

---

## Traduction commentée des chansons de la comédie musicale Come From Away

**Auteur** : Laenen, Camille

**Promoteur(s)** : Bada, Valérie

**Faculté** : Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme** : Master en traduction, à finalité spécialisée

**Année académique** : 2023-2024

**URI/URL** : <http://hdl.handle.net/2268.2/20607>

---

### *Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

Faculté de Philosophie et Lettres

Département de Langues Modernes : linguistique, littérature et traduction

Filière de traduction et interprétation



Traduction commentée des chansons  
de la comédie musicale *Come From Away*

Mémoire présenté par **Camille Laenen**

en vue de l'obtention du diplôme de master en traduction, à finalité spécialisée

Promotrice : M<sup>me</sup> Valérie BADA

Co-promoteur : M. Pierre ROBAUX

Lectrice : M<sup>me</sup> Delphine MUNOS

---

Année académique 2023 – 2024



Université de Liège

Faculté de Philosophie et Lettres

Département de Langues Modernes : linguistique, littérature et traduction

Filière de traduction et interprétation

**Traduction commentée des chansons  
de la comédie musicale *Come From Away***

Mémoire présenté par Camille Laenen  
en vue de l'obtention du diplôme  
de master en traduction à finalité spécialisée.

Année académique 2023-2024

« T'enchanter en te chantant. »

– Nicolas Valentiny

“Translators are the shadow heroes of literature, the often forgotten instruments that make it possible for different cultures to talk to one another, who have enabled us to understand that we all, from every part of the world, live in one world.”

– Paul Auster

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens tout d'abord à remercier M<sup>me</sup> Bada et M. Robaux. Leur soutien infaillible et leurs conseils plus précieux les uns que les autres ont rendu le processus de travail agréable et m'ont permis de rendre un mémoire dont je suis aujourd'hui très fière.

Je remercie également M<sup>me</sup> Munos d'avoir participé à la lecture de ce travail.

Je remercie chaleureusement ma maman, Gauthier Hardy, Sabrina Remy ainsi que les membres de ma famille pour leur soutien sans limite pendant l'élaboration de ce travail, mais aussi pendant ces cinq années d'université. Merci d'avoir toujours été là.

Merci à toutes les personnes qui ont accepté de relire ce travail.

Un très grand merci à Célestine Baestens, qui m'a fait l'honneur de me prêter sa voix et d'interpréter l'une de mes traductions.

Merci à tous ceux qui ont contribué, de près ou de loin, à l'élaboration de ce travail et à mon épanouissement pendant ces cinq années.



# TABLE DES MATIÈRES

<b>I.</b>	<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>8</b>
1.1.	PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE .....	8
<b>II.</b>	<b>TRADUCTION.....</b>	<b>11</b>
<b>III.</b>	<b>COMMENTAIRE TRADUCTOLOGIQUE.....</b>	<b>57</b>
1.	INTRODUCTION ET OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.....	57
1.1.	CADRE THÉORIQUE.....	57
1.2.	SOURCES .....	58
1.3.	PUBLIC CIBLE ET <i>SKOPOS</i> .....	60
1.4.	COLLABORATION IMPOSSIBLE.....	61
2.	CONTRAINTES FORMELLES .....	62
2.1.	CONTRAINTES GÉNÉRÉES PAR LA TRADUCTION CHANTABLE .....	62
2.1.1.	<i>Théorie</i> .....	62
2.1.2.	<i>Mise en pratique dans la traduction de Come From Away</i> .....	64
2.2.	MULTIMODALITÉ .....	66
2.3.	TRADUCTION DE TEXTE LU, PARLÉ ET CHANTÉ .....	69
2.3.1.	<i>Le sens</i> .....	69
2.3.2.	<i>Le rythme</i> .....	70
2.3.3.	<i>Le naturel</i> .....	72
2.3.4.	<i>La chantabilité et les rimes</i> .....	73
2.4.	CHANGEMENTS DE MÉLODIE OBLIGATOIRES .....	73
3.	CONTRAINTES STYLISTIQUES.....	77
3.1.	REGISTRE ET NIVEAU DE LANGUE .....	77
3.2.	HÉTÉROLINGUISME.....	79
3.2.1.	<i>Conservation de la langue étrangère du texte source</i> .....	80
3.2.2.	<i>Conservation de l'hétérolinguisme en tant que principe</i> .....	82
3.2.3.	<i>Insertion d'hétérolinguisme dans la traduction</i> .....	82
3.3.	ÉCHOS INTERNES .....	85
4.	CONTRAINTES CULTURELLES .....	88
4.1.	RÉFÉRENCES CULTURELLES CANADIENNES.....	88
4.2.	INTERTEXTUALITÉ ET RELIGION.....	91
4.3.	FAITS RÉELS : TRADUCTION LOGOCENTRIQUE .....	94
4.3.1.	<i>Les noms des personnages</i> .....	96
4.3.2.	<i>Justification ?</i> .....	96
<b>IV.</b>	<b>CONCLUSION .....</b>	<b>98</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>100</b>

# I. INTRODUCTION

Depuis toute petite, la musique fait partie intégrante de ma vie. Née dans une famille de musiciens, et entourée d'une famille de cœur remplie d'artistes aussi talentueux les uns que les autres, la musique m'a été transmise aussi naturellement que les autres valeurs qui m'ont été inculquées tout au long de mon enfance. Moi-même musicienne et grande passionnée de chant, j'ai eu la chance, dès l'âge de cinq ans, de participer à la comédie musicale *EnChanté* (Nicolas Valentiny Créations, s. d.), jouée aux quatre coins de la Wallonie. Plus de 15 ans plus tard et après plus de 40 000 spectateurs conquis, l'aventure continue pour mettre des étoiles dans les yeux de milliers d'enfants et de parents.

Quoi de plus naturel pour moi que de choisir la comédie musicale comme sujet de mémoire pour terminer ces cinq années d'études ? Ce choix m'est apparu comme une évidence lorsque je cherchais un sujet et que Monsieur Robaux m'a fait part de son sujet de mémoire, défendu en 2018 (Robaux, 2018). L'idée ne m'a plus quittée, et j'ai décidé de me lancer dans cette aventure, malgré la peur et les doutes qui arrivaient lorsque je pensais à traduire des chansons.

Étant pleinement consciente de l'importance du texte qu'un chanteur interprète, j'ai directement compris que le défi était de taille.

## 1.1. PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE

*Come From Away* est une comédie musicale canadienne écrite par Irene Sankoff et David Hein, un couple canadien.

La comédie musicale raconte l'histoire, inspirée de faits réels, de 38 avions dont la trajectoire a été modifiée en raison des attentats du 11 septembre 2001, à New York. Dans le cadre de l'Opération Ruban jaune (*Operation Yellow Ribbon*) où l'espace aérien américain a été « vidé », ces 38 avions se sont vus forcés d'atterrir dans une petite ville canadienne, Gander, située dans la Province de Terre-Neuve-et-Labrador. Les passagers à bord des 38 avions ont vu leur destin chamboulé, tout comme les habitants de la ville de Gander, dont la population a presque doublé en quelques heures. La ville s'agite et accueille au mieux ces passagers venus du monde entier, les *Come from aways*.

Ce sont les passagers d'un avion reliant Paris à Dallas que nous suivons dans *Come From Away*, mais aussi les habitants de la ville de Gander.

Il est important de noter que les personnages sont inspirés de faits réels, des témoignages des personnes interviewées et de leur vécu. L'authenticité des personnages était un point primordial pour les auteurs.

Les auteurs ont fait le choix de ne pas en faire une comédie musicale « traditionnelle ». Ils ont opté pour une comédie musicale plus simple, à l'image de la mentalité canadienne. Par exemple, on ne retrouve que 12 comédiens sur scène : chacun d'entre eux incarne au moins trois rôles. Ensemble, ils représentent des milliers de personnes. Le décor est lui aussi plutôt simpliste : l'arrière du décor est fixe (pas d'écran, de scène secrète, etc.), et les 12 chaises que les comédiens manient sur un plateau tournant servent à planter le décor des différentes situations (dans l'avion, en salle de réunion, dans les refuges, etc.). Pour finir, pas d'utilisation extravagante de la langue, mais plutôt une langue familière, à l'image des situations quotidiennes qui se déroulent sur scène. En termes de chansons également, l'alternance entre le texte parlé et le texte chanté crée un sentiment de simplicité, bien souvent à l'inverse des grandes comédies musicales américaines.

*Come From Away* est jouée en version originale à partir de 2013 au Canada, aux États-Unis, en Australie et en Europe. Une version française est prévue à Bruxelles à l'été 2024 : il s'agit d'une première mondiale.



## II. TRADUCTION<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Les passages en majuscules représentent les passages chantés par les comédiens. Les passages comportant des minuscules représentent les passages parlés. Les passages en italique représentent les didascalies.

1. Welcome to the Rock

**CLAUDE** On the northeast tip of North America, on an island called Newfoundland, there's an airport — it used to be one of the biggest airports in the world. And next to it, is a town called Gander.

**CLAUDE** WELCOME TO THE ROCK!  
IF YOU COME FROM AWAY  
YOU'LL PROBABLY UNDERSTAND  
ABOUT A HALF OF WHAT WE SAY  
THEY SAY NO MAN'S AN ISLAND,  
BUT AN ISLAND MAKES A MAN

**CLAUDE, OZ, BEULAH & BONNIE**  
'SPECIALLY WHEN ONE COMES  
FROM ONE LIKE NEWFOUNDLAND

**ALL** WELCOME TO THE ROCK

**BEULAH** That morning, I'm in the classroom. It's our first day back and the school busses are on strike, so I'm covering for Annette, who's running late!

**ANNETTE** Sorry, Beulah! How's the kids?

**BEULAH** Not exactly thrilled to be inside on such a gorgeous day, so I told them we'd only have a half-day this morning — and they were quite pleased — until I told them we'd have the other half in the afternoon!

**ACTOR 8** WELCOME TO THE  
WILDEST WEATHER

THAT YOU'VE EVER HEARD OF

**ACTOR 12** WHERE EVERYONE IS  
NICER, BUT IT'S NEVER NICE ABOVE

**ACTOR 6** WELCOME TO THE  
FARTHEST PLACE YOU'LL GET FROM  
DISNEYLAND

**CLAUDE** FISH AND CHIPS AND  
SHIPWRECKS

**WOMEN & CLAUDE** THIS IS  
NEWFOUNDLAND

**GROUP 1** WELCOME TO THE ROCK

**GROUP 2** I'M AN ISLANDER, I AM AN  
ISLANDER

**ALL**

I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER

I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER

I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER

**1. Bienvenue chez nous**

**CLAUDE** À l'extrémité nord-est de l'Amérique du Nord, sur une île appelée Terre-Neuve, se trouve un aéroport. C'était l'un des plus grands aéroports au monde. Et juste à côté, la ville de Gander.

**CLAUDE** BIENVENUE CHEZ NOUS !  
SI TU N'VIENS PAS D'ICI  
TU COMPRENDRAS TRÈS CERTAINEMENT  
LA MOITIÉ DE C'QUE J'DIS  
ILS DISENT QU'AUCUN HOMME N'EST UNE ÎLE  
MAIS QU'UNE ÎLE FAIT UN HOMME

**CLAUDE, OZ, BEULAH & BONNIE**  
SURTOUT QUAND TU VIENS  
D'UNE ÎLE COMME CELLE-CI

**TOUS** BIENVENUE CHEZ NOUS

**BEULAH** Ce matin-là, je suis dans la classe. C'est le premier jour d'école, les bus scolaires sont en grève, donc je couvre Annette, qui est en retard.

