en toutes lettres permet non seulement une meilleure compréhension de la vision du metteur en scène, mais elle peut aussi exposer des failles dans la logique, des manques ou autres défauts qui pourront désormais être corrigés au lieu de passer inaperçus. La traductrice devrait pouvoir faire la même chose. L'explicitation du raisonnement qui a guidé le processus de traduction permet un contrôle approfondi de la qualité du texte d'arrivée. Un questionnement au sujet de chaque décision permet de détecter des fautes comme des glissements de sens, des omissions et des ajouts qui pourraient s'être glissés insidieusement dans le texte et qui échapperaient peut-être à une révision plus sommaire du texte d'arrivée.

De plus, cette insistance sur la démarche de la traductrice permet de dénicher les biais idéologiques qui rôdent inmanquablement derrière les décisions de cette dernière, comme le remarquent Venuti (2008) et Munday (2012). Aucun texte n'existe dans un vide : chaque texte reflète son contexte sociohistorique et les attitudes de l'auteur par divers indices parfois très subtils. La traductrice doit saisir ces nuances avant même de commencer à traduire. Dans son article « Emotional Valuation: Values and Emotions in Translation », la chercheuse Elżbieta Tabakowska considère les nuances de l'expression des émotions qui résident dans les textes littéraires et résume ainsi la responsabilité des traducteurs face aux émotions qui imprègnent les textes de départ :

[...] translating emotional talk into another (literary) narrative requires inferring emotions conceptualized by the original author as manifested or felt either by his characters or by the narrator, and rendering them into another language. (2016 : 44)

Autrement dit, il incombe à la traductrice de bien comprendre la charge émotionnelle implicite du texte et de la communiquer effectivement dans la langue d'arrivée. Dans le cas de la présente étude, nous avons effectué une analyse approfondie du texte de *Fucking Carl* avant

d'entreprendre sa traduction, analyse exposée dans le premier chapitre, pour bien saisir toutes ses nuances.

En plus de comprendre le système de valeurs qui sature le texte de départ, les traducteurs doivent aussi être conscients des valeurs de ceux à qui le texte est destiné. Dans les mots de James W. Underhill :

Acting as gateways in the boundaries that nations and peoples build up for themselves translators must apprehend, understand, and negotiate three spheres of value: the values of the source culture, the values of the target culture, and the space between, the space of encounter, where the two can hope to meet (2016 :12).

Les traducteurs n'existent pas plus dans un vide idéologique que les auteurs de textes originaux. Dans les deux cas, leur propre contexte historique, socio-économique et ainsi de suite influence leur travail. Le contexte et son influence deviennent aussi invisibles que les traducteurs quand le rôle de ces derniers est effacé du produit final. Les intentions qui ont guidé le processus de traduction perdent leur visibilité, ce qui fait que les changements de nature idéologique que les traducteurs ont pu apporter au texte peuvent passer inaperçus. Comme le remarque Susan Ghassempur, les traducteurs sont en mesure d'apporter de ces changements au texte, consciemment ou inconsciemment : « translators find themselves in a position of power as they decide what kind of linguistic behaviour will be imported into a target culture » (2011:56). L'effacement de l'intervention du traducteur est un tort fait aux lecteurs de la langue d'arrivée qui ne soupçonnent peut-être même pas que ces changements ont été faits — on se souvient de la traduction comme panneau de verre — et qui ne peuvent pas nécessairement en saisir l'ampleur à moins de se pencher sérieusement sur la question, avec un retour au texte d'origine s'il peut le lire ou avec d'autres traductions du même texte si elles existent (Munday, 2012 : 110). Cependant, si les traducteurs demeurent visibles, s'ils se présentent, alors le prisme de la

traduction est visible lui aussi, rappelant aux lecteurs que ce qu'ils lisent est une version du texte d'origine créée par un traducteur.

En somme, le texte de départ existe dans un contexte culturel qui lui est propre et se positionne d'une manière particulière face à son public cible en fonction des objectifs de l'auteur et des horizons d'attentes des lecteurs. Cette prise de position dans un contexte et face à un public n'est pas unique au texte d'origine. Le texte traduit a aussi sa raison d'exister face à son nouveau public cible. Cette raison d'être est influencée par de nombreux facteurs qui ont tous un impacte sur la manière de traduire. À l'intersection entre les deux publics, les traducteurs sont à la fois des lecteurs qui font partie du public cible du texte de départ, et les énonciateurs qui communiquent ce texte à un nouveau public. Le contexte de la traduction est donc à la fois influencé par la manière dont les traducteurs-lecteurs reçoivent le texte d'origine, et par leurs propres objectifs qui guideront leur traduction.

Dans le cas de la présente traduction de *Fucking Carl*, il était d'abord question d'une traductrice-spectatrice, puisque le spectacle a été vu en mise en lecture avant d'être lu. Cette première découverte du spectacle a tout de même été influencée par le rôle technicienne de salle qu'occupait alors la traductrice et qui la distinguait des autres spectateurs qui eux n'avaient pas de console d'éclairage à gérer. La traductrice-lectrice a découvert le texte lui-même plus tard, en le lisant dans une optique plus académique : non seulement le lisait-elle dans le but d'en faire une traduction, mais elle avait aussi en tête une variété de théories littéraires qui permettraient une analyse approfondie du texte. Ainsi, on voit que la traductrice ne se situe pas dans une zone neutre; son travail est contextualisé par sa situation de traductrice-lectrice étudiante en littérature et comme traductrice cherchant à valoriser une œuvre écrite en contexte minoritaire pour la partager avec un public anglophone particulier.

Comme chaque lecture d'une œuvre est unique, chaque traduction le sera également. Selon le talent des traducteurs, il ne s'agira sans doute que de légères différences, de subtiles nuances possiblement imperceptibles, mais elles témoignent de l'individualité de chaque lecteur et ensuite de chaque traducteur. Si nous soulevons à cette conjecture la question de la fidélité au texte de départ, question qui hante toute traduction, on peut se demander s'il est bel et bien possible de demeurer fidèle au texte, puisqu'il en existe autant de versions colorées d'infimes différences qu'il existe de lecteur. Nous nous fixerons donc un objectif plus modeste pour la traduction de *Fucking Carl*. Nous chercherons la fidélité non pas avec le texte de départ comme tel, mais avec la lecture qu'en a personnellement fait la traductrice, qui souhaite obtenir le même effet en lisant sa traduction qu'elle a ressenti en lisant le texte de départ pour la première fois.

### **2.3 - La valorisation par la traduction**

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, *Fucking Carl* a été écrit dans la région de la capitale nationale et a été présenté, autant là qu'en tournée, à un public franco-ontarien; en autres mots, à un public francophone en milieu minoritaire. Or, bien que la traductrice soit elle-même membre de la francophonie canadienne hors Québec, elle entreprend de traduire ce texte pour le public anglophone de la majorité. Pour reprendre presque mot pour mot la plus grande critique qu'a offert la famille de la traductrice face à son travail : n'est-ce pas un peu hypocrite? Après tout, un public acadien comprendrait parfaitement *Fucking Carl* sans que le moindre recours à la traduction soit nécessaire. Le public francophone n'est-il pas suffisant? Le public anglophone ne pourrait-il pas, lui, faire l'effort de venir voir un spectacle en français? Ne vaudrait-il pas mieux valoriser la langue française? La réponse à cette dernière question est que ce travail tente justement de valoriser la culture et la production artistique

francophone; seulement, plutôt que de garder cet effort au sein de la communauté francophone, on cherche à valoriser la production francophone aux yeux de la majorité anglophone. Pour ce faire, la traductrice cherche à rendre cette production artistique accessible au public unilingue qui ne deviendra vraisemblablement pas bilingue du jour au lendemain. En autres mots, si la production artistique francophone demeure invisible aux yeux de la population majoritaire, elle demeurera limitée aux publics minoritaires sans grand espoir au-delà d'une appréciation locale et à petite échelle; mais, si l'on présente cette production aux publics majoritaires en faisant bien scintiller toute sa nouveauté et son génie propre, voilà un pas de plus vers la valorisation aux yeux de tous. Pour atteindre cet objectif, il est donc crucial qu'une fois traduit, *Fucking Carl* demeure clairement identifié comme étant d'abord et avant tout une pièce franco-ontarienne, et la traductrice espère que sa traduction contribuera à la valorisation du théâtre canadien-français. Richard Hand explique bien comment le public anglophone tire également profit de ce processus :

English translations of plays which are neglected literary dramas or risqué popular genres can help to refresh, perhaps even disrupt, an Anglophonic perspective on theatre and performance history. Bringing these works to light on the English language page and, ideally, stage can permit a reinterpretation of theatre and performance history by increasing the available repertoire of plays and genres. In this respect, the introduction of new translations and productions of neglected non-English classics and popular genres into a culture can benefit us. It can compel us to look at and question our own theatrical traditions and worldviews not least in that it affords our eyes and ears the opportunity to take in something *very old* yet *very new*. (2014 : 160)

Richard Hand se réfère à l'adaptation sur la scène anglophone de genre français comme le théâtre du Grand Guignol. L'adaptation de textes de Molière vers l'anglais est un autre exemple de ce processus. Le comédien terre-neuvien Andy Jones a adapté *Le Tartuffe* vers l'anglais vernaculaire de Terre-Neuve et a tiré pleinement profit du caractère comique de l'œuvre, tout en maintenant sa fonction satirique.

En somme, la présente traduction de *Fucking Carl* a trois principaux objectifs. D'abord, la traductrice cherche à rendre sa traduction agréable au public cible qu'elle s'est choisi, soit un public anglophone et plus spécifiquement du Cap Breton. Deuxièmement, elle souhaite tirer de ce projet une analyse traductologique et littéraire approfondie. Dernier, mais non le moindre, son troisième objectif est l'utilisation de la traduction pour valoriser et légitimer la production théâtrale canadienne-française aux yeux du public anglophone majoritaire. Après tout, dans les mots du traductologue Piotr Blumczynski : « to translate something is to assert its significance and value » (2016:346).

#### **2.4 - La forme et la fonction**

Passons maintenant des traducteurs et de la traduction au sens large à l'acte de traduire lui-même et nos principales considérations à ce sujet, c'est-à-dire la distinction entre la forme et la fonction et la question de l'adaptation.

Il peut être difficile d'établir une distinction entre la forme et la fonction d'une chose, particulièrement lorsqu'il s'agit d'une chose abstraite comme une œuvre d'art ou, dans notre cas, un texte littéraire. Le texte littéraire doit nécessairement être traduit s'il veut franchir les frontières linguistiques. Pour ce faire, il doit nécessairement changer de forme : les mots eux-mêmes doivent devenir autres. Si ce changement en lui-même trahit l'œuvre d'art, l'altère au point de la rendre méconnaissable, alors la traduction de la littérature, indissociable du changement de langue, est impossible. Cependant, cette approche me semble à la fois extrême, et simpliste. Le changement y semble a priori une chose négative, qui cause des pertes, plutôt qu'un processus qui n'a pas de valeur négative ou positive intrinsèque; cette valeur subjective y est attribuée selon le contexte, selon de nombreux facteurs extérieurs au changement lui-même. De

plus, cette insistance sur le changement de forme omet toute considération de l'autre pendant de l'une œuvre d'art : sa fonction.

Dans les mots d'Elżbieta Tabakowska, face à l'œuvre littéraire, « one needs to ask the question familiar to all secondary school pupils and to all translators: “what did the author intend to say?” » (2016:43). Cette question permet de différencier les mots de l'auteur dans leur manifestation physique de leur signification. Cette signification est ce que l'on nomme la fonction. La fonction des différents éléments d'un texte s'articule sur plusieurs niveaux. Quelle est la fonction d'une seule unité lexicale dans l'énoncé qui la contient? La fonction d'une phrase au sein de l'œuvre; d'un paragraphe? D'un chapitre? Qu'elle est la fonction de l'œuvre entière dans le milieu culturel qui l'a conçue? Autant de questions comme autant de poupées russes qu'il convient de se poser, et auxquelles il faut des réponses claires si on veut traduire la fonction, le cœur même de l'œuvre.

Quand il en vient au texte de *Fucking Carl*, nous avons vu dans le premier chapitre comment des éléments de la langue parlée des personnages évoquent certaines connotations dans l'esprit des spectateurs, et que ces connotations sont manipulées de manière à en tirer de la tension dramatique. Les éléments en questions ont tous une forme particulière : il s'agit d'un juron, d'une faute de grammaire, d'un mot-béquille et ainsi de suite. La fonction de ces éléments est d'évoquer les connotations qui mènent au jugement que porte le comité d'adoption sur Jayson et Jessika. Dans la traduction, il faut conserver le jeu des connotations pour conserver la tension dramatique qui en émerge. Cependant, comme nous le verrons plus en détail dans le chapitre 3, il est parfois nécessaire d'altérer la forme de certains éléments du texte pour maintenir leur rôle dans le jeu de connotations. Par exemple, un juron de thème religieux dans le texte de départ

peut être remplacé par un juron scatologique plus idiomatique en anglais pour obtenir une exclamation de surprise portant la même charge émotionnelle dans le texte d'arrivée.

## 2. 5 - Questions d'adaptation

Il est pertinent de soulever à cette conjecture la question de l'adaptation. Comme la collection d'essais *Translation and Adaptation in Theater and Film*, éditée par Katja Krebs, le démontre très bien, la traduction et l'adaptation sont parfois si similaires qu'on peut aussi bien les dire « jumeaux » (Krebs, 2014 : 3); aussi peut-il être difficile de tracer une ligne claire entre ces deux concepts. Lorsque l'œuvre change de médium, c'est-à-dire lorsqu'un roman devient un film ou une pièce de théâtre, ce changement évident de forme tend à encourager l'emploi du mot adaptation, tandis que le changement de langue d'un roman qui demeure un roman dans la langue d'arrivée retient plutôt l'usage du mot traduction. Cependant, cette distinction n'est pas toujours aussi évidente. Par exemple, que faire de la mise en scène de Nicolas Gendron du roman de Sophie Bienvenu *Et au pire, on se mariera* où la comédienne seule sur scène reprend presque mot pour mot le texte du roman? De plus, une simple distinction faite selon le changement ou l'absence de changement de médium ne tient pas compte de toute une gamme de nuances qui peuvent être qualifiés de degrés d'adaptation.

Dans le cas présent, la pièce de théâtre sera toujours une pièce de théâtre une fois la traduction terminée. Est-ce que changement de forme excédera ce qui est permis pour le simple changement de langue et deviendra un changement de forme qu'il vaudrait mieux qualifier d'adaptation? La question se pose. Le traductologue Jean Delisle propose une définition à deux volets de l'adaptation. D'abord, il s'agit d'une « stratégie de traduction qui donne préséance aux thèmes traités dans le texte de départ, indépendamment de sa forme » (2013 : 641). Cette

définition coïncide avec la stratégie dont nous avons parlé plus tôt et qui met l'accent sur la fonction des éléments de l'œuvre littéraire plutôt que sur leur forme. La deuxième partie de la définition est la suivante : « Procédé de traduction qui consiste à remplacer une réalité socioculturelle de la langue de départ par une réalité propre à la socioculture de la langue d'arrivée convenant au public cible du texte d'arrivée » (2013 : 641). Delisle donne l'exemple du changement de paronymes typiquement français pour des paronymes ayant plus de résonance auprès du public cible pour illustrer cet échange de réalités. Nous effectuerons nous-mêmes de telles modifications au texte de *Fucking Carl* pour l'adapter à la réalité socioculturelle du Canada anglophone et plus précisément du Cap Breton : changement des paronymes, des noms de lieux et de l'accent lui-même. Cette adaptation à une réalité socioculturelle autre peut aussi être appelée la localisation, bien que ce terme soit habituellement réservé aux produits comme les sites web et les jeux vidéo plutôt qu'aux œuvres littéraires (Delisle, 2013 : 667). Nous avons tout de même retenu l'emploi de ce terme pour parler des changements qui permettront au texte de résonner auprès d'un public néo-écossais anglophone puisqu'il est plus précis

Selon les définitions de Jean Delisle, la traduction que je propose du texte de *Fucking Carl* pourrait donc être qualifiée d'adaptation, mais d'adaptation qui résulte de procédés de traduction et qui reste donc dans les marges de la traduction. Dans son glossaire, Delisle indique que le terme « traduction libre » est synonymique à l'adaptation telle qu'il l'a définie, et il s'agit là du terme qui nous semble le plus approprié pour décrire le type de traduction effectuée dans le cadre de ce projet.

## 2. 6 - Méthodologie de la traduction de *Fucking Carl*

Comme nous venons de le voir, nous avons choisi comme approche une traduction du texte de *Fucking Carl* qui donne priorité à la fonction plutôt qu'à la forme. Nous garderons aussi en tête les objectifs de traduction dont nous venons de discuter. Parlons maintenant du processus qui a mené à la traduction anglaise de *Fucking Carl* en plus de détails.

La première étape du processus a été de traduire tout le texte de manière intuitive : un premier jet au cours duquel on ne s'est pas attardé sur les passages qui donnaient du fil à retordre; ils ont simplement été identifiés pour y revenir plus tard. Cette traduction plus rapide a permis de saisir le rythme du texte, sa fluidité, et de reproduire cette même fluidité dans les rythmes de la langue parlée du Cap Breton. Les passages qui posaient problèmes ont ensuite été retravaillés, en identifiant d'abord la nature exacte de la difficulté<sup>9</sup>, puis en trouvant une solution, ce qui demandait habituellement de faire appel à une certaine créativité. L'intégration des changements liés à la localisation a été faite ensuite. En plus de la langue vernaculaire du Cap Breton, présente dès le tout début du processus, les modifications nécessaires aux noms propres et à quelques autres aspects de la pièce ont été effectuées.

La traductrice a ensuite entrepris un long processus de révision en parallèle<sup>10</sup>. Elle a identifié, lors de l'analyse du texte d'un point de vue littéraire, les quatre éléments de la langue vernaculaire dont on tire de la tension dramatique, soit les fautes de grammaire, les jurons, les mots-béquilles et les emprunts de l'anglais. Elle s'est assurée que ces trois premiers éléments figuraient dans le texte d'arrivée de manière à avoir le même impact que dans le texte de départ. Nous parlerons en plus de détail de ces éléments, et des emprunts de l'anglais qui disparaissent

---

<sup>9</sup> Il peut s'agir d'une formulation surprenante, d'une cascade de jurons servant à communiquer une émotion forte, ou une métaphore mélangée, mais lourde de sens, pour ne donner que quelques exemples.

<sup>10</sup> Il s'agit d'un type de révision où on s'assure qu'il n'y a pas d'ajout, d'omissions, de glissement de sens, etc. dans le texte d'arrivée.

nécessairement lors de la traduction, dans le troisième chapitre, comme nous discuterons aussi en plus de détail de la localisation et des autres problèmes de traduction ayant fait appel à la créativité du traducteur.

Après cette révision en parallèle, le texte traduit a été présenté à quelques comédiens professionnels natifs de la Nouvelle-Écosse et du Cap Breton. Ils ont lu le texte à voix haute au cours d'une mise en lecture informelle et ont offert à la traductrice leurs commentaires et leurs recommandations. Cette mise en lecture faite essentiellement entre amis a permis à la traductrice de relever les passages qui manquaient de fluidité, qui sonnaient faux ou qui n'étaient pas tout à fait idiomatiques et de les corriger. La version présentée en annexe a été établie à la suite de cette mise en lecture et d'une dernière révision pour dénicher les dernières quelques fautes qui y restaient.

### **Chapitre 3 — Analyse détaillée du procédé de traduction**

Dans ce chapitre, nous allons procéder à l'exposition détaillée des choix de traduction que nous avons faits pour rendre l'œuvre en anglais. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la langue non-standardisée des personnages est essentielle à l'expérience du spectateur, qui est censé juger la capacité de Jayson et Jessika à élever un enfant. Cette langue non-standardisée pose plusieurs difficultés à la traductrice. Nous avons identifié quatre éléments du texte dans lesquels résident les connotations qui sont interprétées par le spectateur, c'est-à-dire : (1) les fautes de langue et l'humour qui en découle; (2) l'utilisation des jurons dans leurs nombreuses formes et les émotions fortes qu'ils expriment; (3) les mots-béquille et leurs divers rôles; et (4) les emprunts de l'anglais, qui parfois pourront être repris mot pour mot en anglais, mais qui devront parfois être rendus par un autre mot ou par une autre tournure de phrase pour maintenir des effets comiques, des jeux de connotations, etc. Nous nous pencherons aussi sur la question de la localisation (5), c'est-à-dire sur l'adaptation de l'accent régional; la transposition des lieux mentionnés; et autres modifications pertinentes. Dernièrement, nous verrons quelques défis qui n'appartiennent pas aux catégories mentionnées ci-dessus et que nous appelons des problèmes ponctuels (6). Nous allons illustrer chaque catégorie par des exemples tirés du texte et proposer des solutions tirées de la traduction qui figure en annexe.