**ANNETTE** Désolée, Beulah. Comment vont les enfants ?

**BEULAH** Pas vraiment ravis d'être enfermés par une si belle journée, donc je leur ai dit que ce n'était que pour une demi-journée ce matin – ils étaient assez contents – jusqu'à ce que je leur dise que la deuxième moitié les attendait l'après-midi !

**COMÉDIEN 8** BIENVENUE LÀ OÙ LE VENT EST LE PLUS VIOLENT

**COMÉDIEN 12** OÙ TOUT LE MONDE EST TRÈS GENTIL, OUI MÊME AVEC LA PLUIE

**COMÉDIEN 6** BIENVENUE ICI, MÊME SI ON EST N'EST PAS DU TOUT À DISNEY

**CLAUDE** FISH&CHIPS, BATEAUX QUI S'ÉCHOUEMENT

**LES FEMMES & CLAUDE**  
BIENVENUE À TERRE-NEUVE

**GROUPE 1** BIENVENUE CHEZ NOUS

**GROUPE 2** I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER

**TOUS**  
I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER  
I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER  
I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER

**OZ** That morning, I'm in my car. The kids cross Airport Boulevard to get to school — and that time a day people are in a little bit of a rush to get to work and stuff, so normally I sit there and run my radar.

*Oz cues the cast to make a "WOOP-WOOP" sound.*

**OZ** And if they're speeding, I'll stop 'em and write out a warning ticket. I'll write "STFD" — Slow The Fuck Down.

**ACTOR 2**

WELCOME TO THE LAND WHERE THE WINTERS TRIED TO KILL US  
AND WE SAID

**ALL** WE WILL NOT BE KILLED

**ACTOR 9** WELCOME TO THE LAND WHERE THE WATERS TRIED TO DROWN US

AND WE SAID

**ALL** WE WILL NOT BE DROWNED

**ACTOR 3** WELCOME TO THE LAND WHERE WE LOST

OUR LOVED ONES AND WE SAID

**ALL** WE WILL STILL GO ON

**ACTOR 10** WELCOME TO THE LAND WHERE THE WINDS TRIED TO BLOW

**ALL** AND WE SAID NO

**BONNIE** That morning, I drop my kids off at school and head to the SPCA, where I'm greeted by my other kids — all barking and meowing for breakfast and a belly rub. Not that I'm complaining. I loves 'em. But by the time feeding is done, I've got to get back to pick up my human kids. So, I take just one second for myself. And I'm sitting in my car.

**ANNETTE** I'm in the library.

**BEULAH** I'm in the staffroom.

**BONNIE, BEULAH & ANNETTE**

And I turn on the radio.

**ALL** YOU ARE HERE

AT THE START OF A MOMENT

ON THE EDGE OF THE WORLD

WHERE THE RIVER MEETS THE SEA

HERE — ON THE EDGE OF THE

ATLANTIC

ON AN ISLAND IN BETWEEN

THERE AND HERE

**ALL** *(Repeated underneath)*

I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER

I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER...

**OZ** Ce matin-là, je suis dans ma voiture. Les enfants traversent Airport Boulevard pour rejoindre l'école. À cette heure-là, les gens sont un peu pressés pour aller au travail et tout, donc d'habitude je m'assieds là et je fais aller mon radar.

*Oz fait un signe à la troupe de faire « WOOP-WOOP ».*

**OZ** Et s'ils vont trop vite, je les arrête et je leur écris un avertissement. J'écris « RPDMD » – Ralenti Putain de Merde.

**COMÉDIEN 2** BIENVENUE LÀ OÙ  
LE TEMPS A VOULU NOUS TUER  
ET ON A DIT  
**TOUS** TU NE NOUS TUERAS PAS

**COMÉDIEN 9** BIENVENUE LÀ OÙ  
LES EAUX ONT VOULU NOUS NOYER  
ET ON A DIT  
**TOUS** TU NE NOUS NOIERAS PAS

**COMÉDIEN 3** BIENVENUE LÀ OÙ  
ON A PERDU DES ÊTRES CHERS  
ET ON A DIT

**TOUS** ON TIENDRA LE COUP

**COMÉDIEN 10** BIENVENUE LÀ OÙ  
LE VENT VOULAIT SOUFFLER

**TOUS** ET ON A DIT NON

**BONNIE** Ce matin-là, je dépose mes enfants à l'école et me rends à la SPCA, où mes autres enfants m'accueillent – ils aboient, miaulent pour manger ou pour avoir une caresse. Ce n'est pas pour me plaindre, je les adore. Mais le temps de les nourrir, je dois retourner chercher mes enfants humains. Donc je prends à peine une seconde pour moi. Je suis dans ma voiture.

**ANNETTE** Je suis à la bibliothèque.

**BEULAH** Je suis dans la salle des profs.

**BONNIE, BEULAH & ANNETTE**

Et j'allume la radio.

**TOUS** TU ES ICI  
AU DÉBUT DE CET INSTANT  
TOUT AU BOUT DU MONDE  
OÙ LA RIVIÈRE SE JETTE DANS LA MER  
ICI - TOUT AU BOUT DE L'ATLANTIQUE  
SUR CETTE PETITE ÎLE ISOLÉE  
ENTRE LÀ ET ICI

**TOUS** (*répété tout bas*)

I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER

I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER...

**OZ** I'm running my radar when Bonnie comes by. She pulls up, and she is waving at me like mad, so I roll down my window and she says

**BONNIE** Oz, turn on the radio!

**OZ** Slow it down, Bonnie.

**BONNIE** Jesus H.! Oz! Turn on your radio!

**COMPANY** WHERE OUR STORIES START

**JANICE** It's my first day at the station.

**COMPANY** WHERE WE'LL END THE NIGHT

**GARTH** I'm getting coffee for the picket line.

**COMPANY** WHERE WE KNOW BY HEART

**CRYSTAL** Five minutes 'til my smoke break.

**COMPANY** EVERY SINGLE FLIGHT

**DWIGHT** I'm off to work at the airport.

**MEN** WELCOME TO THE FOG

WELCOME TO THE TREES

TO THE OCEAN AND THE SKY

AND WHATEVER'S IN BETWEEN

TO THE ONES WHO'VE LEFT  
YOU'RE NEVER TRULY GONE

A CANDLE'S IN THE WINDOW  
AND THE KETTLE'S ALWAYS ON

**ALL** WHEN THE SUN IS COMING UP  
AND THE WORLD HAS COME ASHORE

IF YOU'RE HOPING FOR A HARBOUR  
THEN YOU'LL FIND AN OPEN DOOR

IN THE WINTER FROM THE WATER  
THROUGH WHATEVER'S IN THE WAY

TO THE ONES WHO HAVE COME FROM  
AWAY

WELCOME TO THE ROCK!

## 2. 38 planes

**BEVERLEY** On final approach, we're coming into runway two-two, and I think, "Where am I gonna park this thing?" There are planes lined up like sardines. And as far as I can see, there's cars lined up too. It looks like everybody in Newfoundland is here.

**OZ** Je fais aller mon radar, quand Bonnie arrive. Elle s'arrête, et me fait des signes comme une folle. Je baisse ma vitre, et elle me dit :

**BONNIE** Oz, allume la radio !

**OZ** Doucement, Bonnie.

**BONNIE** Seigneur, Oz ! Allume ta radio !

**TROUPE** LÀ OÙ TOUT COMMENCE

**JANICE** C'est mon premier jour à ce poste.

**TROUPE** LÀ OÙ LA NUIT S'EN VA

**GARTH** Je prends du café pour les grévistes.

**TROUPE** LÀ OÙ ON CONNAIT PAR CŒUR

**CRYSTAL** Cinq minutes avant la pause-clope.

**TROUPE** CHAQUE AVION QUI PASSE

**DWIGHT** Je file travailler à l'aéroport.

**HOMMES** BIENV'NUE DANS LA BRUME

DANS LES ARBRES GÉANTS

BIENV'NUE À CHAQUE ENDROIT ENTRE LE CIEL ET L'OCÉAN

À CEUX QUI SONT PARTIS,  
MAIS JAMAIS OUBLIÉS

VENEZ ET NOUS ON SERA TOUJOURS  
LÀ SI VOUS TOQUEZ

**TOUS** QUAND LE SOLEIL  
MONTRE SON NEZ  
QUE LE MONDE A DÉBARQUÉ

TU PENSES TROUVER UN PORT,  
MAIS LA PORTE S'OUVRE D'ABORD

DANS LE FROID, DANS LA TEMPÊTE  
PEU IMPORTE LES PÉRIPÉTIES

À TOUS CEUX QUI NE VIENNENT PAS  
D'ICI  
BIENVENUE CHEZ NOUS !

## 2. 38 avions

**BEVERLEY** En approche finale, on arrive sur la piste deux-deux, et je me dis : « Où est-ce que je vais mettre cet avion ? » Les avions sont alignés comme des sardines. Et de ce que je peux voir, des voitures sont alignées aussi. On dirait que tout le monde à Terre-Neuve est ici.

**ALL UNLESS SPEAKING**

*(underneath)*

ONE PLANE

THEN ANOTHER

AND THEN ANOTHER

AND THEN ANOTHER AND THEN

THIRTEEN PLANES

THEN ANOTHER

AND THEN ANOTHER

AND THEN ANOTHER AND THEN

NINETEEN PLANES

THEN ANOTHER

AND THEN ANOTHER

AND THEN ANOTHER AND THEN

TWENTY-SIX PLANES

THEN ANOTHER

AND THEN ANOTHER

AND THEN ANOTHER AND THEN

TWENTY-NINE PLANES

*(TWENTY-NINE PLANES)*

THEN ANOTHER

AND THEN ANOTHER

AND THEN ANOTHER AND THEN

THIRTY-TWO PLANES

*(THIRTY-TWO PLANES)*

THEN ANOTHER

AND THEN ANOTHER

AND THEN ANOTHER AND THEN

THIRTY-EIGHT THIRTY-EIGHT

THIRTY-EIGHT THIRTY-EIGHT

THIRTY-EIGHT THIRTY-EIGHT PLANES

**JANICE** Is this on? Sorry. I'm new. This is Rogers TV Channel 9. My name's Janice Mosher and I'm reporting live from Gander Airport where the 19th plane has just touched down. I'm here with...

**BONNIE** Bonnie Harris. On a normal day, we get a half dozen flights — now we've already got three times that many landing in two hours. It's a lot of noise. You can smell the fuel. You can smell the exhaust.

**OZ** Jaysus, that's a jumbo! There's gotta be two-fifty or three hundred on her. That's a fairly large one, there's gotta be two hundred on her — now, I'm adding this up. We got 38 planes — we got two, three hundred people on the average... Holy shit!

**TOUS SAUF INTERVENANTS**

*(tout bas)*

UN AVION

ET PUIS UN AUTRE

PUIS ENCORE UN AUTRE

PUIS ENCORE UN AUTRE ET PUIS

ONZE AVIONS

ET PUIS UN AUTRE

PUIS ENCORE UN AUTRE

PUIS ENCORE UN AUTRE ET PUIS

QUINZE AVIONS

ET PUIS UN AUTRE

PUIS ENCORE UN AUTRE

PUIS ENCORE UN AUTRE ET PUIS

VINGT-SIX AVIONS

ET PUIS UN AUTRE

PUIS ENCORE UN AUTRE

PUIS ENCORE UN AUTRE ET PUIS

VINGT-NEUF AVIONS

*(VINGT-NEUF AVIONS)*

ET PUIS UN AUTRE

PUIS ENCORE UN AUTRE

PUIS ENCORE UN AUTRE ET PUIS

TRENTE-DEUX AVIONS

*(TRENTE-DEUX AVIONS)*

ET PUIS UN AUTRE

PUIS ENCORE UN AUTRE

PUIS ENCORE UN AUTRE ET PUIS

TRENTE-HUIT TRENTE-HUIT

TRENTE-HUIT TRENTE-HUIT

TRENTE-HUIT TRENTE-HUIT AVIONS

**JANICE** C'est bon ? Désolée. Je débute. Vous regardez Rogers TV, chaîne 9. Je suis Janice Mosher, et je suis en direct de l'aéroport de Gander, où le quinzième avion vient juste d'atterrir. Je suis ici avec...

**BONNIE** Bonnie Harris. Sur une journée normale, on n'a qu'une demi-douzaine d'avions – là, c'est déjà trois fois plus en deux heures. Ça fait beaucoup de bruit. On peut sentir le carburant. On peut sentir les échappements.

**OZ** Seigneur, c'est un avion gros porteur, ça ! Sûrement 250, 300 passagers. Celui-là est assez gros, sûrement 200 passagers – je les ajoute. 38 avions maintenant – donc, deux, trois mille personnes environ... Oh putain !

3. **Blankets and bedding**

**JANICE** 11:53 a.m.

**ALL** Tuesday.

**JANICE** September 11th, 2001. Any available community buildings will be converted into shelters. With thousands of passengers arriving at any minute, the town is asking for help with — well, anything you can do...

**BEULAH** CRYSTAL, I SAW ON THE NEWS THAT THEY'RE LOOKING FOR BLANKETS AND BEDDING AND MAYBE SOME FOOD

**CRYSTAL**  
DO YOU KNOW WHAT THEY NEED AND HOW MUCH

**MARTHA (ACTOR 5)**  
I NEED SOMETHING TO DO

**MARTHA, CRYSTAL & BEULAH**  
'CAUSE I CAN'T WATCH THE NEWS ANYMORE

**ANNETTE** CAN I HELP?  
IS THERE SOMETHING?

I NEED TO DO SOMETHING  
TO KEEP ME FROM THINKING OF  
ALL OF THOSE SCENES ON THE TUBE

**CRYSTAL** I NEED SOMETHING TO DO  
'CAUSE I CAN'T WATCH THE NEWS

**WOMEN — GROUP 1** NO, I CAN'T  
WATCH THE NEWS ANYMORE

**WOMEN — GROUP 2** IN THE  
WINTER, FROM THE WATER,  
THROUGH THE WIND

**ALL WOMEN** IF A STRANGER  
ENDS UP AT YOUR DOOR

**BEULAH** YOU GET ON THE HORN  
*(on the phone)*

Hello? This is Beulah Davis down at the Academy. I heard we might be getting some guests and I thought I'd see if I could help whoever in charge of getting the school organized— How many passengers can we take? Uh — well, we fit about 400 students — yes, we could probably do 600. Yeah, or sure, 700, if we really pack them in. When are they coming? Could be any time now? Well, I'm glad I phoned!

### 3. La préparation

**JANICE** 11 heures 53.

**TOUS** Mardi.

**JANICE** 11 septembre 2001. Tous les bâtiments communautaires disponibles vont être transformés en refuges. Des milliers de passagers arrivent chaque minute. La ville demande donc de l'aide pour... – enfin, faites tout ce que vous pouvez.

**BEULAH** CRYSTAL, J'AI VU AU JOURNAL QU'ILS CHERCHENT DE TOUT : COUVERTURES, LITERIE ET MÊME À MANGER

**CRYSTAL** DE QUOI ONT-ILS BESOIN ? ET COMBIEN ?

**MARTHA (ACTRICE 5)**  
JE DOIS FAIRE QUELQUE CHOSE

**MARTHA, CRYSTAL & BEULAH**  
CAR NON, NON, JE N'VEUX PLUS RIEN SAVOIR

**ANNETTE** PUIS-JE AIDER ?  
FAIRE QUELQUE CHOSE ?

JE DOIS FAIRE QUELQUE CHOSE  
AFIN DE NE PLUS PENSER  
À TOUT C'QU'ON VOIT À LA TÉLÉ

**CRYSTAL** JE DOIS FAIRE QUELQUE CHOSE,  
CAR JE N'VEUX PLUS RIEN VOIR

**FEMMES – GROUPE 1** NON, NON,  
NON, JE N'VEUX PLUS RIEN SAVOIR

**FEMMES – GROUPE 2** DANS LE FROID, DANS LA TEMPÊTE,  
PEU IMPORTE

**TOUTES LES FEMMES** QUAND UN INCONNU TOQUE À TA PORTE

**BEULAH** TU PRENDS TON TÉLÉPHONE

*(au téléphone)* Allô ? Ici Beulah Davis de l'Académie. J'ai entendu dire que nous aurions peut-être des visiteurs et je me demandais si je pouvais aider la personne qui se charge d'organiser l'école. – Combien de passagers peut-on accueillir ? Euh, je dirais... 400 – oui, on pourrait en accueillir 600. Oui, bien sûr, 700 si on les entasse ! Quand arrivent-ils ? N'importe quand ? Eh bien, heureusement que j'ai téléphoné !

**OZ** I get a call from Beulah looking for “anything 700 people from around the world might need.” So I go down to Shoppers and the manager says to just take what I want off the shelves - toothbrushes, floss, mouthwash, deodorant. And I’m back at the school, when Beulah says...

**BEULAH** You know, those planes probably got some babies on them...

*A slight pause.*

**OZ** So I’m back to Shoppers for diapers. And we’re unpacking them, when Annette says...

**ANNETTE** You know, those babies are probably gonna be hungry...

*A slight pause.*

**OZ** So I’m back to Shoppers for formula and baby food. And when I get back, Beulah says...

**BEULAH** You know, those planes are probably filled with women of child bearing age...

**OZ** Soooo...?

**BEULAH** So I’m back to Shoppers to pick up as many pads and tampons as they have.

**JANICE** The Baptist Church needs a hand moving their pews... Doctor O’Brien down at the pharmacy is ready to fill any prescriptions. Oh, and the Lion’s Club is looking for some toilet paper, if you have any extra.

**ANNETTE** MEDICINE

**MARGIE** TOOTHPASTE

**MARTHA** UNDERWEAR

**BEULAH** ASPIRIN

**CRYSTAL & ANNETTE** JACKETS OUR KIDS GREW OUT OF LAST SUMMER

**JANICE** AND DOWN AT THE STATION, WE’RE TAKING DONATIONS OUT BY THE DOOR

**ALL** HOLY JESUS, THERE’S MORE!

**OZ** Je reçois un appel de Beulah qui cherche « tout ce dont 700 personnes venant du monde entier pourraient avoir besoin ». Donc je vais chez Shoppers et le manager me dit de prendre ce que je veux – brosses à dents, fil dentaire, bain de bouche, déodorant. Je reviens à l'école, quand soudain Beulah dit...

**BEULAH** Dis, dans ces avions, il y a sûrement des bébés...

*Une brève pause.*

**OZ** Donc je retourne chez Shoppers pour prendre des couches. On les déballe, quand soudain Annette dit...

**ANNETTE** Dis, ils auront sûrement très faim, ces bébés...

*Une brève pause.*

**OZ** Donc je retourne chez Shoppers pour du lait en poudre et de la nourriture pour bébé. Je reviens, et Beulah dit...

**BEULAH** Dis, on aura sûrement beaucoup de femmes en âge de procréer...

**OZ** Donc... ?

**BEULAH** Donc JE retourne chez Shoppers prendre autant de serviettes hygiéniques et de tampons que possible.

**JANICE** L'Église baptiste demande un coup de main pour déplacer les bancs. Le docteur O'Brien à la pharmacie accepte de remplir toutes les ordonnances nécessaires. Oh, et le *Lions Club* cherche du papier toilette, si vous en avez en trop.

**ANNETTE** MÉDICAMENTS

**MARGIE** DENTIFRICE

**MARTHA** SOUS-VÊTEMENTS

**BEULAH** ASPIRINE

**CRYSTAL & ANNETTE** MANTEAUX

**TROP** PETITS POUR NOS ENFANTS

MAINT'NANT

**JANICE** ET PUIS À LA GARE, ON RÉCEPTIONNE

LES DONS DÉPOSÉS DEHORS

**TOUS** DOUX JÉSUS, ENCORE ?

**ANNETTE** IT'S BETTER THAN BEING  
AT HOME ALONE  
WONDERING WHAT'S REALLY  
HAPPENING

**MARGIE** EVERYONE'S PHONING

**ANNETTE & BEULAH** WE'RE  
SETTING UP ROOMS IN THE SCHOOLS

**MARGIE** BEEN CRYING ALL  
AFTERNOON WONDERING  
WHAT CAN BE DONE

**MEN** WHAT DO WE NEED?

**ANNETTE** I made a tray of sandwiches.

**BEULAH** We need 50 more.

**ANNETTE** Sandwiches?

**BEULAH** Trays!

**MEN** WHAT DO WE NEED?

**DWIGHT** 200 gym mats! Is that enough?

**BEULAH** You tell me and we'll both  
know.

**MEN** WHAT DO WE NEED?

**JANICE** For the love of God, stop  
bringing toilet paper to the Lion's Club!

**MEN - GROUP 1** HOW DO YOU KNOW  
WHAT YOU NEED  
WHEN YOU DON'T KNOW HOW MANY  
YOU'RE NEEDING TO FEED

**MEN - GROUP 2** WHEN YOU DON'T  
KNOW HOW MANY ARE STAYING

**MEN - GROUP 1** HOW LONG THEY  
ARE STAYING

**ALL MEN** WE BETTER START  
PRAYING THE WEATHER STAYS NICE

**ALL**

IN THE WINTER, FROM THE WATER,  
THROUGH THE WIND

(IN THE WINTER, FROM THE WATER,  
THROUGH THE WIND)

IN THE WINTER, FROM THE WATER,  
THROUGH THE WIND

(IN THE WINTER, FROM THE WATER,  
THROUGH THE WIND)

IF A STRANGER ENDS UP SENT BY FATE

**ANNETTE** Are we gonna be ready?

**BEULAH** Well we have to be, don't we?

**ANNETTE** C'EST TOUJOURS MIEUX QUE D'ÊTRE SEULE CHEZ MOI SANS VRAIMENT SAVOIR CE QU'IL Y A

**HOMMES – GROUPE 1** COMMENT SAVOIR CE QU'IL FAUT QUAND ON N'SAIT PAS COMBIEN DE GENS IL FAUT NOURRIR

**MARGIE** TOUT LE MONDE APPELLE

**ANNETTE & BEULAH** ON INSTALLE DES CHAMBRES DANS L'ÉCOLE

**HOMMES – GROUPE 2** QUAND ON N'SAIT PAS COMBIEN D'GENS VONT DORMIR

**MARGIE** J'AI PLEURÉ TOUTE LA JOURNÉE À ME DEMANDER QUOI FAIRE

**HOMMES – GROUPE 1** NI PENDANT COMBIEN D'TEMPS

**TOUS LES HOMMES** ESPÉRONS QUE LE TEMPS RESTERA CLÉMENT

**HOMMES** QUE NOUS FAUT-IL ?

**ANNETTE** J'ai préparé un plateau de sandwichs.

**BEULAH** Il en faut 50 de plus.

**ANNETTE** De sandwichs ?

**BEULAH** De plateaux !

**TOUS** DANS LE FROID, DANS LA TEMPÊTE PEU IMPORTE (DANS LE FROID, DANS LA TEMPÊTE, PEU IMPORTE)

**HOMMES** QUE NOUS FAUT-IL ?

**DWIGHT** 200 tapis de gym, c'est assez ?

**BEULAH** À toi de me le dire.

**TOUS** DANS LE FROID, DANS LA TEMPÊTE, PEU IMPORTE (DANS LE FROID, DANS LA TEMPÊTE, PEU IMPORTE) SI LE DESTIN TE CHOISIT TOI

**HOMMES** QUE NOUS FAUT-IL ?

**ANNETTE** Tu crois qu'on sera prêts ?

**JANICE** Par pitié, arrêtez d'amener du papier toilette au *Lions Club* !

**BEULAH** Ben, on n'a pas le choix, pas vrai ?

4. 28 hours/Wherever we are

**PASSENGER 1 (DIANE)** When you include the original flight, we were on the plane for probably 12, 13 hours.

**PASSENGER 8 (KEVIN T)**

We were on there 15 hours.