#### **3.1. — Fautes de français et jeux de connotations**

Nous avons repéré dans le premier chapitre des jeux de niveaux de langue et exposé l'importance de l'emploi du niveau correct à la situation; nous avons aussi vu que Jayson et Jessika ont parfois de la difficulté à formuler des énoncés en un français soigné et qu'il en résulte d'une part des glissements de sens ayant souvent des effets comiques, et d'autre part un jugement

du comité d'adoption concernant l'éducation des personnages. En proposant des traductions pour quelques extraits pertinents tirés du texte, nous allons tenter de rendre le double rôle de ces jeux de langue. Nous laissons de côté pour l'instant les fautes causées par des emprunts de l'anglais et les fautes d'orthographe liées à la prononciation franco-ontarienne; nous y reviendrons en plus de détails plus loin. Nous nous occupons pour l'instant des fautes de grammaire ainsi que des métaphores mélangées, des ambiguïtés et d'autres lapsus.

### *3.1.1. Petits problèmes de syntaxe*

Dans le 2e tableau, Jessika tente de rassurer le comité d'adoption qu'elle et Jayson respectent les lois concernant la conduite en état d'ébriété. Cependant, une faute d'organisation dans la structure de sa phrase laisse place à l'ambiguïté : « C'est parce qu'on est du monde qui respecte ben ça, les saouls au volant » (tableau 2, réplique 40). Le lecteur comprend ce que Jessika a voulu dire — qu'elle et Jayson respectent bien les règles concernant la conduite en état d'ébriété — mais la construction laisse plutôt entendre que ce sont les conducteurs saouls qu'ils respectent. Il résulte de ce décalage un effet humoristique. Pour bien traduire cet énoncé, il faut que le lecteur du texte d'arrivée soit lui aussi en mesure de comprendre ce que Jessika essaie de dire. On pourrait traduire en corrigeant la grammaire fautive: « We're people who respect the law, no drinking and driving ». Par contre, dans les mots de Jean Delisle:

Il va de soit qu'un traducteur ne peut se permettre de corriger la forme de l'original si les défauts de compositions du texte de départ n'en sont pas, si ces défauts sont délibérés ou font partie de ce que l'on peut appeler l'"esthétique" ou la "stylistique" du texte original. (2013: 631)

La correction du glissement de sens dans notre exemple se ferait au détriment de l'humour, et on sacrifierait également la maîtrise délibérément imparfaite de la langue si importante au texte. Ainsi, il serait plus juste de manipuler la structure de la phrase en anglais pour maintenir ici le glissement de sens, comme ailleurs les lapsus et les métaphores mélangées. Je propose donc

comme traduction à la réplique de Jessika la solution suivante: « We're people who really respect the whole drunk driving thing. » L'emploi du terme plutôt vague « thing » permet de comprendre la phrase des deux différentes façons.

Nous trouvons un autre exemple de grammaire maladroite au début de l'éloge funèbre que fait Jayson de Ray dans le 9e tableau : « Je viens pour vous parler d'un mort que nous avons toute connu quand qu'i était vivant pis qu'i était un ben bon bonhomme » (réplique 13). Il faut d'abord relever que l'orthographe du mot « toute », comme celle du mot « ben », reflète la prononciation du mot selon l'accent franco-ontarien, et comme tel nous ne considérerons pas qu'il s'agisse de fautes. D'un point de vue grammatical, cette phrase est correctement composée d'une proposition principale : « je viens pour vous parler d'un mort » et de deux propositions subordonnées : 1) « que nous avons toute connu quand qu'i était vivant » et 2) « qu'i était un ben bon bonhomme », la deuxième étant articulée par la conjonction « pis ». Le premier « qu'i [qu'il] » pose un certain problème grammatical, puisqu'il n'est pas nécessaire à la suite de « quand » : cette proposition réécrite en français standard serait plutôt « que nous avons tous connu quand il était vivant. » Cependant, l'ajout de ce « qu'i » est naturel dans le vernaculaire franco-ontarien. La maladresse de la réplique ne réside pas vraiment dans des fautes de grammaire formelles, puisqu'elles sont virtuellement absentes, mais plutôt dans l'ordre inattendu dans lequel sont présentées les idées dans la phrase. C'est cette étrange succession d'idées qui pose le plus gros défi à la traduction. Nous organisons les propositions différemment en anglais dans le but d'obtenir une phrase qui conserve la formulation inattendue : « I'm up here to tell you about a real good man who's dead now but we all knew when he was alive. » Nous avons aussi tenté d'en conserver l'oralité avec les élisions et l'omission de « whom » dans la troisième proposition.

Dans les prochains exemples, il est question d'expressions idiomatiques pas tout à fait justes. Dans le 1er tableau, Jayson encourage Jessika à se lever pour montrer des scènes au comité d'adoption en lui disant : « nos images vaut nos mots » (réplique 32). On reconnaît l'expression « une image vaut milles mots », légèrement déformée. Jayson a aussi retenu la conjugaison du verbe de l'expression figée, alors que dans sa version la conjugaison correcte devrait être « valent » — nos images **valent** nos mots. L'expression existe aussi en anglais, et on peut lui faire subir une déformation semblable pour obtenir « our images are worth our words. » Employer l'expression correcte entraînerait dans cette situation comme dans les autres la perte de la maladresse linguistique délibérée.

Dans le 11e tableau, Jessika explique que son père ne s'est pas présenté au mariage en combinant deux expressions : « donner des nouvelles » et « donner signe de vie ». Elle obtient l'énoncé suivant: « mon père i a jamais donné des nouvelles de son signe de vie » (réplique 18). Cette situation rappelle la faute de langue qu'on désigne en anglais du néologisme « malaphor ». Il s'agit d'un mélange d'idiomes semblables où le sens n'est pas obscurci complètement<sup>11</sup>. Pour traduire une expression mélangée, il faut d'abord trouver diverses expressions qui pourraient être utilisées pour rendre le sens du texte de départ. Nous pouvons traduire la réplique de Jessika, sans expression mélangée, de plusieurs façons. En voici quelques-unes.

My father never showed up

My father never gave us any news

My father was MIA (abréviation de “missing in action”)

There was never any sign of my father

---

<sup>11</sup> D'autres exemples sont « we'll burn that bridge when we get to it » ou bien « it's not rocket surgery »

On peut ensuite combiner les différents éléments de ces phrases pour obtenir une expression hybride qui parvient tout de même à rendre le sens de ce que dit Jessika au sujet de l'absence de son père. Encore ici, plusieurs solutions sont possibles : « My father never showed to give us any news » ; « There was no sign of my father showing up » ou encore « my father had gone MIA without a trace ». J'ai opté pour la version suivante: « my father never gave us any news of a sign of life, » qui demeure assez près de la réplique du texte de départ.

### *3.1.2. Des mots mal employés*

Les fautes de langue ne se trouvent pas toutes dans la structure des phrases. D'autres fautes se trouvent au niveau lexical. C'est le cas dans l'exemple suivant, où Jayson explique la valeur de la rétrospection : « Quand tu te prends du **reculons**, c'est ben easy de dire que t'as agi comme un fucker » (tableau 10, réplique 31). Il dit ces mots pour justifier le voyage à Las Vegas que lui et Jessika ont fait sans trop réfléchir après avoir hérité de beaucoup d'argent de Ray. L'expression exacte serait « prendre du recul ». Jayson se mêle dans ses mots, mais on comprend tout de même qu'il essaie de faire comprendre au comité qu'ils savent maintenant que leur réaction n'a pas été la meilleure.

En anglais, on nomme ce genre de substitution d'un mot pour un autre des « malapropisms ». Ce terme est dérivé du nom d'un personnage de Richard Sheridan, Mrs. Malaprop, qui commet, selon le dictionnaire en ligne Merriam-Webster, ce genre de fautes comiques par mégarde. En français, on parle simplement de lapsus. Pour traduire le lapsus de Jayson, nous traduisons d'abord ce que Jayson essaie de dire, puis nous y introduisons une faute équivalente. La réplique de Jayson, traduite en anglais normatif et sans lapsus, serait la suivante : « When you **take a step back**, it's easy to see that you were acting like an ass. » L'expression

« take a step back » rend l'expression « prendre du recul ». On peut employer d'autres expressions pour rendre cette idée de rétrospection, qui, sans être des équivalences exactes, demeurent appropriées dans le contexte, comme « looking back », « in hindsight » ou bien « in retrospect ». « In retrospect » se prête le mieux à la création d'un lapsus, puisqu'il s'agit d'un mot qui fait partie d'un registre plus soutenu que n'utilise habituellement Jayson. Nous proposons d'y substituer un autre mot plus ou moins similaire pour obtenir : « In **retrograde**, it's right easy to see you've been acting like an arse ». Une autre solution serait d'introduire dans cette phrase une métaphore mélangée en combinant les diverses expressions possibles. Par exemple, on peut obtenir « when you take some hindsight » ou « when you look with retrospection ». On maintient l'effet comique de la faute, on comprend dans tous les cas ce qu'essaie de dire Jayson malgré ses formulations maladroites, et cette maladresse perpétue le jeu des connotations liées à la mauvaise maîtrise de la langue.

Outre les mots qui ne sont pas employés dans le bon contexte, on retrouve aussi dans la bouche des personnages des mots qui n'existent carrément pas. Ces fautes sont appelées des barbarismes<sup>12</sup>. Ces fautes peuvent être commises pour une multitude de raisons qu'il n'est pas toujours possible d'élucider. Considérons les « festivaux », ainsi que les nomment Jayson et Jessika. On peut deviner que nous sommes ici en présence d'une hypercorrection. Selon Andersson & Trudgill, les hypercorrections sont des fautes qui résultent de l'emploi de règles de grammaire dans des situations où elles ne s'appliquent pas, quand cet emploi est motivé par la peur de commettre une faute (1990 :118). Avec les « festivaux », Jayson et Jessika appliquent la règle de l'accord du pluriel des mots terminant en -al, mais à un mot qui est effectivement une exception à la règle. Cependant, l'hypercorrection n'explique pas nécessairement l'emploi du

---

<sup>12</sup> Faute de langage consistant à employer des mots ou des formes qui n'existent pas dans la langue (dictionnaire Antidote, 2012)

synonyme inventé de « divertissement » que l'on trouve dans la réplique suivante : « Le flo<sup>13</sup>, i manquera pas de **divertissements** parce qu'on va aussi aux movies, voir les shows de Megan Fox » (Jayson, tableau 3, réplique 43). De même, difficile à dire de quelles règles de grammaire mal comprises ou victimes de zèle excessif on a obtenu les deux amusantes conjugaisons suivantes.

Je vous le dis tu-suite: Jay pis moi, c'est la dernière fois qu'on se **marisse**.  
(Jessika, tableau 11, réplique 1)

On est du ben bon monde pis on peut dire qu'on **a mûrissé** pendant ces dernières années. (Jessika, tableau 12, réplique 16).

Quelle qu'en soit l'origine, il n'en résulte pas moins que l'on rencontre dans le texte des mots inventés dont on parvient tout de même à comprendre le sens, et c'est ce qu'il est important de retenir quand il en vient à la traduction de ces barbarismes. Ils n'ont certes pas à être corrigés dans le texte d'arrivée, puisqu'ils contribuent au jeu des connotations associées à la mauvaise maîtrise de la langue standard. Et, comme la traductrice peut difficilement reprendre les mêmes manœuvres grammaticales pour obtenir des équivalences en anglais (ex. « festival » en anglais n'est pas une exception à la règle du pluriel), il faudra faire preuve de créativité.

Les barbarismes dans le texte de départ peuvent être rendus par des fautes différentes dans le texte d'arrivée; c'est ce que j'ai fait pour les exemples donnés plus haut. « Festivaux » est rendu par la version abrégée du mot « festival » couramment employé au Cap Breton : « fest ». L'emploi de ce mot au pluriel, pour obtenir « fests », est quant à lui un barbarisme, et nous nous en servons également. L'emploi de ces mots du registre familier évite un glissement dans le niveau de langue et permet la localisation du texte<sup>14</sup>. Pour les deux prochains exemples, nous

---

<sup>13</sup> Le mot « flo » désigne un enfant : Jayson parle de l'enfant qu'ils veulent adopter.

<sup>14</sup> Nous parlerons des festivals en plus grand détail quand nous parlerons de localisation.

présenterons une traduction dans un anglais correcte, puis une traduction où une faute de grammaire est délibérément introduite pour maintenir l'effet de style.

Le flo, i manquera pas de **divertissages** [...]

The kid will always be entertained [...]

The kid won't run out of **entertaining** [...]

Je vous le dis tu-suite: Jay pis moi, c'est la dernière fois qu'on se **marrisse!**

[...] it's the last time we're getting married!

[...] it's the last time we're **marrying!**

[...] it's the last time we're **marrying each other.**

Dans le premier exemple, on emploie la forme verbale « entertaining » là où il faudrait plutôt employer un nom. Dans le deuxième exemple, on emploie le verbe « to marry » sans complément plutôt que l'expression « to get married » pour introduire une faute d'usage dans la réplique. La troisième version de cette dernière réplique n'inclut pas de faute de grammaire mais vient plutôt appuyer la redondance comique de la réplique.

Dans le cas de « mûrissé », nous pourrions intégrer un barbarisme en conjugant le verbe « to grow up » de manière fautive : « we really **grewed up** ». Cette trouvaille peut sembler charmante, mais il serait inhabituel de trouver une telle faute de langue dans la bouche de locuteurs natifs de l'anglais. Nous proposons donc de remplacer le barbarisme par des mots employés d'une manière incongrue mais qui ne ferait probablement pas sourciller un locuteur anglophone du Cap Breton: le verbe « to get » y est employé dans le sens de « to become » et le mot « some » joue le rôle d'un adjectif signifiant « très » ou « remarquablement ».

On est du ben bon monde pis on peut dire qu'on **a mûrissé** pendant ces dernières années.

[...] we **got some mature** over the last few years.

Il est aussi possible d'intégrer des fautes de langue de toutes sortes dans le texte d'arrivée à des endroits où il n'y a pas de fautes dans le texte de départ, là où l'opportunité se présente. Prenons comme exemple cette réplique du début du 11<sup>e</sup> tableau, où Jayson parle du jour de leur mariage. « Mettons que c'te journée-là va **rester gravée dans nos annales** pour un boutte, comme qui dirait » (réplique 2). L'expression « rester graver dans les annales » est correcte en français, mais le grand nombre d'expressions équivalentes disponibles en anglais offre l'opportunité d'introduire une métaphore mélangée dans le texte d'arrivée. On peut combiner, entre autres, « engraved in our memory » et « went down in history » pour obtenir la traduction suivante : « Let's just say that this day is **engraved in our history**, as they say ».

En introduisant des fautes où elles ne figurent pas dans le texte de départ, on demeure fidèle à la fonction du texte dans son ensemble plutôt qu'à sa forme. On ne considère pas seulement la traduction mot pour mot, énoncé par énoncé, mais l'effet global qu'on obtient par la combinaison de ces énoncés. L'ajout de fautes à des endroits propices peut agrémenter le texte d'autres situations comiques et élargir le répertoire de tics linguistiques riches en connotations. Ce genre de manœuvres se rapproche de l'adaptation dans le sens où on apporte un changement plus ou moins considérable à la forme de l'œuvre; cependant, comme il n'y a pas de glissements dans le sens et que l'on met à profit une technique déployée ailleurs dans le texte pour remplir la même fonction, nous demeurons dans les marges de la traduction libre.

### 3.2. — Les jurons

Les jurons sont faciles à repérer dans le texte; ils sautent aux yeux des lecteurs. Dans le texte de *Fucking Carl*, on trouve un mélange de jurons en français et en anglais que nous regroupons tous ensemble maintenant. Nous regroupons aussi sous l'appellation de jurons les

expressions figées de plusieurs mots, plus communes en anglais, telles que « go to Hell » ou bien « God damn it ».

Quelques linguistes se sont penchés sur la question des jurons et leurs rôles dans la langue. Andersson & Trudgill définissent l'emploi des jurons (ou « swearing » en anglais) de la manière suivante:

- a type of language use in which the expression
- (a) refers to something taboo and/or stigmatized in the culture;
  - (b) should not be interpreted literally;
  - (c) can be used to express strong emotions and attitudes (1990: 53).

Ils notent également que quand l'usage de jurons est très fréquent, leur force est atténuée et ils deviennent des tics de langue sans grande charge émotive (54). Jean-Pierre Pichette parle lui aussi de l'usage de jurons qui ne sont pas chargés de fortes émotions: ces jurons « servent de chevilles, d'agents de liaisons entre les membres d'une phrase ou entre plusieurs phrases d'un discours » (1980: 28). En autres mots, les jurons peuvent aussi être des mots-béquille et des marqueurs de relation, et leur force peut être émoussée par un tel emploi.

Le sociolinguiste Magnus Ljung présente une définition des jurons similaire à celle d'Anderson & Trudgill<sup>15</sup>, en ajoutant que les jurons ont aussi tendance à être employés dans des expressions fixes: « Many utterances that constitute swearing are subject to severe lexical, phrasal and syntactic constraints which suggest that most swearing qualifies as formulaic language » (2011: 4). Ceci veut dire que les jurons ne peuvent pas être employés n'importe comment. Dans le cas de l'expression figée « go to hell », par exemple, on ne peut pas remplacer le verbe « go » par un autre (Andersson & Trudgill 1990: 59). Par contre, à cause de la largeur du

---

<sup>15</sup> L'étude de Ljung, inter-culturelle et englobant une dizaine de langues, démontre bien que les jurons ont beaucoup en commun d'une langue à l'autre.

répertoire disponible à un locuteur qui cherche à dire des gros mots, il peut être difficile d'identifier des régularités dans l'usage des jurons.

### 3.2.1. *La place des jurons dans un énoncé*

Les gens ne jurent donc pas n'importe comment: la grammaire régit l'usage des gros mots, même si on peut trouver des jurons virtuellement n'importe où dans un énoncé. Ils peuvent agir comme nom, comme verbe, comme adjectif ou comme adverbe; ils peuvent s'ajouter à un mot déjà existant (ex. congratu-fucking-lation); ou encore former leur propre phrase sous la forme d'une interjection.

Nous voyons un exemple de la manière dont un même juron peut être employé dans différents rôles grammaticaux dans le 3e tableau de *Fucking Carl*. Le dialogue suivant a lieu durant un après-midi particulièrement ennuyant. On y trouve le mot « crisse » employé comme verbe conjugué et à l'infinitif, et comme interjection:

- (11) Jayson - On **crisse** rien, osti.
- (12) Jessika - Comment ça, on **crisse** rien?
- (13) Jayson - Ben, on **crisse** rien.
- (14) Jessika - OK. Quessé que tu veux **crisser**, **crisse**?
- (15) Jayson - Je sais pas, **crisse**.

La répétition du même juron se poursuit encore pour quelques répliques. La traduction de ce passage tient compte de cette répétition en employant le juron « fuck », décliné dans différentes catégories grammaticales:

- (11) Jayson - Fuck, we're doing **fuckall**.
- (12) Jessika - What do you mean, we're doing **fuckall**?
- (13) Jayson - Well, we're doing **fuckall**.
- (14) Jessika - OK. What the **fuck** do you want us to do?
- (15) Jayson - I don't **fucking** know.

Nous retrouvons dans le passage en anglais le nom « fuckall »; il s'agit d'un mot très présent dans le vernaculaire du Cap Breton. La forme verbale « fucking » est employée dans la réplique 15, où elle agit comme un adverbe emphatique. Il serait également possible de maintenir l'interjection de la réplique 15 en traduisant par « fuck, I don't know ». L'expression figée « what the fuck » vient maintenir la répétition dans une réplique où l'emploi de « fuck » comme verbe à l'infinitif n'est pas possible<sup>16</sup>. Quant au premier « fuck » de la réplique 11, il vient traduire l'interjection « ostie » du texte d'origine. D'autres interjections sont possibles en anglais, comme « Christ » ou « shit », mais on a préféré accentuer la nature répétitive du passage. Cet extrait nous permet de voir comment les jurons jouent plusieurs rôles grammaticaux dans un énoncé, même si ces rôles ne sont pas nécessairement les mêmes en anglais qu'en français.

Comme nous en avons discuté dans le premier chapitre, les jurons peuvent servir à communiquer une charge émotionnelle, comme c'est le cas dans le passage ci-dessus: la répétition accentue la monotonie et l'ennui que ressentent les personnages avant qu'ils ne découvrent les festivals. L'émotion que véhicule l'usage de gros mots n'est pas nécessairement passionnée ou négative; si les jurons servent à exprimer la colère, la douleur ou la haine, ils peuvent aussi indiquer l'appréciation, la confusion, le désarroi ou l'ennui, pour ne donner que quelques exemples. Andersson & Trudgill énumèrent bien 17 différentes émotions liées à l'usage de « fuck » (1990: 60). En traduisant, il ne suffit pas simplement de traduire un juron par un juron: il faut aussi comprendre quelle émotion il communique, et saisir la force de cette émotion sur une échelle allant de « passion dévorante » à « tic du langage insignifiant ».

---

<sup>16</sup> Le résultat, « what do you want us to fuck », signifie autre chose entièrement.

Dans notre texte, on peut saisir ce jeu de nuances émotionnelles en considérant, parmi autres, l'emploi du mot « ostie » (parfois aussi orthographié « osti »). On le retrouve souvent dans l'expression figée « en ostie », qui agit comme un adverbe et qui signifie « très » ou « beaucoup ». On trouve « en ostie » deux fois dans la réplique du 2e tableau que nous verrons ci-dessous. Jessika relate au comité d'adoption son dialogue intérieur au fur et à mesure que se déroule son premier après-midi avec Jayson. La sincérité de Jayson avait touché Jessika, et elle dit au comité qu'elle se souvient avoir pensé : « C'est sûr que c'est un bon gars **en ostie**. [...] Tsé, un mâle avec des émotions, c'est rare, ça. C'est rare **en ostie** » (réplique 28). On remarque une nouvelle répétition qui met cette fois-ci l'accent sur la rareté des hommes dotés d'émotions selon Jessika. Dans la traduction, on pourrait rendre « en ostie » par « very », ce qui donnerait : « He's got to be a **very** good guy. [...] You know, a male with feelings, that's rare. **Very** rare. » Sans être incorrecte, cette traduction semble un peu fade; elle ne rend pas tout à fait le style emphatique de Jessika. Proposons alors : « He's a **friggin'** good guy for sure. [...] You know, a male with feelings, that's rare. **Friggin'** rare ». L'emploi de cette forme euphémisée de « fuck », utilisée au Cap Breton, confère à cette réplique une charge émotionnelle plus forte, sans pour autant tomber dans la démesure.

« Ostie » est aussi employé pour dénoter une emphase dans cette autre appréciation que fait Jessika de Jayson : « Tsé, Jayson, c'est sûr que c'est pas le gars le plus... éduquer, mettons. Pis non, i a pas un **osti de "Dr"** devant son nom, mais c'est le genre de gars qui a les valeurs à la bonne place<sup>17</sup> » (tableau 2 réplique 16). Ici « osti » ne signifie pas directement « beaucoup » ou « très » comme dans l'exemple précédent. Le juron vient plutôt donner de la force aux paroles de Jessika qui affirme que Jayson n'a pas besoin de titres ou de diplômes pour être une bonne

---

<sup>17</sup> Notons au passage le calque de l'anglais et la métaphore mélangée dans cette réplique : l'expression exacte serait « il a le cœur à la bonne place », calquée de l'expression anglaise « his heart is in the right place ».

personne. Dans cette circonstance, il n'est peut-être pas nécessaire de rendre cet « osti de » par un juron en anglais. Dans la traduction suivante, il serait plutôt question de rendre le peu d'importance que semble accorder Jessika à ces titres académiques : « So like, sure, Jayson's not the most, like, educated guy, right. Like, no, he's not a doctor **or whatever**, but he's the kind of guy that has his values in the right place ». L'emploi de « whatever » marque l'opinion de Jessika au sujet des titres comme « docteur » sans être un juron, mais sans perte de sens non plus.

Voyons un dernier exemple. Toujours dans le 2e tableau, Jayson et Jessika discutent de cinéma et de la célèbre citation du film *Forest Gump* concernant la vie et les chocolats en boîte. « La box of chocolates, c'est pas un film, ça? » demande Jessika (réplique 22). « Osti, non! » répond Jayson (réplique 23). Ce dernier attribue la citation à son père. Le juron a ici la fonction d'interjection qui rend la réponse de Jayson encore plus ferme. Elle marque une forte réaction émotive en réponse à la question de Jessika. On peut traduire cette interjection par un « Hell no » en anglais. La toute première réplique de la pièce contient aussi une interjection qui prend la forme d'un juron: « **Crisse**, c'est le contraire, » débute Jayson. Il répond à une question du comité d'adoption que le spectateur n'entend pas, et il l'a mal comprise: il semble penser que lui et Jessika doivent parler de l'enfant qu'ils veulent adopter plutôt que d'eux-mêmes. Le juron vient articuler la réaction émotive de Jayson à cette question avant qu'il ne formule la réponse comme telle ; sa réponse est une explication destinée au comité pour leur dire pourquoi l'enfant est un bon candidat pour l'adoption. Comme il s'agit du tout premier mot de la pièce, j'ai jugé important de conserver le juron puisque c'est lui qui lance le jeu des connotations et des idées reçues basées sur la manière de parler des personnages. « **Hell**, it's the other way around » est une solution possible. « It's the other way around, **dammit** » en est une autre, mais dans cette

deuxième option le déplacement du juron en fin de phrase pour des raisons idiomatiques atténué l'impact de ce premier gros mot.

### 3.2.2. *Fuck en français, fuck en anglais*

Juron anglais par excellence, « fuck » et ses diverses déclinaisons sont employés à plusieurs reprises dans le texte de *Fucking Carl*, jusque dans le titre. Pour traduire ce mot vers l'anglais, cependant, il ne s'agit pas simplement de le reprendre comme tel dans le texte d'arrivée aux mêmes endroits où il se trouvait dans le texte de départ. L'équivalence n'est pas parfaite; on pourrait dire que nous nous trouvons face à de faux-amis, puisque le juron « fuck » est beaucoup plus fort en anglais qu'il ne l'est en français.

En anglais, il figure sur la brève liste des gros mots qui ne peuvent pas être dit à la télévision de la BBC et est qualifié comme étant « highly offensive » par la Federal Communications Commission aux États-Unis (Ljung, 2000:9). Il n'est pas inclus du tout dans l'édition papier du *Oxford Canadian Dictionary of Current English* (2005) et est suivi dans toutes les entrées des dictionnaires Oxford en ligne par la mention « vulgar slang ». La note d'usage de ces dictionnaire en ligne indique qu'il s'agit de l'un des mots les plus taboo de la langue anglaise. Par contre, si on cherche ce terme dans les dictionnaires canadiens français, la situation est un peu différente. Dans le dictionnaire Antidote, l'interjection « fuck » porte la mention « vulgaire », mais les formes composées de ce mot (viz. le verbe fucker, l'adjectif fucké) ne font partie que du registre familier ou très familier, sans mention de vulgarité. Il en est de même dans le *Dictionnaire de la langue québécoise* de Léandre Bergeron (1997), où seule l'interjection « fuck » obtient la mention de juron alors que les formes de « fucker » et de « foquer », autre graphie francisée du même mot, ne portent pas de cautions. Dans le lexique en

ligne « Du français au français », on retrouve un article expliquant en détail l'usage du « fucké québécois ». Citons: « même s'il tire son origine de l'anglais 'fuck', le mot fucké n'est pas aussi vulgaire que son équivalent anglophone. Toutefois, le fucké québécois ne s'utilise que dans un registre familier ». On voit donc comment ce même mot n'a pas la même force dans une langue que dans l'autre<sup>18</sup>. En traduisant les « fuck » français en « fuck » anglais, on passe du registre familier au registre très obscène, ce qui représente un glissement considérable.

Quelles sont des solutions possibles pour éviter ce glissement? L'emploi d'autres jurons moins choquants est possible. Il est aussi possible d'employer des formes euphémisées de « fuck ». Selon Magnus Ljung, les euphémismes dans le contexte du langage grossier sont, généralement, « nonsense equivalents of a swear-word » ou bien « everyday expressions of similar sound and length as a swear word » (2011: 12). Le son est similaire, le rôle que joue l'euphémisme dans l'énoncé et la charge émotive sont les mêmes, mais la nature choquante est atténuée. Ainsi, on peut obtenir une gradation des jurons utilisés. En gardant en tête que la traduction anglaise cherche à refléter la variété d'anglais parlé au Cap Breton, les formes euphémisées « frigg », « frigging » et « fricking » ont été retenues. Nous obtenons par l'entremise d'euphémismes la traduction anglaise du titre, *Friggin' Carl*, pour maintenir le même niveau de familiarité dans la langue d'arrivée. Dans d'autres cas, comme dans les répliques 11 à 15 du 3e tableau où le juron « crisse » est rendu par « fuck », la répétition atténue la force du juron qui prend plutôt l'allure d'un tic de langue.

On remarque qu'aucunes formes euphémisées de « fuck » ne sont présentes dans le texte d'origine. Il est possible que le transfert de langue ait une fonction euphémisante en lui-même,

---

<sup>18</sup> Par extension, nous allons placer les mots « fucking » et « fucker » (la forme nominale anglaise, non pas la forme verbale française) dans cette même catégorie du français familier.

mais il est aussi possible que le classement de ce mot dans le registre familier en français rende superflue l'intervention d'euphémismes.

### **3.2.3. Le répertoire religieux**

Une grande part des jurons employés dans la pièce sont regroupés sous un thème religieux; ils ont comme référent des éléments de la religion catholique, comme des objets (ex. ciboire, tabarnak au lieu de tabernacle, ostie pour hostie...) des rituels, (sacrement pour sacrement...) ou des figures religieuses (crisse pour Christ). On remarque que dans plusieurs cas, la graphie et la prononciation du juron diffèrent de celles du référent. L'anglais possède certains jurons de thèmes religieux (God, Jesus, Christ, Hell et damn), mais le répertoire est plus limité.

Il n'est pas toujours nécessaire de remplacer un juron religieux en français par un juron de thème religieux en anglais. Plutôt, comme nous l'avons vu dans les exemples des sections précédentes, il est possible de trouver des jurons présentant d'autres thèmes pour jouer le même rôle emphatique dans les énoncés traduits<sup>19</sup>. Ainsi, l'équivalence des jurons ne tient pas obligatoirement compte du référent du gros mot en question; c'est ce que veulent dire Andersson & Trudgill quand ils écrivent que les jurons « should not be interpreted literally » (1990 :53).

Dans l'exemple suivant, la situation se complique. Les référents religieux des jurons qu'emploie Jayson sont essentiels à l'humour du texte. Jayson est à l'église, en train de faire l'éloge funèbre de Raymond, le grand-père de Jessika. En voici l'extrait qui nous concerne.

C'était aussi un homme d'affaire qui avait l'oeil<sup>20</sup> **en ostie** - oups, s'cusez. Pis, comme que vous le savez tous, le vieux, i a été toute la famille de ma belle Jessika que vous venez d'entendre me parler ça vient juste. Pis, **tabarn...** **tabernacle** qu'i a faite une bonne job! (tableau 9 réplique 15)

<sup>19</sup> On repense à « crisse » et « ostie » qui ont été rendus par « fuck » et sa version euphémisée « frigg »; il y a passage d'un thème religieux à un thème sexuel.

<sup>20</sup> « Avoir l'oeil » est un calque idiomatique de l'expression « to have an eye for », qui signifie avoir un don, un talent pour quelque chose.

Notons aussi que plus tard dans la même réplique, Jayson emploie le juron « fucking » sans se reprendre, ce qui pourrait indiquer que Jayson cherche à ne pas blasphémer dans l'église plutôt qu'à ne pas jurer du tout : « [...] i i a donné toute ce qui faut dans la vie pour en faire une **fucking** bonne fille ». Nous avons donc à traduire ce « en ostie » marqueur d'emphase et la correction de la prononciation de « tabarnak ». La solution proposée présente quelques remaniements.

He was a businessman who was **damn** - oops, sorry - very good at what he did. And, like you all know, he was the entire family of my beautiful Jessika you just heard talking to me just now. And **Christ - I mean, Jesus Christ our Lord and Savior** - did he ever do a good job.

Dans le premier cas, « damn » vient donner plus de force à l'affirmation de Jayson au sujet du talent de Ray pour les affaires. Alors que « en ostie » se trouvait en fin de phrase en français, « damn » prend la place de l'adverbe devant l'adjectif en anglais. L'addition de « very » comme correction à « damn » sert à rendre la phrase plus idiomatique. Dans le deuxième cas, il fallait trouver un terme religieux possédant à la fois une forme péjorative et une forme correcte. Jayson emploie donc en premier le nom « Christ » comme un marqueur d'emphase à ne pas être pris littéralement, puis répète de nouveau le même nom mais cette fois-ci en faisant clairement référence à la figure religieuse en reprenant la formule « our Lord and Savior ».

Quant au « fucking » qui se trouve plus loin dans la même réplique, il subit un remaniement lui aussi. On peut penser que ce juron, particulièrement choquant en anglais, n'échapperait pas à l'attention d'un locuteur anglophone donnant un discours dans une église. Ainsi, nous pouvons traduire : « [...] he gave her everything she needed in life to become **a f - a right** good woman » pour permettre de donner l'emphase émotive nécessaire au discours de Jayson sans employer un mot trop fort pour le contexte. Cependant, il est aussi possible de comprendre ce dernier « fucking » comme un indice de l'intensité de l'émotion de Jayson, qui s'apprête après tout à demander Jessika en mariage au milieu de funérailles et qui a bien d'autres

soucis que la rectitude de son français. Ceci nous mène à une traduction qui contiendrait soit le juron comme telle, ou une de ses formes euphémisées; et comme Jayson emploie déjà souvent « friggin' » dans la traduction, c'est ce que je choisirais : « [...] he gave her everything she needed in life to become a **friggin'** good woman ».

### ***3.2.4. La colère et autres emportements***

Ces émotions fortes liées à une demande en mariage nous mène à considérer l'emploi de jurons dans des répliques à lourdes charges émotives. Ces émotions ne sont pas toutes négatives, mais il n'en demeure pas moins que la colère et l'emportement sont étroitement associés à l'emploi de jurons, et souvent de jurons des plus forts. Dans la pièce à l'étude, deux scènes retiennent l'attention: dans le 4e tableau, Jessika montre la colère qu'elle a ressentie en mettant le colocataire de Jayson à la porte, puis, dans le 5e tableau, Jessika et Jayson se fâchent l'un contre l'autre et se disputent violemment. Dans ces scènes, les phrases sont longues, les jurons déferlent l'un à la suite de l'autre. Prenons comme exemple cette phrase tirée de la 20e réplique du 4e tableau, où Jessika répète à Jayson ce qu'elle a dit à son colocataire:

Crisse d'ostie de tabarnak, tu vas sortir d'icitte pis emporte tes affaires sales pis bouge ton câlisse de cul de pervers pis crisse, fais ça vite, tabarnak, pis je veux pu jamais te revoir la face, ostie de fucker.

Dans cette phrase, cinq propositions indépendantes sont reliées par des « pis », et on ne compte pas moins de neuf jurons et deux insultes.

J'ai d'abord tenté de traduire cet extrait avec une phrase de la même longueur, en restant très près de la structure française. Cependant, cette traduction ne semblait pas tout à fait naturelle. En tendant l'oreille, je me suis rendu compte que la colère et les émotions fortes s'expriment différemment en anglais. On n'y trouve pas autant d'avalanches de jurons différents,

et les phrases sont moins longues. La colère s'exprime comme en staccato: de courtes phrases sont ponctuées d'interjections péjoratives brèves. Ainsi, pour traduire l'emportement de Jessika de manière à ce qu'une comédienne puisse bien se le mettre en bouche, il faut faire un remaniement assez prononcé pour obtenir un style idiomatique. Voyons un résultat possible:

Jesus fucking Christ! You are going to get the Hell out of here, and take your nasty shit with you! Move your fucking ass, pervert! Go on! I never want to see your fucking face again, you hear me? You pig!

Les propositions reliées par les « pis » du texte de départ sont séparées pour former des énoncés plus courts. Les jurons et les insultes deviennent des interjections ou prennent la forme d'un qualificatif. Il y a moins de jurons dans la version anglaise, mais la force de ces jurons répartis légèrement différemment dans la réplique insuffle une intensité émotionnelle équivalente à celle que l'on retrouve dans le texte de départ.

### **3.3. — Les mots-béquille**

Les mots-béquille forment une autre vaste catégorie de mots qui semblent à priori échapper aux règles du « bon » français. Il est facile de croire que ces mots ne font que remplir le silence le temps d'une hésitation, ce qui n'est pas le cas. Les mots-béquille comme « mettons », « t'sé » et « là » servent à articuler les différents éléments du discours et à assurer la fluidité de la conversation: ils sont des éléments essentiels au dialogue, sans quoi la conversation deviendrait malaisée, pas tout à fait naturelle ou même hostile (Andersson & Trudgill, 1990 :102 ; D'Arcy 2007 :395). Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, l'emploi fréquent de mots-béquille chez Jayson et Jessika découle de l'oralité du texte théâtral et rend les personnages plus humains. On retrouve le plus grand nombre de mots-béquille dans la bouche des personnages quand le moment est émotif, ou quand ils pèsent leurs mots. Voyons quelques exemples.

Dans la réplique suivante, Jessika explique au comité d'adoption pourquoi elle ne partage pas l'enthousiasme de Jayson pour les Monster Trucks.

C'parce que moi, les Monster Trucks, ça me ramène des mémoires de mon père, l'osti de fucker, parce qu'i watchait ça à 'TV pis i gueulait, **pis ben, je sais pas...** C'est comme, ouin, on dirait que tsé, des trucks qui s'embarquent un sur l'autre, c'tait pas trop ma shit mais tsé, chu t'allée. (Tableau 3, réplique 50)

On sent l'hésitation de Jessika, qui se rappelle de mauvais souvenirs au sujet de son père et qui pense peut-être aussi aux disputes qu'elle aura eu avec Jayson au sujet des Monster Trucks. Les deux premiers mots-béquille qu'elle emploie, « pis ben », servent à marquer la relation entre ce souvenir de son père et la prochaine partie de son discours, qui ne vient pas immédiatement. D'abord, « je sais pas » vient marquer son hésitation et lui permet de prendre un moment pour organiser ses pensées. « C'est comme » introduit une nouvelle idée, interrompue par un autre moment d'hésitation, « ouin », puis introduite de nouveau par « on dirait que ». Les deux « t'sé » — version raccourcie de « tu sais » dont la graphie imite la prononciation — cherchent plutôt à établir un rapport entre Jessika et ses interlocuteurs, pour s'assurer qu'ils comprennent bien ce qu'elle dit.

On voit donc que les mots-béquille accomplissent plusieurs rôles différents dans cette réplique. Pour les traduire, il faut employer des mots-béquille qui jouent le même rôle en anglais.

It's cause Monster Trucks bring me back to memories of my piece of shit goddamn dad. He'd watch it on TV and yell and shit, **and well, I don't know. It's like, yeah. You could say, you know,** trucks driving over each other, that's not really my kind of shit, **you know,** but I went anyway.

On remarque quelques changements au niveau de la ponctuation pour bien séparer les différentes idées au sein de la réplique.

Les chercheuses Alexandra D'Arcy (2007) et Kate Beeching (2002), entre autres, relèvent une tendance à prendre pour acquis que les mots-béquille sont employés plus fréquemment par les femmes que par les hommes. Cependant, ces deux chercheuses démontrent

dans leurs études qu'il s'agit là d'une simplification de la réalité et que les hommes emploient eux aussi beaucoup de mots-béquille, quoique la fonction de ces mots soit parfois différente. Dans le texte de *Fucking Carl*, Jayson emploie un grand nombre de mots-béquille. Voyons un exemple tiré de la première réplique du 7<sup>e</sup> tableau, où Jayson parle du grand-père de Jessika et des semaines précédant son décès. Jayson explique d'abord comment il allait chercher des bières pour Ray, puis continue son récit en disant : « **Mais là, tsé**, quand qu'on s'tait descendu, **je sais pas, là**, quatre, cinq bières, ça l'arrivait souvent, des fois, qu'i s'endormait dans son fauteuil ». On retrouve encore en tête de phrase deux mots-béquille qui servent de marqueur de relation. « Mais là » introduit une nouvelle idée, un changement dans le récit, alors que le « t'sé » s'assure que la connection entre Jayson et son auditoire est maintenue. « Je sais pas, là » introduit l'approximation du nombre de bières bues. On obtient en anglais : « **But then, you know**, when we'd had, **I don't know, like**, four or five, it happened pretty often, sometimes, that he'd fall asleep in his chair ».

Voyons un dernier exemple. Le 5<sup>e</sup> tableau se termine avec l'assurance de Jessika qu'au fond, la séparation de quelques mois qu'elle et Jayson ont vécue au cours du deuxième été n'a fait que renforcer les liens entre eux. « Mais, **tsé**, c'tait pour, au final, revenir, **comme , genre**, plus forts » (réplique 41). On remarque le grand nombre de virgules qui fragmente la réplique et qui semble indiquer que Jessika a de la difficulté à trouver les bons mots. De plus, les mots « comme » et « genre » peuvent être compris comme des marqueurs d'une approximation, introduisant une expression qui n'est peut-être pas la plus exacte mais qui rend plus ou moins bien ce que Jessika tente d'exprimer. On pourrait les remplacer dans la réplique par l'expression « si on peut dire ». Notons que cet emploi du mot « comme » ne se trouve pas dans le dictionnaire, pas plus que cet emploi du mot « genre ».