**PASSENGER 9 (KEVIN J)** (*correcting him*) 20 hours.

**PASSENGER 10 (BOB)** 28 hours. We were on the plane for over an entire day.

**ALL 28 HOURS**

**OVER AN ENTIRE DAY**

**THERE WAS ONE AISLE IN THE MIDDLE**

**EVERYONE KNEW EVERY INCH OF THAT PLANE** (*repeated underneath*)

**PASSENGER 11** We were allowed out of our seats, but not off the plane.

**PASSENGER 8 (KEVIN T)** You never think about it, but airplane doors are twenty feet in the air.

**PASSENGER 9 (KEVIN J)** And even if you survived the jump, they probably would've shot you.

**PASSENGER 3** You could go up to first class. You could stretch in the aisles.

**PASSENGER 7** It had three seats on each side. There was only one aisle in the middle.

**PASSENGER 10 (BOB)** Everyone knew every inch of that plane.

**PASSENGER 4** Our flight was full — there were children sleeping on the floor.

**PASSENGER 2** We had no way to get information.

**PASSENGER 12 (NICK)** This is before most people had mobile phones — and only a couple people got through.

**PASSENGER 8** Hello?

**PASSENGER 7** Mom?

**PASSENGER 5** Bonjour.

**PASSENGER 2** Operator?

**BEVERLEY** TOM? OH, THANK GOD.

I FINALLY GOT THROUGH.

I BORROWED A PASSENGER'S PHONE.

HOW ARE YOU? ARE THE KIDS OKAY?

NO I'M FINE, TOM. I'M FINE.

SAFE AND SOUND ON THE GROUND

HERE IN NEWFOUNDLAND.

WE DON'T KNOW MUCH —

EXCEPT FOR THE BBC

4. 28 heures/Qu'importe l'endroit

**PASSAGER 1 (DIANE)** Si on inclut le vol, on était dans l'avion depuis peut-être 12, 13 heures.

**PASSAGER 7 (KEVIN T)** On était dans cet avion depuis 15 heures.

**PASSAGER 9 (KEVIN J)** *(le corrige)* 20 heures.

**PASSAGER 10 (BOB)** 28 heures. On était dans l'avion depuis plus d'une journée entière.

**TOUS PLUS DE 28 HEURES  
PLUS D'UNE JOURNÉE ENTIÈRE  
UN SEUL COULOIR AU MILIEU  
ON CONNAISSAIT TOUS CET AVION PAR  
CŒUR** *(répété tout bas)*

**PASSAGER 11** On a pu sortir de nos sièges, mais pas de l'avion.

**PASSAGER 8 (KEVIN T)** On n'y pense jamais, mais les portes de l'avion sont à six mètres de haut.

**PASSAGER 9 (KEVIN J)** Et même si on survivait au saut de l'avion, ils nous auraient sûrement tiré dessus.

**PASSAGER 3** On a pu aller jusqu'à la première classe pour se dégourdir les jambes dans les couloirs.

**PASSAGER 7** Il y avait trois sièges de chaque côté, et un seul couloir au milieu.

**PASSAGER 10 (BOB)** On connaissait tous cet avion par cœur.

**PASSAGER 4** Le vol était complet. Des enfants dormaient à même le sol.

**PASSAGER 2** On ne pouvait pas savoir ce qu'il se passait.

**PASSAGER 12 (NICK)** À cette époque, très peu de gens avaient un téléphone – seulement quelques-uns ont pu passer un coup de fil.

**PASSAGER 8** Allô ?

**PASSAGER 7** Maman ?

**PASSAGER 5** Hello.

**PASSAGER 2** Opérateur ?

**BEVERLEY TOM ? DIEU MERCI**

**JE T'APPELLE ENFIN**

**J'AI EMPRUNTÉ UN TÉLÉPHONE**

**TU VAS BIEN ? LES ENFANTS AUSSI ?**

**NON, ÇA VA, TOM. ÇA VA.**

**SAINE ET SAUVE, JE SUIS**

**ICI À TERRE-NEUVE**

**ON NE SAIT RIEN...**

**À PART DE LA BBC**

LISTEN, I CAN'T TALK LONG  
CAN YOU DO SOMETHING FOR ME?

**PASSENGER 8** I'm okay.

**PASSENGER 7** I'm fine.

**PASSENGER 5** Oui. Bien.

**PASSENGER 2** Pick up.

**BEVERLEY** TELL THE KIDS I'M  
ALRIGHT

TAKE THEM IN TO THE KITCHEN  
AND SHOW THEM THE MAP

THAT WE USED TO PUT PINS IN  
FOR EACH DESTINATION

THAT WE FLEW TOGETHER

TELL THEM I'M FINE

PUT A PIN HERE IN GANDER

**PASSENGER 12** On our plane, someone  
has a cell phone.

**PASSENGER 10** But then the battery  
dies.

**PASSENGER 9** There are phones in the  
backs of the seats.

**PASSENGER 2** But they don't work.

**PASSENGER 4** Half the passengers on  
our plane don't speak English.

**PASSENGER 11** Even if we knew what  
was happening, we don't speak their language.

**PASSENGER 10** On our plane, we ask the  
flight attendants.

**FLIGHT ATTENDANT (ACTOR 3)**

But the captain says not to say too much. And  
that's when rumors start flying.

**PASSENGER 5** There was an accident.

**PASSENGER 12** An accident?

**PASSENGER 9** The US airspace is  
closed.

**PASSENGER 8** For the first time in history.

**PASSENGER 11**

Why won't she tell us what's happening?

**PASSENGER 9** A helicopter crashed in  
Pennsylvania.

**PASSENGER 5** A helicopter crashed  
into a building.

**PASSENGER 10** A building?

**PASSENGER 8** The white house!

**PASSENGER 7** The white house was  
bombed.

**FLIGHT ATTENDANT** I need you to  
calm down, ma'am! Everyone calm down!

**PASSENGER 9** We need to do  
something.

**PASSENGER 4** Tell us what is going  
on!!

ÉCOUTE, JE N'PEUX PAS RESTER  
PEUX-TU ME FAIRE UN PLAISIR ?

**PASSAGER 8** Ça va.

**PASSAGER 7** Je vais bien.

**PASSAGER 5** I'm fine.

**PASSAGER 2** Décroche.

**BEVERLEY** DIS AUX ENFANTS  
QU'J'VAIS BIEN  
AMÈNE-LES DANS LA CUISINE  
MONTRE-LEUR LA CARTE  
QU'ON A TOUJOURS ÉPINGLÉE  
POUR CHAQUE DESTINATION  
OÙ NOUS ÉTIIONS VISITEURS  
DIS-LEUR QUE ÇA VA  
METS UNE ÉPINGLE À GANDER

**PASSAGER 12** Dans l'avion, quelqu'un  
a un portable.

**PASSAGER 10** Mais la batterie tombe à  
plat.

**PASSAGER 9** Il y a des téléphones  
dans la partie arrière des sièges.

**PASSAGER 2** Mais ils ne fonctionnent  
pas.

**PASSAGER 4** La moitié des passagers  
ne parle pas anglais.

**PASSAGER 11** Même si on savait ce  
qu'il se passait, on ne parle pas leur langue.

**PASSAGER 10** Dans l'avion, on  
demande aux membres de l'équipage.

**HÔTESSE DE L'AIR (COMÉDIENNE 3)**

Mais la pilote dit de ne pas en dire trop. Et c'est  
là que la rumeur se répand.

**PASSAGER 5** Il y a eu un accident

**PASSAGER 12** Un accident ?

**PASSAGER 9** L'espace aérien  
américain est fermé.

**PASSAGER 8** C'est la toute première  
fois.

**PASSAGER 11** Pourquoi elle  
nous dit pas ce qu'il y a ?

**PASSAGER 9** Un hélicoptère s'est  
écrasé en Pennsylvanie.

**PASSAGER 5** Un hélicoptère s'est  
écrasé dans un immeuble.

**PASSAGER 10** Un immeuble ?

**PASSAGER 8** La Maison-Blanche !

**PASSAGER 7** La Maison-Blanche a  
été bombardée.

**HÔTESSE DE L'AIR** Calmez-vous,  
madame ! Tout le monde se calme !

**PASSAGER 9** On doit faire quelque  
chose.

**PASSAGER 4** Dites-nous ce qu'il se  
passe !!

**PASSENGER 10** It's World War 3!  
Ohmygod, it's World War 3!

**JOEY** WOOOOOO!  
MEANWHILE ON OUR PLANE  
WE DIDN'T HAVE A CLUE  
WE WERE ALL GOING INSANE BECAUSE

**ALL** THERE WASN'T SQUAT TO DO

**JOEY**  
THEN THE CAPTAIN STARTS  
APOLOGIZING  
SAYS ON BEHALF OF THE AIRLINE,  
I'M GIVING EACH AND EVERYONE  
SOME

**ALL**  
COMPLIMENTARY BOOZE!  
OPEN THE AIRPLANE DOORS  
WAVE AT ALL THE CARS  
HELLO TO WHOEVER YOU ARE —  
WHEREVER WE ARE

**PASSENGER 1**

The ground crews supplied whatever we  
needed.