Ces mots synonymiques se traduisent tous les deux par le mot « like » en anglais. La traduction de cette réplique demande donc un certain remaniement dans l'ordre des mots pour conserver tous les mots-béquille sans pour autant sacrifier l'oralité de la réplique. « But **like**, in the end, **you know**, we ended up, **like**, stronger 'cause of it. » On sent toujours l'hésitation de Jessika qui tâtonne pour trouver la meilleure façon de formuler ses pensées grâce à la fragmentation de la phrase, qui est maintenue, et grâce aux mots-béquille qui la parsèment.

### 3.4. — Les emprunts de l'anglais

Comme nous l'avons vu, le texte de *Fucking Carl* est ponctué de mots et de tournures de phrase empruntés à l'anglais qui font partie intégrante du vernaculaire qu'emploient les personnages. Nous avons donné plus tôt la définition de l'emprunt linguistique telle que fournie par la Banque de dépannage linguistique (BDL), et nous nous tournerons de nouveau vers la BDL pour nous aider à diviser les emprunts dans *Fucking Carl* en catégories distinctes. Parmi les huit différents types d'emprunts identifiés par la BDL, nous en relevons quatre qui se manifestent dans le texte à l'étude: les emprunts intégraux, les emprunts hybrides, les emprunts syntaxiques et les emprunts idiomatiques.

#### 3.4.1. Les emprunts intégraux

Selon la définition de la BDL, « les emprunts intégraux résultent d'un transfert complet, en français, de la forme et du sens d'un mot ou d'un groupe de mots anglais ». Autrement dit, on retrouve dans le texte en français des mots et des expressions repris tels quels de l'anglais<sup>21</sup>. Certains emprunts ont été acceptés en français au fil des années (ex. week-end ou background) et d'autres encore ont subi des modifications au niveau de la prononciation et de l'orthographe (ex.

---

<sup>21</sup> Notons que les emprunts intégraux peuvent provenir de n'importe quelle langue et pas seulement de l'anglais.

bogue informatique qui provient du mot anglais « bug »). Cependant, les emprunts intégraux ont tendance à être critiqués et l'Office Québécois de la langue française en particulier encourage l'emploi de termes français, proposant parfois des néologismes pour éviter l'emprunt.

Dans le texte de *Fucking Carl*, on retrouve des emprunts intégraux virtuellement à toutes les deux répliques. Notons que dans le manuscrit, ces emprunts ne sont pas indiqués en italique ou autrement identifiés, sauf dans le cas du mot « file » qui figure en italique dans la réplique suivante : « Ben, vous le savez. Vous l'avez dans votre *file* » (Jessika, tableau 2 réplique 30). Jessika indique aux membres du comité d'adoption qu'ils possèdent de l'information au sujet de son père dans leur fichier, qu'elle désigne avec le terme anglais « file ». La mise en italique permet d'éviter la confusion avec le mot français « file ». Partout ailleurs dans le texte, il retombe au lecteur de déterminer quels mots sont des emprunts. Certains conservent l'orthographe anglais et d'autres subissent une francisation qui guide la prononciation (ex. « la bière **fla**te » (Jayson, tableau 3, réplique 41). Pour ceux qui sont habitués à ce genre d'alternance codique, la lecture se fait sans effort, mais une lecture plus attentive sera peut-être requise d'un lecteur qui n'est pas familier avec ce type d'énoncé.

Ces emprunts se font dans toutes les catégories de mots. Voyons un extrait d'une réplique de Jayson. Dans cette scène, il résume bon gré mal gré les paroles qu'aurait prononcées le père de Jessika en la voyant à un festival.

"J'ai passé des années **rough**... Je me suis repris en main... blablabla... J'ai passé huit mois dans les AA... Chu rendu **clean**, câlissement **clean**... **Bullshit**, **bullshit**... Reprendre contact... T'es ma fille... Je t'aime." **That's it** (tableau 6, réplique 7).

Dans cet extrait, les emprunts intégraux sont deux adjectifs, un nom du registre vulgaire et une courte phrase. Plus tôt dans le même tableau, on retrouve l'emprunt intégral d'un verbe : « Faque, c'est ça, je le **call**, de même, sans plus de préavis » (Jayson, tableau 6, réplique 1). Dans

cette réplique, il dit au comité qu'il a téléphoné au grand-père de Jessika pour lui demander où elle était. Dans ces exemples, rien n'empêchait Jayson d'employer des mots en français (appeler ou téléphoner au lieu de call, difficile au lieu de rough, etc). Cependant, nous n'assumons pas que les mots en anglais sont employés parce que le mot en français n'est pas connu; plutôt, il semble que le choix du mot en anglais relève de la tentative d'employer le mot le plus juste ou le plus expressif. La sociolinguiste Shana Poplack, qui a effectué des recherches exhaustives auprès de locuteurs francophones de la région de Hull-Ottawa, relève dans son étude cette tendance à employer l'alternance codique pour obtenir les mots justes. Les locuteurs de la région d'Ottawa particulièrement ont tendance à expliquer leur emploi d'emprunts de l'anglais en disant que « the English way of saying it is often shorter, more succinct, and more apt or expressive » (Poplack, 1988:223).

Du point de vue de la traduction, les emprunts intégraux sont généralement plutôt faciles à traduire quand il en vient à leur forme: le mot peut souvent rester le même dans le texte d'arrivée. Voyons les traductions des répliques ci-dessus:

"I've had a **rough** few years... I got my shit together... blah blah blah... I've been in the AAs for eight months... I'm **clean** now, I'm frikin' **clean**... **bullshit, bullshit**... we should keep in touch... you're my daughter... I love you." **That's it** (tableau 6, réplique 7).

So yeah, I **call** him, just like that, without any more notice (tableau 6, réplique 1).

Par contre, alors que l'emploi de ces mots en français est lourdement chargé de connotations, ce n'est pas le cas en anglais. Comme nous le voyons, ce ne sont en somme que des mots biens ordinaires. On perd donc ici un élément qui joue un rôle important dans le jeu des connotations qui entoure la langue parlée. Pour éviter que ce jeu ne soit affaibli par la perte d'un élément porteur de tant de sens dans le texte d'arrivée, il faudra s'assurer que les autres éléments qui demeurent dans le texte d'arrivée — les maladroites syntaxiques, les jurons, les mots-

béquille et certains régionalismes — parviennent à reprendre la fonction des emprunts de l'anglais qui disparaissent dans la traduction. Dans les traductions que l'on vient de voir, le choix d'employer l'expression « get my shit together » plutôt qu'une autre expression comme « get my act together » ou « get my life back on track » a été fait pour permettre l'emploi d'un juron de plus dans une expression familière. De même, l'énoncé « without any more notice » gagne en importance puisqu'il s'agit d'une maladresse de la part de Jayson : en réalité, il n'a donné aucun préavis du tout au grand-père de Jessika.

Dans bien des cas, on peut simplement laisser l'emprunt tel quel dans le texte d'arrivée, mais ce n'est pas toujours possible. Comme nous l'avons vu plus tôt, le juron « fuck » employé dans un contexte francophone et le même juron employé dans un contexte anglophone ne sont pas équivalents. Le terme « pick-up » pour désigner une camionnette est un autre exemple d'un faux-ami. Bien que le terme « pick-up » soit correct en anglais, il n'est pas aussi idiomatique que le terme « truck » dans l'anglais vernaculaire du Cap Breton. Je suis personnellement venue à cette conclusion en écoutant parler des amis anglophones originaires du Cap Breton et propriétaires de ce type de véhicule parler de mécanique : ils n'ont employé que le terme « truck » et quelquefois le nom du modèle du véhicule (ex. F150), mais jamais le terme « pick-up ». Ainsi, dans le 1er tableau, quand Jessika décrit son véhicule, il conviendra de rendre « pick-up » par « truck » dans la traduction anglaise.

Moi, mon **pick-up**, c'tait un Ford Ranger 2001 bleu. (réplique 14)

My **truck** was a blue 2001 Ford Ranger.

### ***3.4.2. Les emprunts hybrides***

À l'instar des emprunts intégraux, les emprunts hybrides concernent des unités lexicales plutôt que la structure grammaticale sous-jacente. Les emprunts hybrides « combine[nt] des

éléments appartenant à des langues différentes. [...] On peut, par exemple, construire une forme en ajoutant un élément français à un mot anglais » (BDL). On peut ajouter un suffixe français à un mot anglais (ex. blogueur de l'anglais « blogger ») ou combiner un mot anglais et un mot français pour obtenir des termes comme « musique rock ».

Dans le texte de *Fucking Carl*, les emprunts hybrides les plus communs sont ceux où une terminaison française est combinée à un verbe anglais. C'est ce que fait Jessika quand elle dit au comité comment elle se sentait avant les funérailles de son grand-père: « Moi, je **feelais** comme de la marde<sup>22</sup> » (tableau 9, réplique 12). On retrouve le verbe « to feel » conjugué avec la terminaison de l'imparfait. La traduction d'un tel emprunt hybride se fait comme celle d'un emprunt intégral: on restitue le verbe à l'anglais et on le conjugue selon les formes de la langue d'arrivée. Ainsi, on obtient : « I **was feeling** like shit ».

Dans une autre réplique, Jessika utilise un autre verbe hybride pour parler d'un forain qu'elle a rencontré dans un festival : « I avait un gars, là, qui m'**avait cruisée** plus tôt » (tableau 6, réplique 14). Le verbe anglais « to cruise » est ici conjugué au plus-que-parfait. L'accord correct du participe passé atteste du haut niveau d'intégration des emprunts dans le texte. Cependant, le verbe hybride « cruiser » revêt en français un sens que n'a pas le verbe « to cruise » en anglais, soit celui de draguer ou de flirter avec quelqu'un. Ainsi, la traduction de cette réplique ne contient pas le verbe « to cruise », puisqu'il sera remplacé par l'expression du registre familier « to hit on » qui rend mieux le sens de la réplique. On obtient donc : « There was this guy who **was hitting on** me earlier. »

Le prochain exemple est un emprunt hybride qui ne relève pas de la catégorie des verbes, mais plutôt des adjectifs. Dans le 3e tableau, Jayson et Jessika parlent de la valeur éducative des festivals auxquels ils veulent apporter l'enfant. Jessika dit : « On est capable d'être

---

<sup>22</sup> Cette réplique contient aussi un emprunt idiomatique, comme nous le verrons.

**éducationnels** pis faire des vrais trucs de cultures » (réplique 9). Ici, une terminaison faisant écho aux sonorités anglaises remplace la terminaison correcte ; « éducatif » devient « éducationnels », sans doute sous l'influence de l'adjectif anglais semblable, « educational ». Notons cependant qu'il est aussi possible que nous nous retrouvons ici face à un lapsus, puisque l'adjectif « éducationnel » existe, mais pas dans le sens où l'emploie Jessika<sup>23</sup>. Quoiqu'il en soit, la traduction anglaise emploiera le terme « educational » : « We can be real **educational** and do actual cultural stuff too. »

### *3.4.3. Les emprunts syntaxiques et idiomatiques*

Nous combinons dans une seule catégorie les emprunts syntaxiques et idiomatiques. Les emprunts syntaxiques résultent de « la transposition [...] d'éléments d'une structure syntaxique étrangère. On peut, par exemple, reproduire une structure propre à l'anglais, mais avec des mots français » (BDL). Les emprunts idiomatiques sont similaires, et reproduisent « mot à mot [une] expression figurée propre à une autre langue » (BDL). Dans les deux cas, l'emprunt s'étire sur plus d'un mot et affecte la structure de la phrase. Voyons quelques exemples.

À la fin de la pièce, Jessika résume qu'en somme, elle et Jayson forment un couple tout à fait prêt à devenir une famille. Ils sont prêts pour « du vrai engagement envers quelqu'un qu'on peut **prendre soin de** » (Jessika, tableau 12, réplique 16). On comprend ce qu'elle tente d'exprimer : qu'ils peuvent s'occuper de l'enfant et qu'ils sont prêts à s'investir pleinement dans la vie familiale. Cependant, la syntaxe de la fin de la phrase pose problème : il s'agit d'un emprunt syntaxique, un calque de la tournure de phrase anglaise « to take care of ».

---

<sup>23</sup> La définition que donne le dictionnaire Larousse en ligne de mot « éducationnel » est la suivante : « Qui concerne les sciences de l'éducation. »

Il est possible de traduire cet énoncé en le restituant à sa forme originale, en traduisant les mots sans en changer l'ordre. Comme dans le cas des emprunts intégraux et hybrides, une telle traduction élimine presque entièrement la faute dans le texte d'arrivée. Dans ma traduction, j'ai traduit « prendre soin de » par « take care of » en effectuant justement une traduction mot à mot. J'ai conservé la position en fin de phrase pour qu'il reste tout de même une faute de grammaire dans le texte d'arrivée : « Real commitment towards a person we can **take care of** ». Quoique ce genre de tournure qui laisse une préposition en fin de phrase soit certainement plus acceptable en anglais qu'elle ne l'est en français, elle n'en demeure pas moins une construction maladroite qui reflète la difficulté qu'a Jessika de s'exprimer correctement dans la variété standard de la langue.

On trouve un autre emprunt sémantique dans la 13e réplique du 9e tableau. Jayson s'apprête à mettre en scène le moment où il a demandé Jessika en mariage : « on va vous le faire, comment que ça s'est passé parce que c'est ben important dans notre histoire de pourquoi qu'**on s'en va être** une famille ». Cette structure n'est pas tout à fait naturelle en français et provient vraisemblablement de la structure qu'on emploierait en anglais pour dire la même chose : « the reason why **we're going to be** a family. » Pour restituer la maladresse du texte d'origine qui disparaît dans la normalité de l'énoncé dans la langue d'arrivée, on peut s'appuyer sur l'accent qui transformera « going to be » en « gonna be » ainsi que sur la maladresse du reste de la phrase. On obtient donc : « We're gonna do it for you, how it went down, cause it's a damn important part of our story of why **we're gonna be** a family. »

Un peu plus tôt dans notre analyse, nous avons relevé que la réplique de Jessika « Moi, je feelais comme de la marde » (tableau 9, réplique 12) contenait à la fois un emprunt hybride (feelais) et un emprunt idiomatique. Cet emprunt idiomatique est un calque de l'expression anglaise « to feel like shit », expression que l'on retrouve inchangée dans la traduction de la

réplique : « I was feeling like shit ». Plus tôt encore, nous avons vu une expression mélangée employée par Jessika pour décrire Jayson: « Pis non, i a pas un osti de “Dr” devant son nom, mais c’est le genre de gars qui a **les valeurs à la bonne place** » (tableau 2 réplique 16). Il y a confusion entre les mots « cœur » et « valeurs », le premier terme étant celui qui est habituellement employé dans ce contexte. De plus, cette expression est un emprunt idiomatique. L’expression est originalement anglaise : « to have one’s heart in the right place ». Dans la traduction de cette réplique, on restitue à la fois l’expression mélangée et l’emprunt idiomatique : « So like, sure, Jayson’s not the most, like, educated guy, right. Like, no, he’s not a doctor or whatever, but he’s the kind of guy that has **his values in the right place.** »

### 3.5. — La localisation

Comme nous l’avons vu dans le 2e chapitre, nous avons choisis de qualifier de localisation tous les changements apportés au texte pour lui permettre de résonner auprès de son public-cible ; dans notre cas, des spectateurs anglophones du Canada atlantique. Nous apportons de ces changements à trois grandes sections du texte — soit l’accent régional, les lieux et les noms propres. Dans le texte d’origine, les personnages étaient franco-ontariens, alors qu’ils sont néo-écossais et anglophones dans le texte d’arrivée : ceci entraîne quelques autres modifications que nous signalons également.

#### 3.5.1 *L’accent*

D’abord, l’accent. Le texte reproduit l’accent franco-ontarien avec l’aide de plusieurs éléments. La graphie de certains mots reflète leur prononciation. Nous en relevons quelques exemples dans cette réplique de Jayson, tirée du milieu de son éloge funèbre pour Ray:

Vous la voyez, elle, qui a eu de la souffrance dans le début de son vécu **pis** que là, son grand-père, **pis** sa grand-mère, un **boutte, ben** sûr, l'a élevée comme si **qu'était** sa propre enfant **pis i i** a donné **toute** ce qui faut dans la vie pour en faire une fucking bonne fille (Tableau 9, réplique 15).

La prononciation du « t » final dans « bout » et dans « tout » est marquée par l'ajout du « e » dans le texte ; « pis » remplace l'expression « et puis » ; dans le passage qui s'écrirait « comme si elle était sa propre enfant » en français standard, on ajoute un « que » et on fait disparaître le pronom « elle » ; les mots « il » et « lui » deviennent de simples « i ». Ce même extrait permet également d'illustrer l'oralité qui marque profondément les répliques. À l'instar des conversations ordinaires, les conversations entre Jayson, Jessika et le comité d'adoption muet comportent des phrases longues, méandreuses et pleines d'apartés.

On retrouve aussi des expressions idiomatiques, des tournures de phrase et des mots propres au français canadien et plus particulièrement au français de l'Ontario. Par exemple, on retrouve dans le 6e tableau l'expression « mouiller à ciaux » dans la bouche de Jessika (réplique 4). Le dictionnaire Antidote indique que cette expression, qui comprend l'emploi du verbe « mouiller » pour signifier « pleuvoir » et une prononciation unique du mot « seau », est typique du Québec et de l'Acadie. Un autre mot caractéristique du français de l'Ontario est le terme affectueux « toune », qu'emploie Jessika lorsqu'elle se parle à elle-même, comme à la réplique 28 du 2e tableau : « [...] je me suis dit : “Crisse, **toune**, laisse-le pas partir, lui” ».

Nous avons employé les mêmes procédés pour rendre l'accent du Cap Breton dans la traduction. L'orthographe fait écho à la prononciation; par exemple, des verbes comme « going to » et « want to » deviennent « gonna » et « wanna » là où approprié. Certains mots sont aussi omis là où ils seraient omis à l'oral, comme dans la demande en mariage de Jayson qui passe de « Tu veux-tu m'épouser? » (tableau 9, réplique 17) en français à « You wanna marry me? » en anglais. Et, malgré les instincts de la traductrice habituée à priser la clarté et la concision, les

répliques sinueuses ne sont pas rendues plus directes, ni plus claires ou concises dans le texte d'arrivée.

Nous avons aussi dispersé des expressions et des mots typiques au Cap Breton dans le texte, là où elles semblaient trouver place naturellement. Ainsi, toutes les expressions régionales françaises ne sont pas rendues par des expressions régionales équivalentes dans le texte d'arrivée parce que parfois il n'en existe pas, ou parce que l'insertion d'une expression pittoresque dans la réplique en question n'aurait rien de naturel. Par exemple, à la fin du tableau 4, Jayson reproche à Jessika de ne pas avoir été tout à fait honnête avec le comité d'adoption en lui disant : « Ok, correct. Mais je te rappellerai que t'étais en train de **conter des menteries** » (réplique 58). L'expression appartient au registre familier canadien-français, et, bien que la traduction de la réplique reflète l'accent du Cap Breton, elle ne contient pas d'expression unique à cette région. « Okay, fine. But I'll say you was telling a pack a lies right then. »

De même, il arrive qu'une expression typique au Cap Breton se retrouve dans une réplique sans expression typiquement régionale dans le texte de départ parce qu'il s'agit d'une solution idiomatique dans le texte d'arrivée. C'est le cas dans la réplique 36 du 3e tableau, quand Jessika décrit la réaction de Jayson en arrivant au Festival de la Poutine. Cette réplique en français présente des traces de l'accent franco-ontarien : « C'est sûr, ça l'a rendu Jay tout excité », dit Jessika. L'emploi du terme « excité » pour évoquer un enthousiasme enfantin est habituel en français canadien et n'est pas unique au français de l'Ontario. En anglais du Cap Breton, l'expression « full of piss and vinegar »,— qui signifie que quelqu'un est animé d'un grand enthousiasme (Oikles, 2018 :38) — rend à merveille l'état de Jayson, et nous l'employons donc : « You just know<sup>24</sup> Jay was full of piss and vinegar ». Pour trouver de ces expressions, j'ai

---

<sup>24</sup> « C'est sûr », mot-béquille qui vient appuyer l'inévitabilité de la réaction de Jayson, est rendu par « you just know », formulation qui a l'avantage de souligner la connivence du comité d'adoption.

puisé dans le *Dictionary of Cape Breton English*, de Davey & McKinnon (2016) et dans *Bluenoser's Book of Slang: How to talk Nova Scotian*, (Oickle, 2018) en plus de prêter une oreille attentive aux conversations d'amis s'exprimant dans cette variété d'anglais. J'ai ainsi relevé des mots comme « two-four » employé pour désigner une caisse de bières, le mot « wrecked » et l'expression « right out of her » pour parler d'une personne en état d'ébriété, ou encore la tendance d'employer le mot « right » comme adverbe signifiant « très ».