**PASSENGER 9 (KEVIN J)** Nicotine  
patches.

**PASSENGER 12 (NICK)** Medication.

**PASSENGER 5** Pampers.

**KEVIN T, KEVIN J, JOEY, BOB & PARTY  
GIRLS** Something to drink!

**JOEY** SO THE FLIGHT  
ATTENDANTS BROUGHT OUT  
ALL THE MINI BOTTLES OF LIQUOR  
AND DELIVERED THEM TO EVERYONE

**ALL**  
SOON EVERYONE GOT FRIENDLIER!

**JOEY**  
I TOOK A COUPLE OF PICTURES OF THE  
VIEW THERE WITH MY CAMERA  
WE DIDN'T KNOW WHERE WE WERE

**ALL**  
BUT WE KNEW THAT WE WERE  
HAMMERED!  
OPEN THE AIRPLANE DOORS  
WAVE AT ALL THE LOCALS  
SURELY THERE'S SOMETHING  
BETTER TO DO THAN PARK  
WHEREVER WE ARE

**KEVIN T** We'd been sitting there for 14  
hours when we pull out the Grey Goose.

**KEVIN J** Kevin and I were kind of hiding  
it because, well...

**PASSAGER 10** C'est la Troisième Guerre mondiale ! Oh mon dieu, c'est la Troisième Guerre mondiale !

**JOEY** WOOOOOO !  
PENDANT CE TEMPS-LÀ  
RIEN DU TOUT N'ÉTAIT CLAIR  
ON DEVENAIT TOUS FOUS, CAR

**TOUS** IL N'Y AVAIT RIEN À FAIRE

**JOEY** PUIS LA PILOTE  
COMMENCE À S'EXCUSER  
DIT DE LA PART DE LA COMPAGNIE  
JE DONNE À CHACUN D'ENTRE VOUS

*Joey sort les mini bouteilles d'alcool du bar.*

**TOUS** DE QUOI TOUT OUBLIER  
MAINT'NANT OUVREZ LES PORTES  
SALUEZ TOUT LE MONDE  
SALUT À VOUS TOUS LÀ-BAS  
QU'IMPORTE L'ENDROIT

**PASSAGER 1** Le personnel au sol nous donnait tout ce qu'il fallait.

**PASSAGER 9 (KEVIN J)** Patches de nicotine.

**PASSAGER 12 (NICK)** Médicaments.

**PASSAGER 5** Pampers.

**KEVIN T, KEVIN J, JOEY, BOB & FÊTARDES** Quelque chose à boire !

**JOEY** ALORS L'ÉQUIPAGE NOUS  
AMÈNE TOUTES LES MINI BOUTEILLES  
D'ALCOOL ET LÀ ILS EN DONNENT À  
TOUT LE MONDE

**TOUS** ET TOUT À COUP TOUT  
L'MONDE RIGOLE !

**JOEY** J'AI PRIS QUELQUES  
PHOTOS DE TOUT ÇA AVEC MON  
APPAREIL  
ON N'SAVAIT PAS OÙ ON ÉTAIT

**TOUS** MAIS BIEN QU'ON ÉTAIT  
MORTS BOURRÉS  
MAINT'NANT OUVREZ LES PORTES  
SALUEZ LES LOCAUX  
Y'A SUREMENT MIEUX À FAIRE QUE  
D'STATIONNER  
QU'IMPORTE L'ENDROIT

**KEVIN T** On était là depuis 14 heures quand on a sorti la Grey Goose.

**KEVIN J** Kevin et moi, on la cachait, en quelque sorte, car...

**KEVIN T** Because we (*indicating Kevin J*) didn't want to share it. Anyway, this woman — this hot mess behind us kept completely freaking out.

**DELORES** I don't understand why they can't let us off. I mean, just to stretch our legs, I mean really? I need to get some air! Oh my god! I need to get off this plane!

**KEVIN T** And my boyfriend, Kevin — we're both named Kevin. It was cute for a while. Anyway, Kevin was not dealing with it well.

**KEVIN J** I'm going to kill her.

**DELORES** Excuse me?! I would like to get off the plane. I am claustrophobic!

**KEVIN J** Excuse me! Would you like some Xanax? Because you are freaking out and it is freaking me out and we are all FREAKING THE FUCK OUT!!!

**ALL** OPEN THE AIRPLANE DOORS!  
LET A LITTLE AIR IN HERE  
'CAUSE I COULD USE A SHOWER —  
OR A BAR (OR A BAR!)

OPEN THE AIRPLANE DOORS!  
LOOK AT ALL THE PLANES OUT THERE  
THERE MUST BE A CONVENTION,  
IT'S BIZARRE  
WHEREVER WE ARE

**ALL**  
28 HOURS — 28 HOURS — OUT OF THE  
WINDOWS  
28 HOURS — 28 HOURS — NOTHING BUT  
DARKNESS  
28 HOURS — 28 HOURS — DARKNESS  
AND HEADLIGHTS  
28 HOURS — 28 HOURS — NOTHING TO  
SEE

**HANNAH**  
The flight attendants keep telling us nothing's wrong — but I've got kids and I've got grandkids — I know when someone's hiding something. And when parents need their kids to stop asking questions... They start playing movies.

**FLIGHT ATTENDANT**  
We ran through every movie we had: Legally Blonde, Doctor Dolittle 2, and... Titanic.

**DELORES**  
NEAR... FAR... WHEREVER YOU—

**KEVIN T** Car on (*montre Kevin J*) ne voulait pas partager. Bref, cette femme – l’hystérique derrière nous n’arrêtait pas de péter les plombs.

**DELORES** Je ne comprends pas pourquoi on ne peut pas descendre. Enfin, juste pour s’étirer, sérieusement ? Je dois prendre l’air ! Oh mon dieu ! Il faut que je descende de cet avion !

**KEVIN T** Et mon petit ami, Kevin – on s’appelle tous les deux Kevin. C’était mignon tout un temps. Enfin, elle rendait Kevin complètement fou.

**KEVIN J** Je vais la tuer.

**DELORES** Pardon ?! Je voudrais descendre de cet avion. Je suis claustrophobe !

**KEVIN J** Excuse-moi ! Tu voudrais un Xanax ? Parce que t’es en train de péter les plombs et ça me fait péter les plombs et putain on PÈTE TOUS LES PLOMBS !!!

**ALL** MAINT’NANT OUVREZ LES PORTES  
LAISSEZ RENTRER L’AIR, CAR  
JE PRENDRAIS BIEN UNE DOUCHE  
OU UNE BIÈRE (OU UNE BIÈRE !)

MAINT’NANT OUVREZ LES PORTES  
REGARDEZ TOUS CES AVIONS  
IL DOIT Y AVOIR UN CONGRÈS  
C’EST BIZARRE  
QU’IMPORTE L’ENDROIT

**TOUS** PLUS DE 28 HEURES – PLUS  
DE 28 HEURES – PAR LA FENÊTRE  
PLUS DE 28 HEURES – PLUS DE  
28 HEURES – SEULE L’OBSCURITÉ  
PLUS DE 28 HEURES – PLUS DE  
28 HEURES – LE NOIR, LA LUMIÈRE  
PLUS DE 28 HEURES – PLUS DE  
28 HEURES – NON RIEN À VOIR

**HANNAH** Les membres de l’équipage nous disent que tout va bien, mais j’ai des enfants et des petits-enfants : je sais quand on cache quelque chose. Et quand des parents ne veulent plus entendre de questions... ils mettent de la musique.

**HÔTESSE DE L’AIR** Ce passager avait son MP3, et on a parcouru toute la playlist : Michael Jackson, les Spice Girls et... Céline Dion.

**DELORES** J’IRAI OÙ TU IRAS  
QU’IMPORTE LA PLACE  
QU’IMPORTE L’ENDROIT

**ALL** NOTHING TO DO, NOTHING TO  
SEE

THANK GOD WE STOPPED AT THE  
DUTY FREE  
WHEREVER WE ARE

**NICK** Do you mind if I sit here? I need  
to get some work done and there's some drunk  
people at the back of the plane singing at the  
top of their lungs.

**DIANE** No... of course. I'm Diane.

**NICK** Nick. How are you doing?

**DIANE** I'm worried about someone. He  
was flying today. I just wish there was some  
way to tell him where I am.

**NICK** Newfoundland — oh — no, you  
know that — you just can't tell him. Right. I'm  
hoping you're one of those people who laughs  
when English people say awkward things.

**DIANE** I just wish we knew what was  
happening.

**ACTOR 2** What's happening?

**ACTOR 5** What's happening?

**DIANE & NICK** SOMEWHERE IN  
BETWEEN

**DIANE** YOUR LIFE

**NICK** AND YOUR WORK

**ALL** WHEN THE WORLD MAY  
BE FALLING APART

**NICK & DIANE** AND YOU THINK

**DIANE** I'M ALONE

**NICK** I'M ALONE

**NICK & DIANE** AND I'M SO DAMN  
HELPLESS

**KEVIN T, KEVIN J, JOEY, DRUNK  
PASSENGERS** THERE'S NOTHING  
LEFT TO DO BUT DRINK

**PARTY GIRLS (ACTORS 2 & 3)**  
WE OPEN THE AIRPLANE DOORS  
FLASH ALL THE CARS

WOOO! I'VE NEVER DONE THAT  
BEFORE

**KEVIN T, KEVIN J, JOEY, DRUNK  
PASSENGERS**

28 HOURS GONE OVER AN ENTIRE DAY  
RUNNING OUT OF THINGS TO SAY  
AND WONDERING IF THERE'S  
SOMEONE

**ALL** GOING TO CLUE US IN  
TELL US ALL WHAT'S HAPPENING

**TOUS** NON RIEN À FAIRE, NON  
RIEN À VOIR  
DIEU MERCI, ON A ASSEZ À BOIRE  
QU'IMPORTE L'ENDROIT

**NICK** Je peux m'asseoir ? Je dois  
travailler un peu, et des gens saouls à l'arrière  
de l'avion chantent à s'en arracher les  
poumons.

**DIANE** Non... bien sûr. Moi, c'est  
Diane.

**NICK** Nick. Comment vas-tu ?

**DIANE** Je m'inquiète pour quelqu'un  
qui voyageait aujourd'hui. J'aimerais tellement  
pouvoir lui dire où je suis.

**NICK** Terre-Neuve – oh, non, tu le sais  
– tu ne peux juste pas lui dire. OK. J'espère que  
tu fais partie de ceux qui rigolent quand un  
Anglais dit quelque chose de bizarre.

**DIANE** J'aimerais tellement savoir ce  
qu'il se passe.

**ACTEUR 2** Que se passe-t-il ?

**ACTEUR 5** Que se passe-t-il ?

**DIANE & NICK** QUELQUE PART  
ENTRE

**DIANE** TA VIE

**NICK** ET TON TRAVAIL

**TOUS** ALORS QUE LE MONDE  
POURRAIT S'EFFONDRE

**NICK & DIANE** ET TU PENSES

**DIANE** JE SUIS SEULE

**NICK** JE SUIS SEUL

**NICK & DIANE** ET JE SUIS  
IMPUISSANT/IMPUISSANTE

**KEVIN T, KEVIN J, JOEY, PASSAGERS  
SAOULS** LA SEULE CHOSE À FAIRE,  
C'EST BOIRE

**FÊTARDES (COMÉDIENNES 2 & 3)**

MAINT'NANT ON OUVRE LES PORTES

JE MONTRE MES NICHONS

WOOO ! C'EST LA PREMIÈRE FOIS QUE  
J'FAIS ÇA

**KEVIN T, KEVIN J, JOEY, PASSAGERS**

**SAOULS** DÉJÀ PLUS DE 28 HEURES,  
PLUS D'UNE JOURNÉE ENTIÈRE

À COURT DE CHOSES À SE DIRE

OUI, SE DEMANDANT SI QUELQU'UN

**TOUS** VA ENFIN EXPLIQUER  
TOUT CE QU'IL S'EST PASSÉ

BECAUSE THE SUN IS SETTING  
AND WE'RE SITTING IN THE DARK  
WHEREVER WE ARE

Are you sure?  
NO,  
I'M FINE, TOM.  
I'M FINE.

**BOB** Later that night, I'm up in the cockpit with some of the other passengers when the pilot puts the radio on over the intercom — and the whole plane goes silent when the President gives his speech.