### ***3.5.2. Questions de géographie***

Comme nous déplaçons l'action de la pièce de l'Ontario au Cap Breton, il s'en suit qu'il faudra changer les noms des lieux pour refléter ce changement de local. Ce déplacement vers les maritimes affecte plusieurs répliques qui font référence à des éléments culturels liés à l'espace géographique. C'est particulièrement le cas dans le 3e tableau de la pièce, où il est question de différents festivals: le Beaverfest à Windor (Jayson, réplique 31), Beauce Carnaval (Jayson, réplique 33) et le Festival de la Poutine-Galvaude de Ste-Micheline-des-Prés (Jayson, réplique 35). De plus, chaque festival est accompagné d'une brève description de ses attraits. Pour traduire cette scène, il m'a d'abord fallu trouver des festivals ayant lieu dans les maritimes. J'ai choisi d'étendre mes recherches au-delà du Cap Breton pour inclure des festivals ayant lieu ailleurs en Nouvelle-Écosse et au Nouveau-Brunswick pour trouver des événements compatibles avec les descriptions que donne Jayson. Le Beaverfest de Windsor, près des lignes américaines et déjà passé au moment où Jayson et Jessika commencent leur tournée des « festivaux » (Jayson, tableau 3, réplique 31), est remplacé par le Saint-John Beer Fest, qui a lieu au mois d'avril. Beauce Carnaval, foire ambulante, est remplacée par la tournée de Hinchey's Rides and Amusements, habituellement de passage à Sydney au début de l'été. Quant au Festival de la

Poutine, il est remplacé par le Nova Scotia Provincial Exhibition — habituellement appelé Truro Exhibition à cause de sa location — et qui inclut à la fois des manèges et l’occasion d’« aller dans le champ avec [des] pick-ups » (Jessika, tableau 3, réplique 40). Je crois que ces festivals sont tous suffisamment familiers au public-cible pour que la scène résonne auprès d’eux.

### 3.5.3. *Les noms propres*

Dans sa discussion de l’adaptation, Jean Delisle illustre les modifications entraînées par le changement de milieu socio-culturel par le changement du patronyme des Dupont et Dupond de la bande dessinée *Tintin* par les noms Thomson et Thompson dans la traduction anglaise (2013 :641). Une telle adaptation des noms des personnages pourrait être souhaitable dans le cas de *Fucking Carl* également. Les prénoms des personnages principaux ne posent pas problème. Ils se prononcent aussi bien en français qu’en anglais; de plus, la graphie inhabituelle de Jayson et de Jessika est porteuse de la même impression de déviance par rapport aux normes dans le texte d’arrivée. Cependant, les noms de famille de Jayson et de Jessika — Blondin et Simard respectivement — ne sont pas aussi communs au Cap Breton qu’ils ne le sont au Québec et dans des communautés francophones de l’Ontario. Des noms de famille comme MacDonald, MacLeod, Kelly ou Boudreau auraient plus de résonance auprès d’un auditoire des maritimes puisque ces noms y sont très communs<sup>25</sup>. Il est intéressant de noter qu’il ne serait pas vraiment nécessaire de changer le nom du curé mentionné dans l’éloge funèbre (Jayson, tableau 9, réplique 13) puisque le nom de famille Thibodeau est commun dans les régions acadiennes comme celle de Chéticamp.

---

<sup>25</sup> J’ai choisi le patronyme MacDonald pour Jayson et Kelly pour Jessika et son grand-père.

#### 3.5.4. De francophone à anglophone

La dernière catégorie de difficultés causées par le changement de local est celle des difficultés posées par le fait que les personnages deviennent anglophones dans le texte d'arrivée. Ce changement de langue passe généralement inaperçu sauf dans deux répliques, appartenant toutes deux à Jessika, qui citent explicitement qu'elle et son demi-frère parlent français.

Dans le premier cas, Jessika dit au comité d'adoption quel genre de livres elle loue à la bibliothèque : « Ah, pis des romans itou: *Fifty Shades of Grey*. Ouais, en anglais. Je pratique mes deux langues » (tableau 3, réplique 46). Dans la scène de la pièce d'où est tirée cette réplique, Jayson et Jessika sont en train d'essayer de convaincre le comité d'adoption qu'ils ont une bonne culture générale et qu'ils pourront s'en servir pour offrir une bonne éducation à l'enfant qu'ils veulent adopter. La mention du bilinguisme de Jessika est un point positif, comme Jessika en est manifestement consciente. Cependant, le choix de ce roman de qualité douteuse peut venir mettre un bémol dans les conclusions que tireront les membres du comité. Il est important de conserver dans le texte d'arrivée ces deux éléments qui jouent un rôle dans le portrait que dresse le spectateur du niveau d'éducation des personnages.

Le changement de la situation d'énonciation affecte la traduction de cette réplique. Alors que les francophones qui ont l'anglais comme langue seconde sont très communs au Canada en général, (Poplack, 1988 ; Boudreau & Dubois, 2008), il est moins commun de voir des anglophones qui ont une connaissance suffisante du français pour lire des romans entiers dans cette langue. Bien qu'il soit possible que Jessika dans sa version néo-écossaise ait une connaissance de base du français, il est improbable qu'elle se vante de lire des romans en français.

Il existe sans doute autant de solutions à ce problème qu'il y a de traducteurs. Pour ma part, j'ai choisi de sacrifier la mention de bilinguisme dans cette réplique pour ne conserver que l'affirmation que Jessika lit des romans, suivit de la mention du genre de roman qu'elle lit. « Oh yeah, and I read actual novels, too. *Fifty Shades of Grey*, yeah? » La réplique est ainsi adaptée pour que Jessika puisse mentionner ses habitudes de lecture comme point fort, et le mot-béquille « yeah » en fin de réplique fait écho au « ouais » de la réplique de départ dont se sert Jessika pour s'assurer que le comité d'adoption a bien compris ce qu'elle veut dire.

À la fin de la pièce, Jessika mentionne qu'elle et Jayson comptent partir en lune de miel à Paris, et qu'ils amèneront du même coup leur fils adoptif « au Walt Disney des Français. Comme ça, i va toute comprendre c'que les Mickey Mouse disent » (tableau 12, réplique 16). Cette réplique demande elle aussi une légère adaptation pour bien s'intégrer dans le nouveau contexte d'énonciation de la pièce. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de changer la destination du voyage, mais simplement d'ajouter que l'enfant étudie le français comme langue seconde. Comme nous venons de le voir, une bonne connaissance du français n'est pas un acquis au Cap Breton anglophone, et la participation à un programme d'immersion connote un certain prestige. Il sera donc toujours question du « French Disney World », mais la réplique se terminera : « That way, the kid can practice his French immersion to understand what Mickey Mouse says. » La mention du « French immersion » est une manière plus au moins discrète pour Jessika de vanter la qualité de l'éducation qu'ils offrent à l'enfant.

Ces adaptations ne sont que quelques options possibles des différentes manières dont la pièce pourrait être localisée, et je tiens à réitérer que d'autres traducteurs ayant fait de différents choix trouveraient sans doute d'autres solutions, ou éviteraient peut-être entièrement le changement de la situation d'énonciation et n'aurait pas à intégrer des adaptations.

### 3.6. — Autres problèmes de traduction

Certains problèmes de traduction ne relèvent d'aucunes des catégories que nous avons vues ci-dessus. Il s'agit de jeux de mots, de phrases très longues, de formulations singulières qui demandent à la traductrice de faire preuve de créativité. Pas tous les traducteurs se butent aux mêmes difficultés, et ils ne trouvent certes pas tous les même solutions aux défis que leur pose un texte. Les problèmes de traduction que je vais présenter ne sont que quelques-uns des passages qui m'ont donné du fil à retordre et serviront à illustrer la complexité du procédé de traduction et la créativité dont doit faire preuve la traductrice.

Un échange au début du 10e tableau pose une difficulté par rapport au genre. Jayson et Jessika sont en désaccord au sujet de leur notaire.

- (3) JAYSON: Heille, osti que ça l'a l'air plate ça, être notaire. Crisse, tu fais juste lire des papiers de morts. Pis même, chu pas sûr qu'était ben **bonne la** notre.  
(4) JESSIKA: Ben **bon**.  
(5) JAYSON: Ben **bonne**. C'tait **une fille**. **A** s'appelait Claude.  
(6) JESSIKA: Ben non. C'tait **un gars**. **I** s'appelait Claude.  
(7) JAYSON: Bah.  
(8) JESSIKA: Whatever.  
(9) JAYSON: Babe, fait-**la, le** notaire. Moi, je vais faire nous deux.

Puisque la distinction entre « le » et « la » et entre « bon » et « bonne » n'existe pas comme telle en anglais, il faut trouver une autre manière d'exprimer cette confusion entre les genres. De même, le nom Claude n'est pas particulièrement courant au Cap Breton, et encore moins courant comme nom féminin. Je propose le prénom androgyne MacKenzie pour remplacer Claude en espérant qu'il sera peut-être plus familier à l'oreille anglophone. J'ai aussi procédé à un remaniement des répliques pour maintenir l'ambiguïté et son effet comique.

- (3) JAYSON: Dude, being a notary must suck ass. You just read dead people's stuff, it must be so freakin' boring. And the one we got, I'm not even sure **she** was any good.  
(4) JESSIKA: **He** was any good.  
(5) JAYSON: **She** was any good. **She was a girl**. **Her** name was MacKenzie.

- (6) JESSIKA: **He** wasn't any good. **He was a guy. His** name was MacKenzie.  
(7) JAYSON : Meh.  
(8) JESSIKA: Whatever.  
(9) JAYSON : Babe, you play **her**, the notary, and I'll play us talking to **him**.

D'autres problèmes sont plutôt liés à la formulation inattendue de certaines phrases, formulations qui demandent un effort de créativité de la part de la traductrice. Cette réplique de Jayson tirée du tout début de la pièce en est un bon exemple : « notre couple i a vécu toute ce qu'on a vécu pis notre vécu, i est un couple solide » (tableau 1, réplique 7). On y retrouve une répétition de « vécu » d'abord comme verbe puis comme nom commun. Jayson établit aussi une distinction inattendue entre lui et Jessika et le couple qu'il forme avec Jessika, ce qui pose une certaine difficulté parce qu'il est inhabituel en anglais de parler de son « couple ». On a plutôt tendance à parler, en anglais, des gens qui forment un couple plutôt que du couple comme entité distincte. Une sorte de symétrie tautologique dans l'affirmation de Jayson ajoute une autre contrainte au texte, puisqu'il faut reproduire cette répétition à la fois pour l'effet comique et pour maintenir la maladresse de la manière dont Jayson s'exprime. Je me suis longuement creusé la tête pour trouver le moyen de reprendre tous ces éléments pour obtenir enfin : « our relationship went through everything we went though, and what we went through, it's a committed relationship. » Le « couple » problématique devient « relationship », entité distincte qui unie Jayson et Jessika, alors que « committed » vient rendre l'idée de solidité du couple en question. Pour rendre le verbe « vivre » et le nom « vécu », j'ai employé la phrase « what we went through » puisqu'elle permet de rendre les deux sens du mot « vécu » présent dans l'énoncé sans changer de forme, ce qui conserve la répétition dans le texte d'arrivée.

La proposition de mariage que fait Jayson lors des funérailles de Ray contient une autre telle difficulté. « Pis moi, aujourd'hui, je peux vous dire, **avec toute ma vérité que je possède et mon coeur que je possède aussi**, que je vais faire ça aussi pour elle, n'en prendre soin »

(Jayson, tableau 9 réplique 15). La reproduction de la symétrie de cette ligne touchante présente un certain défi, symétrie que je reproduis dans ma traduction : « and me, today, I'm telling you **with all the truth that's in me and with all my heart that's in me too**, that I'm going to do just that for her too, take care of her. » Il s'agit là de bons exemples des phrases à la tournure inhabituelle dont regorge le texte et qui demandent à la traductrice de faire preuve d'originalité. Pour reprendre les mots de Jean Delisle, le traducteur « n'est jamais un simple copiste » (2013 :240). Plutôt, « [le talent créateur du traducteur] prend la forme d'une sensibilité exacerbée au texte de départ et d'une grande aptitude à réexprimer ce sens dans un autre texte cohérent et de même force expressive » (2013 :239).

## Conclusion

Pour atteindre son objectif de rendre le texte de *Fucking Carl* accessible à un public du Cap Breton, l'auteure de ce mémoire a mis à profit ses études en théâtre, en littérature, en traductologie et en sociolinguistique. Nous avons vu, dans le premier chapitre, l'importance du vernaculaire franco-ontarien au déroulement de la pièce. La manière qu'ont les personnages de s'exprimer élicite chez les spectateurs/membres du comité des notions préconçues que renversent les auteurs pour faire avancer l'intrigue. Il s'agit d'une caractéristique essentielle, sans quoi le texte perdrait une partie de son sens; il revient à la traductrice de veiller à préserver le jeu de connotations de la langue de départ dans le texte d'arrivée. Nous nous sommes tournés, dans le deuxième chapitre, vers des questions liées à la traductologie. Nous avons parlé du rôle des traducteurs et de ce que peut la traduction, particulièrement en contexte minoritaire, avant de situer la présente étude dans le domaine de la traduction libre. Le troisième chapitre présente en plus de détails quatre caractéristiques importantes du vernaculaire franco-ontarien, soit les fautes de langue, les jurons, les mot-béquilles et les emprunts de l'anglais. Cette analyse détaillée est basée sur la traduction qu'a fait l'auteure du texte en question ; traduction qui se trouve en annexe.

Lors du processus de traduction de la pièce, intercalé avec le processus de rédaction de ce mémoire, l'auteure s'est tournée vers les amis avec lesquels elle avait le plus envie de partager le texte pour l'aider à bien saisir le caractère idiomatique de l'anglais vernaculaire du Cap Breton. L'auteure a jugé le succès de sa traduction d'après les réactions de ceux qui ont participé à une mise en lecture informelle du texte autour de la table de la cuisine un après-midi d'été. Les éclats de rires ont fusés, et, lors de la tirade de Jessika à propos du colloque de Jay (tableau 4, réplique 20), celui qui lisait les répliques de Jay est resté longtemps sans voix. Ce même ami a informé

l'auteur qu'il avait l'impression de devoir se retenir, en lisant, pour ne pas que son accent du Cape Breton ne devienne *trop* prononcé, et, pour la traductrice, il s'agit là de la plus simple assurance du succès de sa traduction.

## Bibliographie

### Dictionnaires et références lexicologiques 7

Bergeron, Léandre. *Dictionnaire de la langue québécoise*. Montréal: Éditions TYPO, 1997.

Davey, William J. et Richard MacKinnon. *Dictionary of Cape Breton English*. Toronto: University of Toronto Press, 2016.

Dictionnaires Antidote. 2014.

Dictionnaires de français Larousse. [en ligne] [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>].

“Généralités sur les emprunts.” *Banque de dépannage linguistique*. Repéré à [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?Th=2&t1=&id=5442](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?Th=2&t1=&id=5442).

“Le fucké québécois.” *Traduction du français au français* (blog). Repéré à <https://www.dufrancaisaufrancais.com/le-fucke-quebecois/>.

Merriam-Webster. [en ligne] [<https://www.merriam-webster.com/>].

Oickle, Vernon. *Bluenoser’s Book of Slang: How to talk Nova Scotian*. Lunenburg: MacIntyre Purcell Publishing Inc., 2018.

*Oxford Canadian Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Oxford English Living Dictionaries [en ligne] [[https://en.oxforddictionaries.com/?utm\\_source=od-panel&utm\\_campaign=en](https://en.oxforddictionaries.com/?utm_source=od-panel&utm_campaign=en)].

Pichette, Jean-Pierre. *Le guide raisonné des jurons: langue, littérature, histoire et dictionnaire des jurons*. Montréal: Les Quinzes Éditeurs, 1980.

“Qu’est-ce qu’un emprunt hybride?” *Banque de dépannage linguistique*. Repéré à [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?Th=2&t1=&id=4063](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?Th=2&t1=&id=4063).

“Qu’est-ce qu’un emprunt idiomatique?” *Banque de dépannage linguistique*. Repéré à [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?Th=2&t1=&id=3822](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?Th=2&t1=&id=3822).

“Qu’est-ce qu’un emprunt intégral?” *Banque de dépannage linguistique*. Repéré à [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?Th=2&t1=&id=3787](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?Th=2&t1=&id=3787).

“Qu’est-ce qu’un emprunt syntaxique?” *Banque de dépannage linguistique*. Repéré à [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?Th=2&t1=&id=4059](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?Th=2&t1=&id=4059).

“What is a malaphor? It’s not rocket surgery!” *Oxford Dictionaries* (blog). Repéré à <https://blog.oxforddictionaries.com/2017/05/24/malaphors/>.

## Sociolinguistique

- Andersson, Lars & Peter Trudgill. *Bad Language*. Oxford & Cambridge: Basil Blackwell, 1990.
- Beeching, Kate. "Introduction". Dans *Gender, Politeness and Pragmatic Particles in French*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2002.
- Boudreau, Annette & Lyse Dubois. "Français, acadien, acadjonne : Competing discourses on language preservation along the shores of Baie Sainte-Marie." Dans *Discourses of Endangerment: Ideologies and interests in the defence of languages*. Édité par A. Duchênes & M. Heller. London & New York: Continuum, 2008.
- D'Arcy, Alexandra. "Like and Language Ideology: Disentangling fact from fiction." *American Speech* 84, no. 4 (2007) : 386 – 418.
- Deveau, Kenneth. "Construction identitaire francophone en milieu minoritaire canadien : « Qui suis-je ? », « Que suis-je ? »." *Francophonies d'Amérique* 26 (2008): 383–403.
- Grenoble, Lenore A. & Lindsay J. Whaley. "Language revitalization as a global issue." Dans *Saving Languages: An introduction to language revitalization*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Landry, Rodrigue, Kenneth Deveau & Réal Allard. (2008). "Dominance identitaire bilingue chez les jeunes en situation minoritaire". *Canadian Issues*.
- Ljung, Magnus. *Swearing: A Cross-cultural Linguistic Study*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Milroy, Lesley & Pieter Muysken. "Introduction: Code-switching and Bilingualism Research." Dans *One Speaker, Two Languages: Cross-disciplinary perspectives on code-switching*, édité par Lesley Milroy & Pieter Muysken. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Poplack, Shana. "Contrasting patterns of codeswitching in two communities." Dans *Codeswitching: Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, édité par Monica Heller. Berlin: De Gruyter Inc, 1988.
- Preston, Dennis R. "Language with an Attitude". Dans *The Handbook of Language Variation and Change*. Édité par J. K. Chambers, Peter Trudgill & Natalie Schilling-Estes. Chichester : Blackwell, 2002.

## Traductologie

- Blumczynski, Piotr. "Translation as an Evaluative Concept." Dans *Translating Values: Evaluative concepts in translation*. Édité par Piotr Blumczynski et John Gillespie. London: Macmillan Publishers Ltd, 2016.
- Briguglia, Caterina. "Comparing two polysystems: The case of Spanish and Catalan versions of Andrea Camilleri's *Il cane di terracotta*." Dans *Translating Dialects and Languages of Minorities: Challenges and Solutions*. Édité par Federico M. Frederici. Bern: Peter Lang, 2011.
- Delisle, Jean. *La traduction raisonnée: Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. 3ème ed. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2013.
- Deterding, David. "Translation as Intervention - Edited by Jeremy Munday." *International Journal of Applied Linguistics* 19 no. 2 (2009) p. 204-206.
- Frederici, Federico M. "Introduction: Dialects, idiolects, sociolects: Translation problems or creative stimuli?" Dans *Translating Dialects and Languages of Minorities: Challenges and Solutions*. Édité par Federico M. Frederici. Bern: Peter Lang, 2011.
- Ghassempur, Susanne. "Fuckin'Hell! Dublin soul goes German: A functional approach to the translation of "fuck" in Roddy Doyle's *The Commitments*." Dans *Translating Dialects and Languages of Minorities: Challenges and Solutions*. Édité par Federico M. Frederici. Bern: Peter Lang, 2011.
- Hand, Richard J. "Half-masks and Stage Blood: Translating, Adapting and Performing French Historical Theater Forms." Dans *Translation and Adaptation in Theater and Film*, Édité par Katja Krebs. New York: Routledge, 2014.
- Krebs, Katja. "Introduction: Collisions, Diversions and Meeting Points." Dans *Translation and Adaptation in Theater and Film*, Édité par Katja Krebs. New York: Routledge, 2014.
- Munday, Jeremy. *Evaluation in translation: Critical points of translator decision-making*. London: Routledge, 2012.
- Pym, Anthony. *Exploring Translation Theories*. London: Routledge, 2010.
- Tabakowska, Elżbieta. "Emotional Valuation: Values and Emotions in Translation". Dans *Translating Values: Evaluative concepts in translation*. Édité par Piotr Blumczynski et John Gillespie. London: Macmillan Publishers Ltd, 2016.
- Underhill, James W. "Who Wants Walls? An Ethnolinguistics of Insides and Outsides". Dans *Translating Values: Evaluative concepts in translation*. Édité par Piotr Blumczynski et John Gillespie. London: Macmillan Publishers Ltd, 2016.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A history of translation*. 2ème ed. London: Routledge, 2008.

## Littérature, théâtre et traduction appliquée

Bienvenu, Sophie. *Et au pire, on se mariera*. Montréal: La Mèche, 2015.

*Et au pire, on se mariera*. D'après le roman de Sophie Bienvenu, adaptation de Nicolas Gendron, 1er acte théâtre, en tournée à Ottawa, du 30 septembre au 3 octobre 2015.

*Fucking Carl*. Mise en scène par Kevin Orr, La Nouvelle Scène, Ottawa, du 14 au 30 juillet 2016.

*Fucking Carl*. Mise en lecture au festival Les Feuilles Vives: paysages de la dramaturgie franco-ontarienne, Ottawa, 25 septembre 2014.

Hotte, Lucie. "Au-delà de l'exiguïté: les oeuvres de France Daigle, de Andrée Christensen et de Simone Chaput". Dans *Au-delà de l'exiguïté: Échoes et convergences dans les littératures minoritaires*. Édité par Thibeault, Jimmy, Daniel Long, Désiré Nyela & Jean Wilson. Moncton: Les éditions perce-neige, 2016.

Leclerc, Catherine. "Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine". Thèse de doctorat, Université Concordia, 2004.

Nolette, Nicole. *Jouer la traduction: Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2015.

Nyela, Désiré. "In nomine patris... Jacques Savoie et l'universalité du polar". Dans *Au-delà de l'exiguïté: Échoes et convergences dans les littératures minoritaires*. Édité par Thibeault, Jimmy, Daniel Long, Désiré Nyela & Jean Wilson. Moncton: Les éditions perce-neige, 2016.

Paré, François. *Les littératures de l'exiguïté*. Ottawa: Le Nordir, 1994.

Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. 2ème ed. Paris: Armand Colin, 2012.

*Tartuffe*. Texte de Molière, traduit et adapté par Andy Jones, Arts and Culture Centre, St. John's, le 28 et 29 septembre 2017.

Thibeault, Jimmy, Daniel Long, Désiré Nyela & Jean Wilson. "Introduction". Dans *Au-delà de l'exiguïté: Échoes et convergences dans les littératures minoritaires*. Édité par Thibeault, Jimmy, Daniel Long, Désiré Nyela & Jean Wilson. Moncton: Les éditions perce-neige, 2016.

Yergeau, Caroline et Louis-Philippe Roy. *Fucking Carl*. Texte inédit.

# **Friggin' Carl**

by Caroline Yergeau and Louis-Phillipe Roy

Translated by Véronique Hotton

## **Characters**

Jessika

Jayson

## **Synopsis**

So there was this ad on Kijiji, one or two (or ten) two-fours of beers, Monster Trucks, festivals, a carnie, and two people who ended up in a solid relationship. Now, those two people in that solid relationship, they've been asked a simple question: "why are you a good family to adopt a child?" Shit, man...

## **The 1<sup>st</sup> Summer — Scene 1 — They Meet**

(1) JAYSON – Hell, it’s the opposite. It’s the whole “what comes around” thing all over again. You guys saw where the kid’s from, right? It’s gonna be an easy decision ‘cause —

(2) JESSIKA – Jay... Jay... They want to know why we’re the best family to adopt the kid.

(3) JAYSON – Oh... family? Well, we’re not a family. That’s what we want, man, we want to become a family.

(4) JESSIKA – Well, like, what Jay’s trying to say is that like, you know, we want this kid ‘cause, like, we’re like the best couple to take care of him.

(5) JAYSON – That’s right, that’s what I was trying to say. We’re a couple. That’s what we are.

(6) JESSIKA - And, like, a couple, how do I put it, in like a committed relationship, you know.

(7) JAYSON – Committed? Committed as Hell! This kid couldn’t be luckier, ‘cause jeeze, our relationship went through everything we went through and what we went through, it’s a committed relationship.

(8) JESSIKA – I mean we weren’t like that right away, you know, committed and everything. It started like what, three years ago? It was at the start of summer, like in May or something?

(9) JAYSON – Yeah, we hooked up on Kijiji.

(10) JESSIKA – You’re so gross! We did not hook up on Kijiji. We didn’t even hook up that time.

(11) JAYSON – Yes we did, we hooked up on Kijiji.

(12) JESSIKA – No we didn’t, my truck was up for sale on Kijiji.

(13) JAYSON – Oh yeah. Yeah, and my girlfriend at the time, frigg, Cynthia, her name was, Cynthia, my ex, she wanted me to get rid of my sweet ass car, the one I’d fixed up with my own two hands and a heartbeat. I didn’t get it, I mean, why the Hell did she want me to sell my ride and buy a truck for. But frigg, women, they’ve got a secret mind of their own, as they say.

(14) JESSIKA – My truck was a blue 2001 Ford Ranger, standard, ‘cause I love driving clutch. And the breaks made like this noise, like “tac-tac-tac”, ‘cause... Oh yeah, it was my grandad’s truck.

(15) JAYSON – Yeah, Ray... Dude, and like, my car, man, did I ever get some work done on it! No kidding, I’m like the king of car mods. It’s like this talent I have. What I liked best about it was this mod, these sweet ass purple LEDs underneath. Jeeze, man, that’s the real chick magnet, let me tell ya. So yeah, like, our relationship started ‘cause Cyndy wanted me get another car so I started looking ‘round on Kijiji.

(16) JESSIKA – We’re all for Kijiji. Even when you’re like loaded or whatever, there’s like this economic value, and it’s classy, you know.

(17) JAYSON – And values, values are friggin important for us, right. Ok, so, back to explaining the whole “what we were like before” thing, ‘cause that’s how we started to be like we are now, two people in a relationship that want to be a family, alright? So then, when I saw her ad on Kijiji, I drove in front of the place where the truck was at a few times, right. And then this one time I see this chick there with the truck.

(18) JESSIKA – Me!

(19) JAYSON – Man, what I saw, jeeze, it’s once in a lifetime. The truck I was gonna buy, and this here chick. She was leaning down in the passenger side, right, so all I could see was her ass and her legs. But like, I’m more of a boobs guy, right. So I slowed down, in case she stood back up out of there, and, like, man, when she did, nothing could be finer. So I pulled over. I got out. And I leaned on the side of my car, like casually, chill, you know. Man, talk about first impressions. This here little lady couldn’t take her eyes off me. But you know, I lift, right – ‘cause you gotta keep in shape - so I’m like, a tank.

(20) JESSIKA – Like no joke, he’s a tank of a man, but —

(21) JAYSON – ...And wearing gel? Friggin good move.

(22) JESSIKA – ... I was looking at the car. Jeeze it was a nice ride: silver car, gold mags, it was like so, like, so fucking royal!

(23) JAYSON – Wait wait wait wait! We’re gonna show you. A live show’s way cooler than a speech. Let’s go, Babe, stand up.

(24) JESSIKA – What?

(25) JAYSON – Stand up, Jess! Stand like with the truck.

*Jessika doesn’t really understand. Jayson insists she stand.*

(26) JAYSON – Hey!

(27) JESSIKA – Hey?

(28) JAYSON – Is that your truck on Kijiji?

(29) JESSIKA – *whispers* What the Hell? I don’t get it...

(30) JAYSON – *whispers* Do it, Babe. It’ll be easier to show them.

(31) JESSIKA – *whispers* Dude, no, I don’t know how to act. We can’t do that...

(32) JAYSON – *whispers* Of course you can do it. And our images are worth our words. Do it, just like when we met.

(33) JESSIKA – *whispers* Ok, ok, ok.

(34) JAYSON – Your boyfriend here?

(35) JESSIKA – Wouldn’t you like to know.

(36) JAYSON – So I can chat with him. I mean, I don’t really want his truck. I just want to chat.

(37) JESSIKA – I’m selling the truck.

(38) JAYSON – Well damn. Alright. So...

(39) JESSIKA – So I said “negotiable price”.

(40) JAYSON – Yeah, but like, is it in good shape?

(41) JESSIKA – Sure thing, good as new. Just drove around a bit. I’ve been walking in to work lately so I’m not using it anymore. Did you do your own mods?

(42) JAYSON – Yup. You aren’t gonna find better than me for mods like these, as they say.

(43) JESSIKA – Yeah, sweet ride.

(44) JAYSON – So, “negotiable price?”

(45) JESSIKA – Yup, “negotiable price.”

(46) JAYSON – Alright, so here’s a deal we can maybe do together.

(47) JESSIKA – Alright. So?

(48) JAYSON – Let’s see, I don’t know... just shooting the shit here. And you can say no, but that would be dumb. Would you be game to trade? Look, you get rid of your 2001 truck and it makes your day, and I get rid of my car and it makes my day.

(49) JESSIKA – Yeah, maybe. But we gotta talk cold hard cash here.

(50) JAYSON – So like, I thought it was gonna be easy, right, but I didn’t know back then that she’s the grand-daughter of a friggin business shark.

(51) JESSIKA – I knew I had him right where I wanted him. I’d seen him checking out my tits.

(52) JAYSON – You saw what now?

(53) JESSIKA – Hell yeah you were checking out my tits.

(54) JAYSON – Yeah, I know I was checking out your tits. I just didn’t know you saw me. Ok, so. Here’s our deal.

JAYSON – Your truck for my car.

JESSIKA – That’s it?

JAYSON – Alright. And I’ll buy you a beer.

JESSIKA – No, no, no, no, no. My truck for your car, a pack of Players Lights, and a two-four of beer.

JAYSON – It’s a deal.

JESSIKA – It’s a deal.

JESSIKA – Now we don’t smoke anymore. It’s bad for the kid, you know. So that’s how it all started. But like, in our head, like, we had no idea we were gonna be a family for real. Like, I’d say we didn’t, like, really start to be in a relationship until the next day. And even then...

## The 1<sup>st</sup> Summer — Scene 2 — License Plates

(1) JAYSON – Yeah, ‘cause like, the next day we met at Access Nova Scotia, like we’d said.

I had a shit night, the night before, right, like a really shitty night. So I was in a really shitty mood. I mean, I had my head right up my ass, but Jess, she was still there too, in my head.

Now I gotta tell you something. I’m a good guy, right. With principles, right. I have this philosophy that when you’re with a chick, as long as she doesn’t really piss you off, you don’t fuck her over. And at the time, my chick was Cynthia, so I was following my philosophy of not fucking her over.

And it’s a good thing that I’m like, a philosopher in nature, with a big heart, ‘cause look. Let’s not kid ourselves, I got the bod. I could bang girls right left and center.

But like, in our situation when we met at Access Nova Scotia, all the things that happened the night before had happened — the shitty night with Cynthia — and like, I didn’t have to be doing philosophy any more. I was back on the prowl and I had my eye on this here pretty lady, ‘cause let’s not talk around the bush, she’s fucking hot.

(2) JESSIKA – Thanks, Tiger. Hey, do like when you got to the Access place.

(3) JAYSON – Good idea, Babe! (*Jayson shows the audience that they are now in the offices of:*) “ACCESS NOVA SCOTIA.”

(4) JESSIKA – You’re late.

(5) JAYSON – ‘Sup.

(6) JESSIKA – So? Was your girlfriend happy to see the new truck?

(7) JAYSON – Hell no. The opposite.

(8) JESSIKA – The opposite?

(9) JAYSON – Fuck yeah. She lost her fucking shit when she saw it. She freaked out, like she couldn’t believe it or whatever, then she fucked off.

(10) JESSIKA – She fucked off?

(11) JAYSON – Well, yeah.

(12) JESSIKA – Damn. You wanna do our trade anyway?

(13) JAYSON – Fuck yeah. Your truck’s got some power, I felt it last night and now I think I’m in love with it. I’m not giving it up.

(14) JESSIKA – Well jeeze that makes me happy, ‘cause it was the same with your car.

(15) JAYSON – Your skirt’s right nice, by the way.

Ok, so, like, then, we talk, we talk, we chat, we chat, we take a number from the number thingy and we wait. And even if it took a while ‘cause of the numbers, it went by like snapping fingers.

(16) JESSIKA – So like, sure, Jayson’s not the most, like, educated guy, right. Like, he’s not a doctor or whatever, but he’s the kind of guy who has his values in the right place. I knew as soon as I saw him. No, I lied. It was more like the second time I saw him, at the Access place. Before we said goodbye to each other, Jay saw that I was all like bummed out over never seeing my truck again, so he offered to share the two-four he owed me. So I was like, cool, okay, and I was like, we could go hang out at my grandad’s condo. Like, at my place. ‘Cause my grandad was out fishing, right. Here, we’ll show you our first time at my place.

(17) JAYSON – Whoa, we can’t show them our first time!

(18) JESSIKA – No, not like our first time first time. Our first time!

(19) JAYSON – Oh, our first time having a drink!

(20) JESSIKA – For real. We didn’t know each other yesterday, and now like we’re hanging out at my place drinking beer and we traded cars. Fucking weird, eh?

(21) JAYSON – Ha, my old man, he says: “Life is like a box of chocolate, you never know what you’re gonna get.”

(22) JESSIKA – The box of chocolate, isn’t that from a movie though?

(23) JAYSON – Fuck no.

(24) JESSIKA – Yeah, you know, the one with the weirdo that’s running and fishing shrimp?

(25) JAYSON – The box of chocolates? Hell no! My dad’s been talking ‘bout the box of chocolates since I was a kid. I never saw the movie with the weirdo and the shrimps, is it good?

(26) JESSIKA - Meh. Everyone was like freaking out about it, but like, I think *Jurassic Park* was way better. I think it was like, in the same time. Or close enough to the same time. And I’m pretty sure the box of chocolate thing is from the movie with the guy running.

(27) JAYSON – Yeah, well, if it was in a movie, they totally stole it from my dad. My dad, he’s a guy who talks about, like, real shit in life. And I like *Jurassic Park* too, by the way...

So, like, it was clear that we were meant to be already. We liked all the same shit.

(28) JESSIKA – I mean... We didn’t agree on all the same things, but like, when he started talking about his dad I was like, to myself I was like, “don’t let him get away, hun. He’s a friggin good guy for sure.” It made me feel all... it got me, you know, to hear a guy — I mean, a guy, like, a male — talking about his dad like that. You know, a male with emotions, that’s friggin rare. Friggin rare. Like I knew his dad got the box of chocolates thing from the movie, but like, you know, he didn’t know...

(29) JAYSON – I didn’t know.

(30) JESSIKA – And it got me. ‘Cause on top of that, as far as father figures go, the one I got’s a piece of shit. I mean, you know that. It’s in your file.

(31) JAYSON – At three that afternoon I was supposed to go help my buddy Carl with a moving gig...

(32) JESSIKA – Friggin Carl!

(33) JAYSON – ...People always ask me to help them move stuff ‘cause, I’m super fit, so it makes moving stuff real easy for me. Fridges, washing machines, you name it, they don’t scare me none. But then, when I realized it was three o’clock, it was actually four thirty, so...

(34) JESSIKA – So when he wanted to split, I wanted him to stay, so I was like:

Alright, fine, but seems to me you’re drunk.

(35) JAYSON – What d’you mean, drunk?

(36) JESSIKA – We drank near the whole two-four.

(37) JAYSON – So? I can handle it.

(38) JESSIKA – That’s not what I’m saying. That’s not what I’m saying at all. What I’m saying is, fuck, Jay, you’re gonna risk totalling my truck the first day it’s yours?

(39) JAYSON – Shit, I hadn’t thought of that, not at all. It didn’t even cross my mind at all.

(40) JESSIKA – We’re people who really respect the whole “drinking and driving” thing.

(41) JAYSON – So I called up my buddy Carl, right, and I was able to stay at Jess’ grandad’s place. I was super late anyways and he’d already gotten the job done. And then, the two of us, we —

(42) JESSIKA – Come on, you’re not gonna tell ‘em that.

(43) JAYSON – Why not? It shows we’re in a real relationship, right? That we’re active and all, wa?

(44) JESSIKA – Yeah. And I mean, it was already our second time together, and I mean, we were meant to be, so...

(45) JAYSON – So it’s not a secret, we had sex!

(46) JESSIKA – Hot sex.

(47) JAYSON – Right there and then. Christ, we can always get it on, don't you doubt it.

### **The 1<sup>st</sup> Summer – Scene 3 – Monster Trucks and Fests**

(1) JESSIKA – But now, we take things seriously, you know. ‘Cause, like we were telling you, our relationship’s committed, right. But at first, man, we just went crazy. Just wild. We still have fun, but like... We know how to be serious and shit when we need to be — like right now — but we can also be real party animals.

(2) JAYSON – But not loud ones. Our neighbours can tell you, when you do your last check. They’ll tell you.

(3) JESSIKA – We don’t throw any pool-parties...

(4) JAYSON – No.

(5) JESSIKA – ...And it’s not just ‘cause we don’t have a pool...

(6) JAYSON - No.

(7) JESSIKA – ...And no white t-shirt contests either...

(8) JAYSON – No.

(9) JESSIKA – We can be real educational and do actual cultural stuff too.

(10) JAYSON – Yeah, we do things like say, going to festivals. Fests, they started ‘cause we hate sitting around doing fuckall. It was like, a month and a half after we knew each other. That summer I was kinda like down in the dumps. I gotta say I’m a really deep guy, but it hadn’t ever happened to me yet. And it’s weird I was bored, ‘cause it was the best summer of hot sex I’d ever had yet. But we didn’t do much else.

(11) JAYSON – Fuck, we’re doing fuckall.

(12) JESSIKA – What do you mean, we’re doing fuckall?

(13) JAYSON – Well we’re doing fuckall.

(14) JESSIKA – Ok. What the fuck you you want us to do?

(15) JAYSON – I don't fucking know.

(16) JESSIKA – You don't fucking know?

(17) JAYSON – I don't.

(18) JESSIKA – What the fuck.

(19) JAYSON - Yeah, I know.

(20) JESSIKA – Yeah?

(21) JAYSON – Well you know, Babe, you're not always here. And when you're not here I don't know, you know.

(22) JESSIKA – Well, get a job. That way, we'll both be here when we're both here.

(23) JAYSON – Yeah, I don't know. I don't have a whole lot of time these days. I got this gig with my buddy Carl. So, I don't know.

(24) JESSIKA – But you know, Tiger, it would give you something to do, right, and you'd get some cash, and you're good at all sorts of things.

(25) JAYSON – Oh hey, I know! We're gonna go to a fest!

(26) JESSIKA – What do you mean, a fest?

(27) JAYSON – Like, a fest, right, a festival! You know, a festival!

(28) JESSIKA – No, I don't fucking know a festival!

(29) JAYSON – You never went to a festival?

(30) JESSIKA – Nah, man. In the summer I helped my grandad out in the garage while his guys were out on vacations. My grandad couldn't do everything on his own.

(31) JAYSON – Normally, Babe, I'd bring you to Beer Fest in Saint John, but that's already over. They really have a good thing going, 'cause there's always a bunch of

Americans there and Americans know how to throw a real party. The beer is cheap and there's none of that stupid bring-your-glass-back-to-get-a-refill crap. You know, recycling and shit? After 10, 12 beers, do you think I know where my friggin eco-friendly glass is? No, fuck no.

(32) JESSIKA – Sure not, jeeze.

(33) JAYSON – My buddies and me, we've followed Hinchey's fair around. They're pros, man, they go all over the place. The trick is to make friends with the crew. You get all sorts of free shit like rides and stuff. It's the best.

(34) JESSIKA – Yeah, I don't know if I feel like it. I'm not a big fan of rides...

(35) JAYSON – Oh shit, we got a winner! The Apple Blossom Festival it is!

So that's how the whole festival thing got started.

(36) JESSIKA – Christ, I wasn't sure it was a good idea at all. You know, when you don't know much about them, fests sound like a lame idea, at first. But he convinced me irregardless. And then when I got there, I was like, "holy shit, am I in paradise?" And you just know Jay was full of piss and vinegar. He was like a little kid, it was so cute. And like, I was seeing that festivals can be friggin awesome, and I missed all of that in my childhood. The smell of deep fried food, and sugar, like...

(37) JAYSON – ...Cotton candy.

(38) JESSIKA – ...Cotton candy, and people calling out, "Step right up, try your luck!" Jeeze Louise! It was like, it was like, I don't know, I don't know how to say it, it was just like, life, you know, happiness. It wasn't just a huge ass party, it was also, like, freedom. We went on the rides and Jay won a big teddy bear for me.

(39) JAYSON – A right nice Tweety Bird plushy.

(40) JESSIKA – A friggin huge Tweety Bird. Perfect for the kid. I named it McIntosh, in honor of Apple Blossom. When the show was over, a whole lot of us with the pickup trucks, we all

drove out in a field with our trucks. And there was this guy who still had beer in his trunk, so we all drank together. And when we went off to sleep, Jay had blankets and a mattress for the box of the truck. I was feeling so fucking good. I'd never felt like that with a guy before. It was like, with Jay, you know, it was already more than just good fun, it was like whatever it is we're all looking for, that promise of like, I don't know.

(41) JAYSON – We has fucking good sex that time. Jess is wild, man. We fucked in the back of the truck a bunch of times, but that time, it's gonna stayed carved in my memory 'cause it was fucking good sex. It kinda had something of the fries and flat beer and cotton candy to it.