## 5. Darkness and trees

**BOB** We can see them from the plane — this long line of headlights coming through the darkness.

**PRESIDENT BUSH (ACTOR 8)** I ask the American people to join me in saying a thanks for all the folks who have been fighting hard to rescue our fellow citizens and to join me in saying a prayer for the victims and their families. The resolve of our great nation is being tested. But make no mistake: we will show the world that we will pass this test. God bless.

**ALL** OFF OF THE AIRPLANE

**FLIGHT ATTENDANT** Ladies and gentlemen, you can take only your carry-on items. Checked luggage will remain in the hold.

**ALL** INTO THE AIRPORT

**BEVERLEY** YOU GOT THROUGH TO THE AIRLINE  
TOM, I'M OKAY — TELL ME WHAT'S HAPPENING OUT THERE  
HOW BAD IS IT — TELL ME EVERYTHING  
TOM. WHO WAS IN THE AIR?  
NO — NO, I WOULDN'T HAVE KNOWN THEM  
NO — NO ONE ON THAT AIRLINE  
Charles...

**DIANE** The captain and the flight attendants tell everyone to take their blankets and pillows off the plane.

**ALL** OUT OF THE WINDOWS

**KEVIN T** We grab bottles of water too — no one has any idea where they're taking us.

**ALL** DARKNESS AND TREES

CAR LE SOLEIL VA S'COUCHER  
ET ON EST DANS L'OBSCURITÉ  
QU'IMPORTE L'ENDROIT

**BOB** Un peu plus tard, je suis dans le cockpit avec d'autres passagers, et la pilote allume la radio dans l'interphone. Tout le monde se tait pendant que le Président prononce son discours.

### **PRÉSIDENT BUSH (ACTEUR 8)**

Je demande aux Américains de se joindre à moi en remerciant tous ceux qui se sont battus pour sauver nos concitoyens, et en priant pour les victimes et leur famille. La détermination de notre grande nation est mise à l'épreuve. Mais détrompez-vous : nous montrerons au monde que nous y arriverons. Dieu vous bénisse.

**BEVERLEY** TU M'APPELLES PAR LA COMPAGNIE  
TOM, JE VAIS BIEN. MAIS DIS-MOI CE QU'IL SE PASSE  
C'EST VRAIMENT GRAVE ? DIS-MOI VRAIMENT TOUT  
TOM. DIS-MOI QUI VOLAIT  
NON – NON, JE NE LES CONNAIS PAS  
NON, PERSONNE DE CETTE COMPAGNIE  
Charles...

Tu es sûr ?  
NON,  
ÇA VA, TOM.  
ÇA VA.

### **5. L'obscurité**

**BOB** On peut les voir depuis l'avion : une longue ligne de phares qui tranchent l'obscurité.

**TOUS** EN DEHORS DE L'AVION

**HÔTESSE DE L'AIR** Mesdames et messieurs, ne prenez que les objets que vous avez en cabine. Vos bagages enregistrés vont rester en soute.

**TOUS** DANS L'AÉROPORT

**DIANE** La pilote et les membres de l'équipage disent à tout le monde de prendre les couvertures et coussins en sortant de l'avion.

**TOUS** À TRAVERS LA FENÊTRE

**KEVIN T** On prend aussi des bouteilles d'eau – personne ne sait où on nous emmène.

**TOUS** L'OBSCURITÉ

**BOB** As we enter the airport, all those car lights are still aimed at us.

**HANNAH** We're scared. They're probably scared too.

**FLIGHT ATTENDANT** The people here don't know what to expect off of these planes.

**KEVIN T** The airport looks like something left over from the Cold War and Kevin's like:

**KEVIN J** Ohmygod. We've gone back in time.

**BOB** The whole procedure — the soldiers and all the formality — it just makes me really nervous.

**BEVERLEY** There's a giant map on the wall of the airport and someone has written in red marker, "You are here."

**DIANE** Excuse me. I need to find a phone.

**HANNAH** I need to call my son.

**CUSTOMS OFFICER** I'm sorry. The payphones are out of order.

**OZ** They're all lined up at the airport payphones — so eventually we put an "Out of Order" sign on them just so we can get people on the busses.

**CLAUDE** 11:48 pm. Busses and drivers are now taking passengers to shelters, not just in Gander, but also to Gambo, Appleton, and farther communities of Lewisporte, Norris Arm, and Glenwood.

**PASSENGER 12** Our bus sits there forever.

**PASSENGER 5** While all the others leave.

**PASSENGER 4** Finally, this other passenger gets on.

**PASSENGER 11** This guy from the Middle East.

**PASSENGER 2** Someone says he got questioned.

**PASSENGER 7** Someone says he got searched.

**PASSENGER 1** And now... he's on our bus.

**JANICE** I try to interview the Red Cross, the Salvation Army — but they've got more important things to do than to talk to me. That's when I see them — the Plane People — through the bus windows. The terror on their faces. They have no idea where they're going.

**BOB** Alors qu'on rentre dans l'aéroport, tous les phares des voitures sont dirigés vers nous.

**HANNAH** On a peur. Eux aussi, sûrement.

**HÔTESSE DE L'AIR** Les gens ici ne savent pas à quoi s'attendre, venant de ces avions.

**KEVIN T** Cet aéroport, on dirait des ruines de la Guerre froide, et Kevin dit, genre :

**KEVIN J** Oh mon dieu. Un saut dans le temps.

**BOB** Toute cette procédure – les soldats, les formalités – ça m'angoisse vraiment.

**BEVERLEY** Il y a une carte géante sur le mur de l'aéroport, et une inscription en rouge dit « Vous êtes ici ».

**DIANE** Excusez-moi. Je dois trouver un téléphone.

**HANNAH** Je dois téléphoner à mon fils.

**DOUANIÈRE** Désolé. Les téléphones publics sont hors service.

**OZ** Ils font tous la file pour les téléphones – on finit donc par mettre un panneau « Hors service » pour que tout le monde monte dans le bus.

**CLAUDE** 23 heures 48. Les bus et les chauffeurs amènent les passagers dans les refuges. À Gander, mais aussi à Gambo, Appleton et d'autres villages plus éloignés, comme Lewisporte, Norris Arm et Glenwood.

**PASSAGER 12** Notre bus reste si longtemps à l'arrêt.

**PASSAGER 5** Alors que les autres partent.

**PASSAGER 4** Enfin, un autre passager monte dans le bus.

**PASSAGER 11** Ce mec du Moyen-Orient.

**PASSAGER 2** On dit qu'il a été interrogé.

**PASSAGER 7** On dit qu'il a été fouillé.

**PASSAGER 1** Et maintenant... il est dans notre bus.

**JANICE** J'essaie d'interviewer la Croix-Rouge, l'Armée du Salut – mais ils ont vraiment mieux à faire que de me parler. C'est là que je les vois – les Gens des Avions – à travers les vitres des bus. On peut lire la terreur sur leur visage. Ils ne savent pas où on les emmène.

**BEVERLEY** They take me and my crew in a separate van and I'm looking out the window, trying to see where we are, but it is pitch dark. Now, I have flown over this area hundreds and hundreds of times. And it is just darkness – hardly any lights anywhere. And now here I am. Oh my god, this is just so remote.

**MEN** INTO THE DARKNESS  
**WOMEN** STARS AND THE  
MOONLIGHT  
**MEN** BUT ALL AROUND US  
**WOMEN** NOTHING BUT DARKNESS  
**MEN** OUT OF THE WINDOWS  
**WOMEN** INTO THE DARKNESS  
**ALL** DARKNESS AND TREES

**GARTH** Every school bus we got is goin' back and forth all night. Out to the Salvation Army Camp, we've delivered passengers from Germany, England, and France. And around three in the morning, my bus is designated to take all these African people out there.

**ALL** INTO THE DARKNESS

**MUHUMUZA (ACTOR 10)** My family and I try to see out the bus windows. No one tells us where we are going.

**ALL** ONTO A GRAVEL ROAD

**GARTH** Silence comes on the bus. We get outside of Gander and you could hear a pin drop.

**ALL** AND ALL AROUND US

**MUHUMUZA** My wife and daughter are scared. They ask me what is happening and I do not know.

**ALL** DARKNESS AND TREES

**GARTH** Behind me, this big man comes up to me and he says in this low voice...

**MUHUMUZA** Wewe watuchukuwa wapi?

**GARTH** What's that, now?

## 6. On the bus

**MICKY (ACTOR 2)** Climb aboard.

**TERRY (ACTOR 7)** Hop right in, m' ducky.

**MICKY** Let's get you where you're going.

**TERRY** You've all seen the airport — used to be the biggest airport in North America. Planes used to stop here to gas up from everywhere.

**MICKY** Frank Sinatra, Albert Einstein.

**TERRY** Muhammad Ali.

**BOTH** The Queen.

**BEVERLEY** L'équipage et moi, on nous embarque dans un autre van. Je regarde par la fenêtre, et j'essaie de voir où on est, mais il fait nuit noire. J'ai survolé cette zone des centaines et des centaines de fois. Et là, ce n'est qu'obscurité, presque aucune lumière. Et me voilà. Oh mon dieu, on est tellement loin de tout.

**HOMMES** DANS L'OBSCURITÉ

**FEMMES** LA LUNE, LES ÉTOILES

**HOMMES** TOUT AUTOUR DE NOUS

**FEMMES** SEULE L'OBSCURITÉ

**HOMMES** À TRAVERS LA FENÊTRE

**HOMMES** OUI, QUE VOYONS-NOUS ?

**TOUS** L'OBSCURITÉ

**GARTH** Tous les bus scolaires font des allers-retours pendant toute la nuit. Au camp de l'Armée du Salut, on retrouve des passagers allemands, anglais et français. Vers trois heures du matin, mon bus est choisi pour transporter tous ces Africains.

**TOUS** DANS L'OBSCURITÉ

**MUHUMUZA (ACTEUR 10)** Avec ma famille, on essaie de regarder à travers les fenêtres du bus. Personne ne nous dit où on va.

**TOUS** SUR UNE ROUTE DE GRAVIERS

**GARTH** Il fait silencieux dans le bus. On sort de Gander. On pourrait entendre les mouches voler.

**TOUS** TOUT AUTOUR DE NOUS

**MUHUMUZA** Ma femme et ma fille ont peur. Elles me demandent ce qu'il se passe, mais je n'en sais rien.

**TOUS** L'OBSCURITÉ

**GARTH** Derrière moi, cet homme imposant arrive et dit, avec sa voix grave...

**MUHUMUZA** Wewe watuchukuwa wapi ?

**GARTH** Qu'est-ce qu'il raconte ?

## 6. Dans le bus

**MICKY (ACTEUR 2)** Allez, montez.

**TERRY (ACTEUR 7)** Allez hop, les loulous.

**MICKY** Allons-y.

**TERRY** Vous avez vu l'aéroport. C'était le plus grand aéroport d'Amérique du Nord. Des avions venant du monde entier s'arrêtaient ici pour faire le plein.