(42) JESSIKA – So yeah, fests. We're gonna bring the kid for sure. It sounds dumb but let me tell ya, that's where you learn some real shit about yourself and the school of life. It's like we were telling you, we can have fun and do education stuff all at the same time. Like, festivals are full of stuff for kids: bouncy castles, exaustic food, people selling stuff kids like, clowns, balloon animals...

(43) JAYSON – And that's not all. The kid's never gonna run out of entertaining, 'cause we go to the movies too, to see Megan Fox.

(44) JESSIKA – Megan Fox, whatever.

(45) JAYSON – And Jess has a library card.

(46) JESSIKA – To borrow magazines for work. Oh, and novels, too. *Fifty Shades of Grey*.

(47) JAYSON – Oh! And we go to Super Monster Trucks! We love that shit.

(48) JESSIKA – You love that shit.

(49) JAYSON – Yeah, Ok. But like —

(50) JESSIKA – It's 'cause Monster Trucks bring me back to memories of my piece of shit goddamn father. He'd watch it on TV and he yelled and shit and, well, I don't know. It's like, yeah. You could say, you know, trucks driving over each other, it's not really my kind of shit, you know. But I went anyways. It was our first summer together. To make Jay happy, you know.

He was happy, and, like, he convinced me. And he wanted to get his hands on a bumper so bad, just to piss off Carl, and he was out on a tear. He was on a fucking mission. Like watching Peter Pan with his stupid fairy dust. And I mean, a girl wants a man with ambition. But the stadium stinks. Everyone's yelling like maniacs and there's those flashing light like an epileptic having a bad trip, you know. It kind of grosses me out.

(51) JAYSON – But for me, Monster Trucks are like what fests are for Jess: it's life, the world, society. We're all there, hooting and hollering, having fun and learning about cars. It's a friggin important part of a guy's life... At least for me, if I was a kid, I'd want to go every year. I'm not even a kid and I still go every year with Carl and Frank.

(52) JESSIKA – Friggin Carl!

(53) JAYSON – Fun isn't just watching Disney movies on TV and dumping your kid off at daycare 'til 6. It's going on rides at the fair by the mall and going to the stadium.

## The 1<sup>st</sup> Summer – Scene 4 – Things Get Serious

(1) JESSIKA – So, like, of course when youse are hearing all we’ve told you so far, youse are probably wondering: “how the Hell did they get to where they’re at now, wanting a kid and all that?”

(2) JAYSON – Yeah yeah. Well, there comes a time in life when a relationship kind of hits a few bumps, as they say. And for us, well, we did have to swerve a few times.

(3) JESSIKA – Jesus, did we ever. It was me, I like... At the end of the summer, I wanted some kind of proof that I could trust him. The whole “we’re together” thing was, like, fun and all, but there was this one thing that kept irking me, like it wasn’t quite right, I found.

(4) JAYSON – Yeah, and I gotta say that from your outside eye, it had to look pretty seedy.

(5) JESSIKA – It’s that he didn’t want me over at his place, his apartment.

(6) JAYSON – It was a deal I’d made with my roommate.

(7) JESSIKA – You have to admit that, like, it wasn’t right.

(8) JAYSON – From where you were coming from, Hell no, it wasn’t right. It was after Cynthia — my ex, Cynthia — after she’d peaced out. I made this deal with my roommate, we weren’t gonna bring any girls to our apartment anymore. It was dumb —

(9) JESSIKA - It was dumb.

(10) JAYSON – It was friggin dumb, but we thought that it was cool, you know, the whole bachelor vibe and all. We had posters up and everything, the whole man cave kinda look.

(11) JESSIKA – It was fucking hideous. No class at all.

(12) JAYSON – But like, that’s what I was saying. It wasn’t a place for a girl, as they say. That’s what I was saying.

(13) JESSIKA – But then one day, see, I went. ‘Cause like, I wanted to have a look-see.

(14) JAYSON – She showed up when I wasn't there. I was down at Frank's bar with Carl. But she'd been there alright, that was clear as day. My roommate called, and I went over to see her, kinda on a whim, as they say.

(15) JAYSON - Jesus Christ, Jess! What the fuck did you do?!

(16) JESSIKA – What? Christ! I didn't have a choice, did I?

(17) JAYSON – You threw my roommate out?

(18) JESSIKA – You bet, buddy! If you'd just seen the way that asswipe talked to me!

(19) JAYSON – Jesus fucking Christ! Did you really say that shit to him?

(20) JESSIKA – Oh my freaking God! He told me, fuck, he was like: “Who the fuck are you?” And he stinks, your roommate, he fucking stinks. So I tell him, you know, nicely: “I'm Jess, Jay's girlfriend.” So then he goes: “The fuck you doing here? He knows we don't let cunts in here.” Cunts, I swear to God!... But you know, he's your roommate, so I tried to stay nice, so I said: “I just came to see Jay.” And then — and I'm not making this up, Jay, and then he fucking says: “Since you came already, why don't you get me to come too.” With his hand on his fucking crotch! Fuck! Nobody talks to me like that, not in a million years. So I punched him in the face. It was his own fucking fault. I told him to get the fuck out. “Jesus fucking Christ! Get the Hell out of here, and take your nasty shit with you! Move your fucking ass, pervert! Go on! I never want to see your fucking face here again, you hear me? Asshole!” So yeah. He grabbed his shit and went.

(21) JAYSON – Jesus fucking shit, Jessika. How the Hell am I supposed to pay rent on my own?

(22) JESSIKA – Ha, see, I thought of that, when I was taking down your posters — and you're gonna throw all that shit out ASAP — so, you know, I thought about it. I'm gonna move in.

(23) JAYSON – You're gonna move in?

(24) JESSIKA – Yeah, I’m gonna move in, and I’ll pay you my share of the rent. So, like, you know, we’ll have, like... like our own place, like, our own home, you know.

(25) JAYSON – You’re gonna move in?

(26) JESSIKA – He just couldn’t get over it, you know... It was like... I don’t know... Look, we just got right serious, right quick, at the end of one summer.

(27) JAYSON – (*to Jessika*) Christ, I think you’re better at acting than Megan Fox!

So that’s it. We were like, pretty much a couple then. I even did things with her I never done with anyone else.

(28) JESSIKA – Now keep your mind out of the gutter.

(29) JAYSON – Yeah yeah yeah, what I mean is that I introduced her to my family after that.

(30) JESSIKA – We waited a long time for that ‘cause I was freaking out about it. You know, family, for me, you know... I lived with just my grandad since, like, almost forever, right. But for Jayson, like, his family, it’s like, a family, right.

(31) JAYSON – I wasn’t worried. But I could tell Jess was all worked up ‘bout it. And I knew my mom was all worked up. And my sisters too, probably.

(32) JESSIKA – Jay has three sisters.

(33) JAYSON – And they’re always getting worked up about something. But I was so damn proud. Proud as a goddamn lion. And the best catch, she was mine, mine very own. I just knew everything was gonna go top shape.

(34) JESSIKA – And then you told me something that calmed me down a little.

(35) JAYSON – Yeah? What did I say?

(36) JESSIKA – Well, you were like: “Stop your fussing. You’re gonna be the hottest one there irregardless. My sisters are all friggin ancient and they’re wound up tighter than a frog’s ass, and that’s waterproof.”

(37) JAYSON – Damn, I just know how to talk to women, don't I.

(38) JESSIKA – I really needed to hear that. So, since I was gonna be the hottest one there, I thought: “I'm not gonna screw this up.” So I put on my black tank top. Black is just so classy, I find. And it makes my tits look even better. I was sure I was gonna have the dad wrapped around my finger. I'm always good with dads. It's with the moms that it's a little trickier. But then again, like, if you tell them that their son is so nice to women and so polite and so on and so forth, and then you say like: “Oh my God, that's the best apple pie I've ever eaten in my whole life” – even if you fucking hate cinnamon – “and I would absolutely love to have the recipe!” And that's it. It was really his sisters that were getting to me.

(39) JAYSON – It went super well. My sisters aren't really that bad, you know. It's just... they're a lot older than me. I'm ten years younger than the youngest one. They basically raised me, a little bit, you know. But we don't want the same things. Hell no. It's like all they ever wanted in life was to get married and have a bunch of kids. My oldest nephew, he's just three years younger than me and already has two kids.

(40) JESSIKA – Yeah. But it's when I got there that I knew right away where Jay got all his good values from, you know. I felt like, right away I felt like, you know. And all his nephews and nieces were there...

(41) JAYSON – I got a whole whack of them.

(42) JESSIKA – And he's just so good with kids, I find.

(43) JAYSON – Frigg, a kid, it's not rocket surgery, as they say. I just naturally know how to take care of them.

(44) JESSIKA – Really though, I was really, like, impressed, that day. And I remember I was even thinking, like, if I ever have a kid, it's going to be with this guy right here, for sure.

(45) JAYSON – Yeah? So like, when we left my parents', we were having this moment, you know. So I told Jessika:

My girl. My honey. Christ you're beautiful. You're so strong. Christ, I love you...

(46) JESSIKA – You love...?

(47) JAYSON – Love you, Babe.

(48) JESSIKA – Me too, Tiger.

(49) JESSIKA – That, that right there was our first time saying it.

(50) JAYSON – And it hasn't changed since then, ever.

I was on a high, man, on a friggin high!... Like that time I went to Cheticamp with Carl and Frank —

(51) JESSIKA – Jay! No!

(52) JAYSON – What?

(53) JESSIKA – You are not telling your camper break-in story here.

(54) JAYSON – Alright, fine.

(55) JESSIKA – And then life went on. And then it was summer again, and everything was good. Right Jay?

You're not gonna say anything?

You're pissed 'cause I wasn't gonna let you tell your Winnebago story? For God's sake, Jay, get over it. We're doing this for the kid, remember?

(56) JAYSON – Ok, fine. But it's a friggin good story. You know, at a campground, and like —

(57) JESSIKA – Jay!

(58) JAYSON – Ok, fine. But I'll say you was telling a pack of lies just then.

(59) JESSIKA – The fuck you getting at?

(60) JAYSON – You were saying everything was good?

(61) JESSIKA – Yeah? Everything was good!

(62) JAYSON – Everything was good.

(63) JESSIKA – Well, Jayson, it's just that things aren't pretty after.

(64) JAYSON – Ha! Are we gonna do this right or not? We're going to do this right.

(65) JESSIKA – Ok, alright. It was at the beginning of the summer. We were getting the summer stuff rolling again. And yeah, our relationship nearly risked its life. But like, we're not going to show you that. Right, Jay?

JAYSON – Aahhh...

## The 2<sup>nd</sup> Summer – Scene 5 – Off-kilter

(1) JAYSON – Monster Trucks, Baby!

(2) JESSIKA – Oh no.

(3) JAYSON – No?

(4) JESSIKA – We went last year!

(5) JAYSON – Well yeah, it's an annual event, duh.

(6) JESSIKA – Well you aren't gonna catch me there this year.

(7) JAYSON – Frigg, you loved it last year!

(8) JESSIKA – Hum, no, I didn't. I pretended to love it 'cause your dad just had a fucking heart attack.

(9) JAYSON – Fuck you're heartless.

(10) JESSIKA – I'm heartless?

(11) JAYSON – Fucking heartless!

(12) JESSIKA – Well fuck, I thought it was fucking nice of me to treat you nicely so you wouldn't be sad.

(13) JAYSON – Fuck! And you think I wasn't sad?

(14) JESSIKA – Sure you were. After.

(15) JAYSON – After! So yeah, great job. It helped that you spared my feelings, it fucking helped.

(16) JESSIKA – For fuck's sake! I can't believe you're bringing this up a whole fucking year later! I was there, I was fucking there to support you like a hundred percent. And your dad didn't even die, so...

(17) JAYSON - Right, right, yeah, fine.

(18) JESSIKA – Yeah, that’s right.

(19) JAYSON – I need you now, Babe. You’re my lucky charm, so I can get my bumper...

(20) JESSIKA – Did I fucking bring you any luck last year?

(21) JAYSON – Are you still pissed, Babe? Is it your time of the month?

(22) JESSIKA – Alright, that’s fucking it. That’s how you’re gonna be? I blow a fuse once, and it has to be ‘cause it’s my time of the month. Christ! Listen here, I got some news for you buddy, and it’s not my — fuck, how do you call them, fuck, the hormones — it’s not the hormones talking. Listen carefully: I hate Monster Trucks! And I hate that you’re always deciding everything, like where we’re going, even when I don’t fucking feel like it, and I hate that you never do anything! You never do a damn thing of what you say you’re gonna do. You never do anything for me unless you fucking want something from me in return. You think I don’t fucking notice? I’m fed up! I’m fucking fed up! It’s always ‘cause you want to fuck, or ‘cause you want us to go see one of your fucking buddies butchering some country songs in a nasty fucking bar just so I can pay the cover! Just so I can pay for everything, ‘cause you never have any fucking money! You just sit around on the couch all god damn day! Get a fucking job!

(23) JAYSON – There’s nothing I like! There’s no work in my field, you fucking know that.

(24) JESSIKA – I’m fucking sick of you, Jayson McDonald.

*Beat.*

(23) JESSIKA – That’s it!

(24) JAYSON – You’re sick of me?

*Beat.*

(27) JAYSON – I clean the house!

(28) JESSIKA – Big deal!

(29) JAYSON – Well fuck! Have you ever needed anything? You come home from work and everything is already fucking done for you! Supper is ready — and it's fucking good food — the house is clean... What else do you want?

(30) JESSIKA – What else do I want? It's not about what I want, the problem is you. I know you're gonna want me to get pregnant like your fat, ugly-ass sisters. Then you'll be happy, right, you'll have your four kids and then you'll leave me for a pretty young bitch. I fucking know it.

(31) JAYSON – Don't you dare bring my sisters into this!

(32) JESSIKA – Yeah well if that's what it's gonna be, I'm fucking leaving! So... Fuck, that's it, I'm fucking leaving!

(33) JAYSON – You're not leaving, I'm kicking you out! Go get wasted with your little hairdresser friends and maybe you'll be less of a bitch —

Ok, ok, we're stopping. You were right, Babe. We really aren't in a good light here.

(34) JESSIKA – Not at all. And the bit about having kids, that's not true. I was just spitting nails. I wouldn't mind having kids. We're telling you this because it's important you know we're good at communicating.

(35) JAYSON – That's true, Babe. 'Cause I mean really, we were able to tell each other our honest opinions and we're still together, right here in front of youse.

(36) JESSIKA – Of course I was gone most of the summer 'cause I really thought he'd actually kicked me out.

(37) JAYSON – What I thought I understood of what I said was that she could just go blow off the stink and come back the next day.

(38) JESSIKA – I really thought he meant, like, a longer break, so like, we like, we each ended up taking a break from each other, right.

(39) JAYSON – I mean, I never took a break.

(40) JESSIKA – But like, in the end, we both came back, like, stronger, you know.

## The 2<sup>nd</sup> Summer – Scene 6 – The Father and the Carnie

(1) JAYSON – I never took a break. I just knew she'd come back. It didn't bother me none. Even the next day, when she didn't come back, I wasn't worried. Like my old man always says: "Women are like cows. You gotta let 'em chew on things a bit before you get any milk out of them." My dad's a real wiseman. But then at one point, it'd been a few days and she was still gone and she weren't answering her phone neither. But jeeze, I wasn't giving up just for that. I'm a tough guy, I can handle it. So I called her grandad. But like super chill, right, 'cause I didn't want him to know I was bothered or anything. So yeah, like, I called him, just like that, without any more notice. (*To Jessika*) Do your grandad.

(2) JESSIKA – Come on, Jay, how do I know what he told you?

(3) JAYSON – Jeez, you're right, Babe. See how smart she is? She's always like that, even with the kid. So, like, I do my thing over the phone, right, 'cause I got along with the old man alright, okay, and that's how I learned Jess had gone to some festival. So at least I knew she was still alive, right. And like, fests are all over at the same time at the end of the summer so I knew she'd be back by September at the worst. So it reassured me.

(4) JESSIKA – At first, the fests, they really made me feel better. But it all went downhill right quick. 'Specially after that one I saw that fucking piece of shit at. My dad.

The before-last time I'd seen him, he'd brought me a birthday card at my grandad's place. I remember, I was eight years old and I was wearing my *Scooby-Doo* jammies. I remember my grandad yelling and cursing at him from the front porch, and he told him to get the fuck away from the house and to never show his fucking face here again. And, deep inside me, even if I was only eight, I knew, in that moment I knew I was never gonna see my dad again. And it didn't bother me one bit. Not one bit. 'Cause he never knew how to take care of me, or anyone at all, for that matter. You know, the kind of asshole that just exists to make women's and everyone else's life a living Hell. I don't think he should've had kids at all. You know, between two-fours and blunts, he might microwave some spaghettios for me. Then one day my grandad showed up and decided I was gonna live with him, and that was more than alright with me. And then at that

festival I saw him again, under one of the tents. Christ, I remember ‘cause it was pissing down rain, I remember he said to me... (to Jayson) Do him, Jay.

(5) JAYSON – I don’t want to pretend to be your dad, Jess.

(6) JESSIKA – Come on, Jay.

(7) JAYSON – Ok, ok. It went something like: “Happy to see you again, it’s been ages... I’ve had a rough go of it this last few years... I got my shit together now... blah blah blah... I’ve been in the AA for eight months... I’m clean now, freakin’ squeaky clean... bullshit, bullshit... we should keep in touch... you’re my daughter... I love you.” That’s it.

(8) JESSIKA – I was fuming. Christ, I was going to lose my shit and scream at him, but then this little kid, like four years old, comes up to him and goes: “Daddy, can I have some cotton candy?” You know what you might imagine it feels like to chug a bottle of tequila, that burning inside? Well let me tell you that what I was feeling was way worst. It was way, way worst. Like I was being run over by an eighteen-wheeler. The kid called him daddy. I couldn’t, I just had to leave.

(9) JAYSON – Jess... after that.

(10) JESSIKA – After what?

(11) JAYSON – Jimmy Allard. You gotta tell ‘em.

(12) JESSIKA – They don’t need to know that.

(13) JAYSON – We said we were going to come clean to them, do the right thing.

(14) JESSIKA – Ok... Ok... After I saw my dad, I was an absolute wreck, so I went back to the rides. I was like, all fucked up inside. I don’t know. I knew seeing my dad really fucked me up, so I chugged like four, six, ten beers from my plastic cup and I went on the Ferris Wheel. There was this guy there who was hitting on me earlier, and I don’t know how it happened but we ended up making out in a Ferris Wheel seat thingy. Jimmy Allard, his name was, one of the carnies or whatever. Kinda wolf-like, kinda like *Twilight* but older and less gay.

(15) JAYSON – Christ, we don’t need the details.

(16) JESSIKA – Next morning I woke up in his nasty-ass trailer – a fucking pigsty – I woke up and he asked me to go with him, run away with the circus, and after all the fests, go to the States, to his buddy’s place in Miami Beach.

(17) JAYSON – What?

(18) JESSIKA – I didn’t know what to answer. And like, inside me, you might think it’s dumb, but the first thing I thought was, Jay. Like something somewhere was telling me to go back. Come think of it, it might have been my grandad... whatever. (*Tearing up*) Sorry.

(19) JAYSON – Yeah... So I guess my dad was right: “Love is like a boomerang. When you think it’s never coming back, it hits you right in the face.”

## **The 2<sup>nd</sup> Summer – Scene 7 – The Tragedy**

(1) JAYSON – So like, me, at the end of the summer, by that time, Jesus I was bored. My life was so fucking boring. There wasn't enough Jess in it. The thing I really liked, though, was that I'd gotten real tight with Jess' grandad. We had some right good chats. Man, this guy, he knew everything — I mean literally everything — about cars. You could just tell it was like, his whole life's work. And he friggin knew how to run a business. And then at one point, the old man started telling me shit like, you know, he had to pee all the time all of a sudden, and like it was squeezing out, you know. And I listened to him and I told him like, “That's 'cause you don't drink enough liquids!” And he'd be like “You're right, kid. Why don't you go get me another beer.” And I'd go, 'cause I'm a helpful guy, right. But then like, when we'd had like I don't know, four, five beers or whatever, it happened pretty often that once in a while he'd fall asleep in his chair. So then I would clean the house, 'cause like, old people aren't always super tidy, they kinda stop caring, you know, and I'm a really tidy guy. My mom really taught me that.

(2) JESSIKA – Yeah, you wouldn't believe the sort of educational stuff our educations taught us.

(3) JAYSON – Yeah, we really know how to do shit properly.

(4) JESSIKA – It was damn lucky you were there, Tiger. He's always there when in need, you know.

(5) JAYSON – Yeah. 'Cause at one point, it was on a day at the end of the summer when I was really missing Jess – and what I'm gonna tell you is really important – I went to her grandad's place and he was dead.

## The 2<sup>nd</sup> Summer – Scene 8 – The Return

(1) JESSIKA – So then like, of course, Jay, he called me, like, right away.

(2) JAYSON – Of course. But she didn't answer. And I damn well knew she hadn't answered her phone all summer, and her voicemail was full, and I was all wired up 'cause of her grandad dying, so at one point I kept calling her non-stop for 20 minutes.