**MICKY** Frank Sinatra, Albert Einstein.

**TERRY** Mohamed Ali.

**TOUS LES DEUX** La reine d'Angleterre.

**TERRY** Then they invented jetplanes that can get across the ocean on one tank...

**MICKY** So there's no need to refuel anymore —

**TERRY** Leaving us with this giant airport.

*They brake suddenly, screeching.*

**MICKY** Now there's the reason I drives slow.

**TERRY** That there in the middle of the road.

**BOTH** Yeah. That's a moose.

*An incredibly long pause.*

**MICKY** She'll move when she's good and ready...

*On one of the busses, Nick approaches Diane.*

**NICK** Mind if I sit here?

**DIANE** Oh, hello Nick! I thought we'd lost you.

**NICK** No — I just needed to get an emergency prescription filled. Nothing serious. It's not like, "ohmygod, he's off his medication." I'll stop talking now.

**DIANE** It's fine.

**NICK** Any news yet about your husband who was flying today?

**DIANE** My—? No — do you mind if we just don't talk about that. I haven't been able to get to a phone.

**NICK** I'm sorry. I'll help you find a phone as soon as we get... wherever we're going.

## 7. Darkness and trees (reprise)

**GARTH** Finally, out of the darkness, my bus arrives at the Salvation Army camp.

**ALL EXCEPT GARTH AND MUHUMUZA** KATI YA GIZA

**MUHUMUZA** We pass through a large gate and the bus pulls to a stop. And through the windows — out there in the darkness — we see all these people coming out of the buildings.

**ALL** GHAFLA MWANGAZA

**GARTH** We rarely use them, but everyone's dusted off their Salvation Army uniforms to welcome these people.

**TERRY** Aujourd'hui, on a des avions à réaction qui survolent l'Atlantique avec un seul ravitaillement...

**MICKY** Donc il ne faut plus faire le plein.

**TERRY** Ce qui nous laisse cet aéroport géant.

*Ils freinent d'un coup, faisant crisser les pneus.*

**MICKY** Et voilà pourquoi je roule toujours lentement.

**TERRY** Là, au milieu de la route ?

**TOUS LES DEUX** Oui. C'est un élan.

*Pause extrêmement longue.*

**MICKY** Il bougera quand il sera fin prêt.

*À bord d'un des bus, Nick s'approche de Diane.*

**NICK** Je peux ?

**DIANE** Oh, salut Nick ! Je pensais que t'avais disparu.

**NICK** Non – je devais faire remplir une prescription médicale d'urgence. Rien de grave. Ce n'est pas, du style, « oh mon dieu, il ne prend plus son traitement. » Bon, je vais me taire.

**DIANE** Ça va !

**NICK** As-tu des nouvelles de ton mari qui prenait l'avion aujourd'hui ?

**DIANE** Mon- ? Non, ça te dérange si on ne parle pas de ça ? Je n'ai pas pu avoir accès à un téléphone.

**NICK** Excuse-moi. Je t'aiderai à trouver un téléphone dès qu'on arrivera... qu'importe où on va.

## 7. L'obscurité (reprise)

**GARTH** Enfin, mon bus sort de l'obscurité et arrive au camp de l'Armée du Salut.

**TOUS SAUF GARTH ET MUHUMUZA**

**KATI YA GIZA**

**MUHUMUZA** On passe un grand portail et le bus va jusqu'à un arrêt. Par les fenêtres – dans l'obscurité – on voit tous ces gens sortir des bâtiments.

**TOUS** **GHAFLA MWANGAZA**

**GARTH** On utilise rarement les uniformes de l'Armée du Salut, mais là, tout le monde les a sortis pour accueillir tous ces gens.

**MUHUMUZA** There are soldiers everywhere. **MA-BADILIKO**  
(EVERYTHING CHANGES)

**ALL** PANDE ZOTE SISI (DARKNESS AND TREES)  
GIZA NA MITI  
KATI YA GIZA

**MUHUMUZA** The man at the front opens the door. (OUT OF THE DARKNESS)  
**MA-BADILIKO**

**GARTH** I say, “Here you are. Out you go.” But he doesn’t understand. And he’s not getting off. None of them are. (SUDDENLY LIGHT)

## 8. Lead us out of the night

**ALL** GIZA NA MITI

**GARTH** But then I notice his wife — well, she’s clutching a bible. Now, obviously I can’t read it, but their bible — it’ll have the same number system ours does — so I ask to see it and I’m searching for something and then in Philippians 4:6. I give ‘em their bible and I’m pointing, saying, look! Philippians 4:6 — Be anxious for nothing. Be anxious for nothing.

**GARTH & MUHUMUZA** And that’s how we started speaking the same language.

**ALL** KATI YA GIZA  
(OUT OF THE DARKNESS)  
GHAFLA MWANGAZA  
(SUDDENLY BRIGHTNESS)

**BEULAH** Welcome to Gander Academy — I’m gonna show you now to your rooms, and then if you want to come back, we’ve got two TVs set up in the cafeteria with the news on — so you can see what’s actually happened for yourself...

**JANICE** I didn’t even think — they haven’t seen any of it yet.

**ALL** LEAD US OUT OF THE DARKNESS

**HANNAH** We’re all staring at those images.

**BEULAH** And we just stand helpless watching them.

**ALL** LEAD US SOMEWHERE TO SAFETY

**MUHUMUZA** Il y a des soldats partout.  
**MA-BADILIKO**  
(TOUT S’MET À CHANGER)

**TOUS** PANDE ZOTE SISI  
**GIZA NA MITI**  
(L’OBSCURITÉ)

**MUHUMUZA** L’homme à l’avant ouvre la porte.  
**KATI YA GIZA**  
(DE L’OBSCURITÉ)

**GARTH** Je leur dis : « Et voilà, vous pouvez sortir. » Mais il ne comprend pas. Il ne descend pas. Personne ne descend.  
**MA-BADILIKO**  
(VIENT LA LUMIÈRE)

## **8. La découverte**

**TOUS** GIZA NA MITI

**GARTH** Et puis je vois sa femme – et, elle serre une bible très fort contre elle. Évidemment, je ne peux pas la lire. Mais leur Bible doit avoir le même système de notation que la nôtre. Je demande alors pour la voir et je cherche quelque chose ... et là, dans Philippiens 4:6. Je leur rends leur bible, et je leur montre, je dis, regardez ! Philippiens 4:6 – Ne vous inquiétez de rien. Ne vous inquiétez de rien.

**BEULAH** Bienvenue à l’Académie de Gander. Je vais vous montrer vos chambres, et si vous voulez revenir ici, il y a deux télévisions dans la cafétéria qui diffusent le journal. Vous pourrez voir ce qu’il s’est passé de vos propres yeux.

**JANICE** Je n’y avais même pas pensé. Ils n’ont encore rien vu.

**TOUS** SORS-NOUS DE L’OBSCURITÉ

**GARTH ET MUHUMUZA** Et c’est là qu’on a commencé à parler la même langue.  
**HANNAH** On regarde tous les images.

**TOUS**  
**BEULAH** Impuissants, on les regarde regarder.

**KATI YA GIZA**  
**TOUS** APPORTE-NOUS SÉCURITÉ  
(DANS L’OBSCURITÉ)

**GHAFLA MWANGAZA**  
(D’UN COUP LA LUMIÈRE)

**BOB** We barely know where we are. But we know it's not there. They wanted phones.

**ALL** LEAD US FAR FROM DISASTER

**BEVERLEY** Charles Burlingame was the captain of Flight 77 that crashed into the Pentagon. I just saw him at a pub in London. You can't imagine. A pilot will fight to the ends of the earth to save his airplane. He just will.

**ALL** LEAD US OUT OF THE NIGHT

**KEVIN T** We watch those images for hours.

*Suddenly they all react in shock.*

Until someone finally turns it off.

## 9. Phoning home

**CLAUDE** 1:15 a.m.

**ALL** Wednesday.

**CLAUDE** September 12th. Crisis counselors are called to Gander Academy.

**BEULAH** The plane people — they're exhausted — but they don't want to sleep. And we're standing there, ready with all that food. But that's not what they wanted.

**JANICE** 1:45 a.m. — Six phones are put on tables for the Plane People to use free of charge — lined up alongside the road by the Newtel building.

**BEULAH** An hour later, they set up 20 more phones.

**CLAUDE** An hour after that, there's 75 phones and computers with internet — all being used 'round the clock.

*Passengers make phone calls.*

**PASSENGER 5** HELLO? YES — IT'S ME.

**BOB** DAD, I'M OKAY. IT'S OKAY.

**HANNAH** I'M CALLING FROM CANADA.

**KEVIN J** SAFE AND SOUND ON THE GROUND HERE IN ICELAND

**KEVIN T** NO, NEWFOUNDLAND

**BOB** YEAH.

**ALL** WE JUST SAW THE NEWS

**HANNAH** HAVE YOU HEARD YET FROM KEV?

**KEVIN J** OR CELENA

**PASSENGER 5** CALL MICAH

**PASSENGER 7** AND LAUREN

**KEVIN T** MY PARENTS

**PASSENGER 6** MY AUNT

**BOB** On sait à peine où on est. Mais Ils voulaient des téléphones.  
on sait qu'on n'est pas là-bas.

**TOUS** ÉLOIGNE-NOUS DE CE **JANICE** 1 heure 45. On apporte six  
**DRAME** téléphones aux Gens des Avions, à utiliser

**BEVERLEY** Charles Burlingame gratuitement – ils sont alignés près du bâtiment  
était le pilote du Vol 77 qui s'est écrasé dans le de l'opérateur téléphonique.

Pentagone. Je venais de le croiser dans un pub **BEULAH** Une heure plus tard, on apporte  
à Londres. On n'imagine pas. Un pilote se 20 téléphones de plus.

battrà jusqu'au bout pour sauver son avion. Il **CLAUDE** Une heure encore plus tard,  
le fera toujours. c'est 75 téléphones et ordinateurs avec une

**TOUS** J'T'EN PRIE SORS-NOUS DE connexion internet. Ils sont tous utilisés en  
LÀ permanence.

*Les passagers passent des coups de fil.*

**KEVIN T** On regarde ces images pendant  
des heures.

**PASSAGER 5** ALLO ? OUI, C'EST MOI.

**BOB** PAPA, TOUT VA BIEN.

*Tout à coup, ils réagissent tous, sous le choc.*

**HANNAH** J'APPELLE DEPUIS LE  
CANADA.

Jusqu'à ce que quelqu'un coupe la télé.

**KEVIN J** SAIN ET SAUF, ICI ... ON  
EST OÙ DÉJÀ ?

## 9. Les coups de fil

**KEVIN T** À TERRE-NEUVE

**BOB** OUAIS.

**CLAUDE** 1 heure 15 du matin.

**TOUS** OUI, ON A TOUT VU...

**TOUS** Mercredi.

**HANNAH** EST-CE QUE KEV VA BIEN ?

**CLAUDE** 12 septembre. Les conseillers  
de crise sont appelés à l'Académie de Gander.

**KEVIN J** ET CELENA ?

**BEULAH** Les Gens des Avions, ils sont  
exténués, mais ils ne veulent pas dormir. On

**PASSAGER 5** APPELLE MICAH

**PASSAGER 7** ET LAUREN

attend, là, la nourriture est prête. Mais ce n'est  
pas ce qu'ils attendaient.

**KEVIN T** MES PARENTS

**PASSAGER 6** MA TANTE

**DIANE** IT'S DIANE. NO, I'M FINE.  
WHERE'S DAVID? Oh, thank god.

**KEVIN T** I saw a casserole dish I don't think I could lift.

**BOB** They made enough food to feed 7,000 people. It's like they never slept.

## 10. Costume party

**JANICE** 3:45 a.m. Overnight, the community's population has gone from approximately 9,000 to 16,000. I'm sure barely any of us have slept tonight. We're hopeful that our visitors will be back in the air come morning.