(3) JESSIKA – But like, I had my phone on mute. 'Cause like in my head I was still dealing with the thing from the morning when Jimmy asked me to join his pack. 'Cause I'd said yes. But it was still a fucking mess inside me. And it's weird, but during that whole time I kept thinking about my grandad. Last time I'd talked to him, he'd told me: "Go live what you got to live." And Christ, I wanted to live what life wanted me to live, you know. But before I could leave for the States, there was two things I owed it to myself to do. One: I wanted to say goodbye to my grandad and tell him that I was going to the States to "live what I had to live".

But first, I had to go to Jay's place – well, to our place. I had to go back to the apartment to get my stuff. So I told Jimmy I had to go home first and we left straight away. But we were really far away though.

(4) JAYSON – And when I saw her show up on the porch, it was like a miracle, perfect timing, as they say. I found her... I'd forgot how hot she is.

(5) JESSIKA – And I'd forgot how sexy he is. So we kinda were like, kinda like...

(6) JAYSON – Awkward.

(7) JESSIKA – Weird?

(8) JAYSON – Hey Jess.

(9) JESSIKA – Hi Jayson.

(10) JAYSON – How's it going?

(11) JESSIKA – Good, you?

(12) JAYSON – Good. It’s good. You?

(13) JESSIKA – Good. Thanks.

(14) JAYSON - You had a good summer?

(15) JESSIKA – Yeah. You?

(16) JAYSON – Jeeze, come on in, don’t just stay on the porch. Make yourself at home. I mean, it is your home. I mean, you get it.

(17) JESSIKA – Yeah, thanks, yeah.

(18) JAYSON – You want something to drink?

(19) JESSIKA – Nah.

*Beat.*

(20) JAYSON – Jess, there’s something I gotta tell you.

(21) JESSIKA – Me too.

(22) JAYSON – Oh, well, you go first.

(23) JESSIKA – No, you go.

(24) JAYSON – No no, ladies first.

*Beat.*

(25) JAYSON – Fuck...

(26.a) JESSIKA – I fucked a carnie. (26.b) JAYSON – Your grandad’s dead.

(27) JESSIKA – What?

(28) JAYSON – Ray, he’s dead.

(29) JESSIKA – You know, there’s not really a good way to tell someone their grandfather, who’s like their father ‘cause their father’s a piece of shit, that he’s dead. But Jay did it right.

(30) JAYSON – Yeah, I did like the Band-Aid you just gotta rip off in one go. She cried from the shock, and then I told her everything: that we didn’t know what he died from, but like my father said, “he died a good death” and the funerals were gonna be the next day. It was right lucky she’d gotten back on time.

(31) JESSIKA – Jayson, ‘cause he’s just a friggin good guy, he’d taken care of everything. The ambulances, everything. Paperwork, even the friggin insurance, all of it. He’s friggin gold at managing stuff.

(32) JAYSON – Now, if you’re wondering why I didn’t say anything about her screwing a carnie, it was ‘cause I didn’t understand a word she’d said.

(33) JESSIKA – At one point I remembered Jimmy was still there outside, waiting for me. And I wasn’t confused at all anymore. I went outside. My cowboy boots on the pavement, I remember all of it. It was raining. And for me that was like a sign, that my grandad was really dead and the summer was really over. Time to move on. Time to move back to my own life. Jimmy was still in his Westphalia. And it ended, right there, just like that, Christ. Without further ado. I barely got two words out and he got it. “Live what you gotta live,” my grandad told me. And it all made sense in my head. Thank you, Grandad.

(34) JAYSON – I saw the whole thing with the guy in the camper van, but I kept it all to myself. Jess was already fucking depressed ‘cause of her grandad... And anyways, when she came back inside she was back to being the Jess I knew again, and that made me so much happier.

(35) JESSIKA – It was weird. I was feeling like... How do I put it... Like I was in some kind of peace. You know, like when you know you done the right thing. And I was so, so happy to see Jayson again.

(36) JAYSON – See, that’s what love is. It’s stronger than anything.

(37) JESSIKA – And for us, our love, it’s... it’s... it’s like a triumph of all of that.

(38) JAYSON – And that's all you need to take care of a kid. Love.

## The 2<sup>nd</sup> Summer – Scene 9 – The Funeral

(1) JAYSON – So then, after that, we had to take care of the funeral.

(2) JESSIKA – Yeah. His mom and his sisters knew the priest so they helped a lot. They even took care of lunch. They even thought of making tuna sandwiches, ‘cause you know, Grandad liked fishing and everything. I was really full – shit, what’s the word – I was really full of thankfulness.

(3) JAYSON – But then there was still the eulogy left.

(4) JESSIKA – I didn’t want to do it.

(5) JAYSON – But I thought she knew her grandad best, you know.

(6) JESSIKA – And then all of a sudden I thought...

Why don’t you do it?

(7) JAYSON – Me?

(8) JESSIKA – Yeah, why not? You knew him, right? Frigg, you were two of a kind.

(9) JAYSON – Yeah. Jeeze, you’re right. I won’t let you down, Babe.

(10) JESSIKA – I know, Tiger.

(11) JAYSON – The next morning, I was ready. Top of my game.

(12) JESSIKA – I was feeling like shit. Good thing I had all my make-up back I’d left at the house at the beginning of summer. Good thing, or I would’ve looked like shit and I didn’t want to do that to my grandad. During the ceremony, I had a really hard time not crying. It was mostly ‘cause of the music. Sure, like, Jesus songs aren’t really my jam, but sometimes they’re just exactly the right kind of music and that was one of those times. When it was Jay’s turn to go up front, I was friggin happy it wasn’t me who was in his shoes.

(13) JAYSON – We’re gonna do it for you, how it happened, ‘cause it’s pretty important to our story of why we’re going to be a family. So, this was my speech:

My dear good brothers, like Father Thibodeau says, hey. How’s it going. I’m up here to tell you about a good, good man, who’s dead now but we all knew him when he was alive. He loved cars, he loved fishing. Once he even caught a brook trout that was 47 inches long.

(14) JESSIKA – 48.

(15) JAYSON – Right, sorry Babe, 48 inches long. He even almost lost a finger because of a big one. He’s told you all the story before, for sure. He was also a businessman and he was damn – oops, sorry – right good at what he did. And, like you all know, he was the whole family of my beautiful Jessika you just heard talking to me just then. And Christ – I mean, Jesus Christ our Lord and Savior – did he ever do a good job. You see her, that’s had all that suffering in the beginning of her life, and then her grandad - and her Nan too, for a bit, of course - raised her like she was his own child and gave her everything she needed in life to become a f– a right good woman. And me, today, I’m telling you with all the truth that’s in me, and with all my heart that’s in me too, that I’m gonna do that for her too, take care of her. Yeah, so, Jessika?...

(16) JESSIKA – Yeah?

(17) JAYSON – Do you want to marry me?

(18) JESSIKA – Yes.

(19) JAYSON – And then the whole church started cheering. Shit, I knew my speech was gonna be big, but jeez, not that big! Am I ever good with punchlines, or what?

(20) JESSIKA – After we went to the cemetery and after we came back to the church basement, it was like... I don’t know... It was super like... Fuck! I was bawling and I was laughing at the same time.

(21) JAYSON – It was sad ‘cause of Ray but I was super happy too. All my family was there. Everyone was happy. Everyone kept telling me I’d spoken so well.

(22) JESSIKA – People were saying condolences and congratulations at the same time. It messed me right up at first, but then after enough little glasses of wine in them little plastic glasses everyone was having a good time.

(23) JAYSON – It was a right nice afternoon.

(24) JESSIKA – We had a good time. But before we could think of getting married for real, we had to finish off the funerals properly, ‘cause there was still the whole deal with the inheritance.

**The 2<sup>nd</sup> Summer – Scene 10 – The Will.**

(1) JAYSON – Ray’s will.

(2) JESSIKA – My grandad’s. We had to go to the notary’s office.

(3) JAYSON – Man, being a notary must suck ass. You just read dead people’s stuff, it must be so freakin’ boring. And the one we got, I’m not even sure she was any good.

(4) JESSIKA – He wasn’t any good.

(5) JAYSON – She wasn’t any good. She was a girl. Her name was McKenzie.

(6) JESSIKA – He wasn’t any good. He was a guy. His name was McKenzie.

(7) JAYSON – Meh.

(8) JESSIKA – Whatever.

(9) JAYSON – Babe, you play her, the notary, and I’ll play us talking to him.

(10) JESSIKA – (*imitating the notary*) Hum, yes, we are gathered here today to read the last will and testament of Mister Raymond Kelly.

(11) JAYSON – Ok.

(12) JESSIKA – (*imitating the notary*) I bequeath to my grand-daughter: my condo, my woodlot, my apartment buildings in the city and the money in my account.

(13) JAYSON – (*to Jessika*) Damn Babe, you’re rocking the whole imitation game here! (*To the committee*) So, like, hang on. For real, Ray, his woodlot with the little shack on it, for real, we learned it was worth –

(14) JESSIKA – The agent told us we could get somewhere up to 600 grands for it. And I didn’t even know my grandad owned apartment buildings. He had three 12-apartment buildings, and four duplexes, no less.

(15) JAYSON – And his bank account, that wasn't empty either. If you add it all up, her granddad was a god damn multimillionaire. *(To Jessika)* Oh yeah, and me...

(16) JESSIKA *(Imitating the notary)* — I leave to Jayson MacDonald, Jessika Kelly's current partner, the running of my business, 'RK Apartment Maintenance' –

(17) JAYSON – That's the company that does the maintenance in his apartment buildings.

(18) JESSIKA – ...And my GMC Sierra.

(19) JAYSON – To lug the cleaning supplies around in. He'd noticed I was good at cleaning stuff around the house, he did.

(20) JESSIKA – I swear we were like, friggin couldn't believe it, right. But then, after, I clued in. I clued in. My granddad, he always let me do whatever I wanted, you know. He never lectured me or anything, he always got me to understand things with actions and examples. And what he wanted me to get this time, it's that money doesn't give you happiness.

(21) JAYSON – Yeah. 'Cause he had money, right, but he was happy.

(22) JESSIKA – So then, we ended up back at my granddad's place – well, our place now.

(23) JAYSON – And we sat on the couch, right, like the first time we knew each other.

(24) JESSIKA – I thought we should do something about it, so I went and got two glasses of gin on the rocks, the one granddad kept for special occasions.

(25) JAYSON – And the penny just dropped.

(26) JESSIKA – We went out on a tear Like, we couldn't even help it.

(27) JAYSON – Animals, man. We partied like animals happy to have some cash.

(28) JESSIKA – 'Cause we were happy –

(29) JAYSON – Fucking happy –

(30) JESSIKA - To have some cash.

(31) JAYSON – ‘Cause it was the first time we had cash like that. Jeeze, we know, you know. In retrograde, it’s easy to see you acted like an ass, but shit, man, our situation could have happened to all of youse, ‘cause it was a fucking unique situation we ended up in.

(32) JESSIKA – For real though, when you just get a ton of money, you don’t know right away what to do. We haven’t partied like that since, you know. We’re okay now. It was just ‘cause of the shock.

(33) JAYSON – What a shock.

(34) JESSIKA – So like, on the couch we were saying ideas of like, everything we wanted to do with the cash.

(35) JAYSON – Now we aren’t going to share it all with you, ‘cause it’s important we stay on topic. So, chatting, talking, talking, chatting...

(36) JESSIKA – We knew we wanted to get married, we knew that.

(37) JAYSON – So we went to Vegas. Just like that, on a whim.

(38) JESSIKA – It was friggin amazing. It was at night and there were lights everywhere and people everywhere and everything... And I was thinking like, I was living the dream of my life, there with everything that was so amazing and Jayson, you know. I wanted a white dress and a ring, so...

(39) JAYSON – We bought all the shit we needed. ‘Cause we got all that cash now to buy all the shit we need.

(40) JESSIKA – When I saw us in the mirror in the door of the chapel when we walked in, I thought we were... I don’t know... Amazing. Fuck, we were hot.

(41) JAYSON – And that’s when!..

(42) JESSIKA – Yeah, the shock. In front of us there was this old couple, like what, 40?

(43) JAYSON - 45, 75?

(44) JESSIKA – Anyways. The lady was dressed kinda like me, right, but more fancier. But you know, you could see all this cleavage, and even if the boobs were new, it wasn't pretty, you know? And like, her ass in that tight dress, it was no good.

(45) JAYSON – Jell-O, man.

(46) JESSIKA – And her face was just all facelift. You know, you could see it just looking at them that these people had money. Like the new us but with no soul, like.

(47) JAYSON – And this guy, well this man, he was dressed like some kind of James Bond, but it was like a costume on him. Jess noticed that.

(48) JESSIKA – And that was it. That's when I was like, to myself: "I've hit a wall." And then like I said to Jay, I said: them guys over there, that there bride and groom, they're just really sad. Even like, just me, I felt sad for them. And I thought too like, when that lady walked in the chapel and saw herself as bride and groom, she was probably thinking too like: "Damn we're hot. Like Brand and Angie. Like Will and Kate." And that's when I figured out that I didn't want to be that. I didn't want us to be, like, in 40 years, just two rich Botoxed faces without our own souls inside us, behind the Botox, you know. And I told all of that to Jayson.

(49) JAYSON – She told me all of that, and that's the kind of truth that hits you right in the guts.

(50) JESSIKA – Exactly. My shock was telling me: "Christ, hun, go back home. You're not made for some luxury life with the rich folks."

(51) JAYSON – And she was absolutely right.

(52) JESSIKA – So we did all the things we had to do not to be like Brad and Angie from the chapel. Yeah, so now we have a financial adviser.

(53) JAYSON – Ray's old financial adviser, Bernie. He's the guy who's helping us not to be shitty people with money and no souls.

(54) JESSIKA – Yeah, Bernie really helped us figure out what we wanted to do with our inheritance.

(55) JAYSON – And I mean, we’re just gonna keep being normal, everyday folks. So that’s the new us. We’ve moved into Ray’s condo. And I gave his truck, the Ford 2001, to Carl.

(56) JESSIKA – Fucking Carl, and he scrapped it, too, the jerk.

(57) JAYSON – Yeah, but he put the engine on Ray’s grave, so you know.

(58) JESSIKA – (*tearing up*) Friggin Carl...

(59) JAYSON – And I went to meet my new company... Jeez, I got the best job in the world: I have my own company and I do maintenance in apartment buildings.

(60) JESSIKA – And he’s really good at his job.

(61) JAYSON – And like, I just know how to deal with the tenants. (*To Jessika*) Isn’t it dumb that I didn’t think to do that before?

(62) JESSIKA – And I’m only working at the salon part time, so I got plenty of time to take care of a kid, you know.

(63) JAYSON – Yeah, and we got enough money to be a family. Bernie told us. Oh yeah, and don’t worry, we did end up marrying each other for real in the end.

### The 3<sup>rd</sup> Summer – Scene 11 – The Wedding

(1) JESSIKA – The wedding, Christ. You know, it was supposed to be the best day of our lives, but it turned out to be the worst nightmare ever. I'm telling you right now, Jay and I, that's the last time we're getting married. You know, when you're just thinking that nothing else could possibly go wrong, and you discover rock bottom has a basement, you start thinking that like maybe life is trying to tell you something, you know.

(2) JAYSON – But like don't freak out. We're actually married for real. But we came pretty near to not. Let's just say this day is gonna stay carved in our history for a while, as they say. 'Cause we can say that, that's the moment, right there, that explains why we're here, right now. (*To Jessika*) Let's do it.

(3) JAYSON – Jess! Can I come in?

(4) JESSIKA – Jay? What are you doing here?

(5) JAYSON – Quick, I gotta talk to you. Can I come in?

(6) JESSIKA – No no no no! Are you insane? You can't see me in my dress, it's bad luck!

(7) JAYSON – Christ, it's important! You're gonna freak out.

(8) JESSIKA – Thanks Jay, I'm already freaking out. The girls from the salon aren't even here, they decided to go work on their tan or some shit, the priest is still at another wedding 30 minutes out and your ex showed up. And the worst, Christ, the worst, — and I'm only gonna say this once — your fucking Carl isn't here and he's got the rings. And I know him, he probably fucking pawned them off already. The rings, Jay. Fuck.

(9) JAYSON – You gotta come out here. Quick.

(10) JESSIKA – They can wait.

(11) JAYSON – That's not it! Fuck, it's about your dad.

(12) JESSIKA – Jay, he'd forced me to send a little invitation-thingy to my dad, to fix broken eggs. But then like, right there in front of the big church doors, there was this little kid, with his batman t-shirt, dirty pants, his shoes untied and the invitation in his hand. Last time I'd seen him, it was a year ago, at that festival, with my dad.

(13) JAYSON – Her half-brother, Christ. We still don't know to this day how the fuck he managed to get to our wedding all on his own.

(14) JESSIKA – He was just staring at us, he wasn't even saying anything. But like at one point the priest ended up showing up, and my future official mother-in-law was starting to freak out that we weren't ready to start yet and that we were still like both of us standing in front of the church trying to figure out how the kid had gotten there.

(15) JAYSON – So my oldest sister, the one who's the best with kids, talked to him and brought him over to her row of seats. And I went back to the back of the church, and my dad went with Jess to the other end. I think the priest was a little drunk, probably 'cause of all the weddings he'd been at that day, so I think he skipped some bits. Anyways, it wasn't even like 10 minutes and we were married for real.

(16) JESSIKA – I mean, we couldn't do the rings 'cause...

(17) JAYSON - ...Carl –

(18) JESSIKA – Fucking Carl. And when I was telling you the day was a nightmare – yeah, everyone was having fun – but one of his uncles threw up peach schnapps all over the wedding gifts, his mom ripped her dress on the dancefloor and my friend Natalie ended up in the hospital with a broken leg 'cause she slipped on my garter. And obviously my father never gave us any news of his sign of life to come and get the kid. But all that didn't stop us from noticing that in the middle of all that, the kid looked like he was having fun and he was laughing and everything, and that was enough to keep us from freaking out.

(19) JAYSON – For sure. And when people started to finally be all gone, there was just the kid, Jess and I.

(20) JESSIKA – At that point, we figured there was no way my father was going to show up to get him.

(21) JAYSON – Obviously.

(22) JESSIKA – Obviously he'd forgotten the kid and just passed out drunk on the couch like he always did when I was younger. Like daughter, like son. I looked at Jay and I just knew we couldn't just leave him there.

(23) JAYSON – Jesus, no. And anyways, obviously we weren't going to let him go back to live with the piece of shit asshole either.

(24) JESSIKA – So when we drove back to the condo Jay stopped at the 24 hours McDDee and he ordered 3 sundaes. We all sat, the three of us, in the living room, and it wasn't even 10 minutes into *Transformers* that the kid fell asleep on me, drooling caramel on my wedding dress.

(25) JAYSON – And we didn't want to wake him, so we just stayed there with him all night.

**The 3<sup>rd</sup> Summer – Scene 12 – Taking care of the kid.**

(1) JESSIKA – The next morning I was like, from one day to the next, Mrs. MacDonald now, with a little half-brother drooling on me, and enough money in my bank account to pay for eight boob jobs.

(2) JAYSON – You don't need 'em, Babe.

(3) JESSIKA – But like inside me I had a bunch of mixed feelings, you know.

(4) JAYSON – So I picked the kid up gently, not to wake him, 'cause we adults had to have a grown-up talk.

(5) JESSIKA – So, what do we do now?

(6) JAYSON – Well I was thinking of going to get some Poptarts. Kids like Poptarts, don't they?

(7) JESSIKA – Christ, Jay, I'm not talking about breakfast! What are we gonna do with the kid?

(8) JAYSON – He's fine. We'll buy him a bed this week.

(9) JESSIKA – What are you talking about?

(10) JAYSON – What? He can't sleep on the couch forever.

(11) JESSIKA – Forever? Fuck, like, forever?

(12) JAYSON – What, "forever"?

(13) JESSIKA – You want him to stay here?

(14) JESSIKA – Jayson, he never thought there was any other way, you know. He was already thinking the kid was going to stay with us. He's just like that, right humanitarian.

(15) JAYSON – Well fuck, where else would he go? There's no better place for the kid. Jessika, she's all the family he's got 'cause his dad doesn't fucking count. And the kid, like, he's doing good with us. That's why we're here today, in front of youse, the adoption people.

(16) JESSIKA – We're good people, and we really got mature these past years, let me tell you. We're ready for something else. Real commitment towards people we really want to take care of. Yeah, and we're really going to take care of him. You know, we already decided that we'll be going for our honeymoon in Paris, so we can take the kid to the Disney Land there and he can practice his French immersion.

(17) JAYSON – But we're gonna wait to go in the summer so he doesn't miss any school.

(18) JESSIKA – It's gonna be our fourth summer together. And with the kid, there'll be three of us. We love him to pieces.

(19) JAYSON – Yeah. And I love you so friggin much, Babe.

(20) JESSIKA – I love you too, Tiger. Did we tell them everything?

(21) JAYSON and JESSIKA – *(to the committee)* So?