**KEVIN T** I woke up from this dream which I can't quite remember, but there was this music in it that I'd heard somewhere before.

**KEVIN J** I woke up from a dream that we were stuck in some backwater Canadian town and that my air mattress deflated.

**BOB** I woke up to the smell of... freshly baked bread?

**ANNETTE** 4 a.m. in Newfoundland is breakfast time in Germany. And we got a lot of passengers here from Frankfurt, so breakfast starts at 4 a.m. and we start scrambling eggs.

**BOB** Poached eggs, scrambled eggs, omelettes.

**DIANE** Fried Bologna.

**NICK** Something called "toutans."

**BEULAH** There's this one man — from the Middle East — well, we don't really know. Hasn't said a word to a soul — and some of the other passengers seem a bit wary of him. So it's a little odd to find him poking around the kitchen.

**ALI** (*surprised*) Hello.

**BEULAH** Hello. Can I help you with something?

**ALI** I would like to be of assistance. With the food.

**BEULAH** Oh, no. That's not necessary.

**ALI** But I am—

**BEULAH** Really. You go out there and sit down.

**CLAUDE** I've been going all night, but I can't stop. None of us can. I splash some cold water on my face and just keep going. We've got 7,000 scared and angry people who don't want to be here. And they're about to wake up.

**DIANE** IN A CROWDED ROOM  
FILLED WITH STRANGERS SLEEPING

**DIANE** C'EST DIANE. NON, ÇA VA.  
**ET DAVID ?** Oh, Dieu merci.

## 10. La soirée costumée

**JANICE** 3 heures 45 du matin. En une nuit, la population est passée d'environ 9 000 à 16 000 habitants. Je suis sûre que presque aucun d'entre nous n'a dormi cette nuit. On espère que nos visiteurs reprendront leur avion demain.

**KEVIN T** Je me suis réveillé de ce rêve dont je ne me souviens pas vraiment, mais il y avait cette musique que j'avais déjà entendue avant.

**KEVIN J** Je me suis réveillé d'un rêve où on était coincés dans un coin perdu au Canada et où mon matelas gonflable s'était dégonflé.

**BOB** Je me suis réveillé avec une odeur de... pain fraîchement cuit ?

**ANNETTE** Quatre heures du matin à Terre-Neuve, l'heure du petit-déjeuner en Allemagne. Beaucoup de passagers viennent de Francfort, donc on commence à quatre heures. On commence à faire les œufs brouillés.

**BOB** Œufs pochés, œufs brouillés, omelettes.

**DIANE** Des sandwiches au bologne.

**NICK** Un truc qu'ils appellent « toutans ».

**KEVIN T** Il y avait une casserole que j'aurais été incapable de soulever.

**BOB** Ils ont préparé assez à manger pour nourrir 7 000 personnes. C'est comme s'ils n'avaient jamais dormi.

**BEULAH** Il y a cet homme – du Moyen-Orient – enfin... on ne sait pas trop. Il n'a adressé la parole à personne, et certains passagers ont l'air méfiants. C'est donc bizarre de le voir fouiner dans la cuisine.

**ALI** (*surpris*) Bonjour.

**BEULAH** Bonjour. Je peux vous aider ?

**ALI** J'aimerais aider. Pour la nourriture.

**BEULAH** Oh, non. Ce n'est pas nécessaire.

**ALI** Mais je...

**BEULAH** Vraiment. Allez là-bas et asseyez-vous.

**CLAUDE** Je ne me suis pas arrêté de la nuit, mais je continue. Comme tout le monde. J'éclabousse mon visage d'eau bien froide, et j'y retourne. On a face à nous 7 000 personnes terrifiées et en colère, qui ne veulent pas être là, et qui vont bientôt se réveiller.

**DIANE** DANS UNE PIÈCE BONDÉE  
REPLIE D'GENS ENDORMIS

**KEVIN T** AN AIRPLANE BLANKET  
AND PILLOW ON THE FLOOR

**DIANE** THE SUN COMES  
STREAMING THROUGH THE WINDOW

**KEVIN T & DIANE** AND I CAN'T  
SLEEP ANY MORE

**KEVIN J** STARING AT THESE  
STRANGERS WAKING UP  
AROUND ME

**HANNAH** SITTING IN A CROWD OF  
PEOPLE WAITING FOR THE PHONE

**KEVIN J** AND IN A TOWN THAT'S  
SUDDENLY DOUBLED POPULATION

**KEVIN T, HANNAH, DIANE, & KEVIN J**  
I FEEL SO ALONE

**KEVIN J** IT'S LIKE ANY OF US  
COULD HAVE DIED ON TUESDAY

**KEVIN T** AND LIKE WE'RE DARED  
TO SEE THINGS DIFFERENTLY TODAY

**DIANE** I'M FEELING DIFFERENT  
**HANNAH** DISTANT  
**KEVIN J** STRANGE

**KEVIN T** WHO ARE THESE PEOPLE  
HERE?

**HANNAH** WHERE AM I?

**DIANE** NO ONE KNOWS ME HERE

**KEVIN T, HANNAH, DIANE & KEVIN J**  
WHO AM I IF I DON'T FEEL LIKE THE ME  
FROM YESTERDAY?

**NICK** I wake up in a crowded room  
full of people sleeping on the floor and I see  
Diane and ask, "Are we leaving?"

**DIANE** Any time now.

**NICK** Is your hair different? I  
mean...you look good. I like it.

**DIANE** Hm! Thank you. No shampoo  
for three days.

**KEVIN T** They start handing out clothes  
to anyone who needs them.

**KEVIN J** I haven't changed my clothes in  
39 hours.

**BOB** I wanted to burn my socks.

**KEVIN J** Kevin puts on this plaid thing.  
He says he's "incognito" and that he's going to  
"blend in with the natives," but he just looks  
like a gay lumberjack.

**DIANE** CHANGING INTO  
ANOTHER WOMAN'S DONATED SET OF  
CLOTHES

**KEVIN T** LOOKING DIFFERENT —  
FEELING KIND OF DIFFERENT TOO

**DIANE** I CAN'T QUITE EXPLAIN

**KEVIN T** BUT WHEN I WOKE

**KEVIN T** COUVERTURE ET COUSSIN  
DE L'AVION, À MÊME LE SOL

**DIANE** PUIS PAR LA FENÊTRE  
L'SOLEIL NOUS SOURIT

**KEVIN T & DIANE** ET LE  
SOMMEIL M'ABANDONNE

**KEVIN J** J'REGARDE CES INCONNUS  
S'RÉVEILLER PRÈS DE MOI

**HANNAH** J'ATTENDS, PARMIS  
D'AUTRES GENS, D'AVOIR LE  
TÉLÉPHONE

**KEVIN J** POURTANT, DANS UNE  
VILLE QUI A DOUBLÉ SA POPULATION

**KEVIN T, HANNAH, DIANE & KEVIN J**  
JE ME SENS SI SEUL/SEULE

**KEVIN J** C'EST COMME SI ON AVAIT  
TOUS PU MOURIR CE MARDI

**KEVIN T** COMME SI ON DEVAIT  
ÊTRE RECONNAISSANTS AUJOURD'HUI

**DIANE** J'ME SENS DIFFÉRENTE

**HANNAH** DISTANTE

**KEVIN J** ÉTRANGE

**KEVIN T** QUI SONT TOUS CES GENS,  
LÀ ?

**HANNAH** ET OÙ SUIS-JE ?

**DIANE** PERSONNE ME CONNAÎT

**KEVIN T, HANNAH & DIANE & KEVIN J**  
MAIS QUI SUIS-JE SI JE N'SUIS PLUS LA  
MÊME PERSONNE QU'HIER ?

**NICK** Je me réveille dans une pièce  
remplie de gens qui dorment par terre. Je vois  
Diane, et je lui demande : « On s'en va ? »

**DIANE** Ça pourrait être n'importe quand.

**NICK** Tu as fait quelque chose dans  
tes cheveux ? Enfin... tu es belle. J'aime bien.

**DIANE** Mh. Merci. Plus de shampoing  
depuis trois jours.

**KEVIN T** Ils se mettent à donner des  
vêtements à tous ceux qui en ont besoin.

**KEVIN J** Je ne me suis pas changé depuis  
39 heures.

**BOB** Je voulais brûler mes  
chaussettes.

**KEVIN J** Kevin met ce truc à motifs  
écossais sur lui. Il dit qu'il passera  
« incognito » et qu'il va « se fondre dans la  
masse », mais on dirait juste un bûcheron gay.

**DIANE** PUIS JE ME CHANGE, JE  
METS LES HABITS QU'UNE FEMME M'A  
DONNÉS

**KEVIN T** L'AIR DIFFÉRENT,  
MAIS À L'INTÉRIEUR AUSSI

**DIANE** JE N'PEUX L'EXPLIQUER

**KEVIN T** QUAND JE ME LÈVE

**DIANE** WHEN DAVID WASN'T ON  
THAT PLANE

**KEVIN T & DIANE** IT'S LIKE I  
CHANGED INTO SOMEBODY ELSE  
BUT WHO?

AND IT'S SOMEHOW LIKE WE'RE AT A  
COSTUME PARTY

**KEVIN T**

AND FOR A SECOND YOU ARE NOT  
YOURSELF

**DIANE** YOU ARE NOT YOURSELF

**KEVIN T** AND YOU LOOK AROUND  
AND BLINK YOUR EYES

**DIANE** AND BARELY EVEN  
RECOGNIZE

**KEVIN T & DIANE** THE PERSON  
IN THE MIRROR WHO'S TURNED INTO  
SOMEONE ELSE

**KEVIN J** *(On the phone)* Hey Little  
Sister — Yeah, still here where they eat  
rainbows for breakfast. Are you taking care of  
Mom? No. I just wish I was home. No, not LA.  
Brooklyn. Shut up. You're such a brat. No. I  
just needed to hear your voice.

**BEULAH** Excuse me? Are you Hannah?

**HANNAH** Yeah — that's me.

**BEULAH** My name's Beulah — someone  
told me your son's a firefighter... Yeah, mine  
is too. Here in town. And I know Gander's not  
New York, but... Is there anything I can do?

**HANNAH** No. I just need to hear from my  
son.

**BEULAH** I understand.

*Beulah leaves.*

**HANNAH** PRAYING FOR A PHONE  
CALL

**KEVIN J** PRAYING FOR A WAY  
HOME

**HANNAH & KEVIN J** ASKING  
QUESTIONS

**KEVIN J** ASKING CAN I GET BACK  
ON THAT GODFORSAKEN PLANE?

**HANNAH** AND ALL AROUND ME,  
PEOPLE CHAT

**KEVIN J** AND PEOPLE SNACK

**HANNAH & KEVIN J** LIKE

NOTHING'S HAPPENED

AND I NEED TO HEAR WE'RE GOING  
BACK BEFORE I GO INSANE

**BEVERLEY** Good morning. I'm Captain  
Bass. I've just heard from the airline. Now I  
know this is going to be hard to hear, but the  
American airspace remains closed.

**DIANE** ET DAVID N'ÉTAIT PAS  
DANS L'AVION

**KEVIN T & DIANE** C'EST  
COMME SI J'ÉTAIS DANS LA PEAU  
D'UN/D'UNE AUTRE  
MAIS QUI ?

ON DIRAIT QU'ON EST À UNE SOIRÉE  
COSTUMÉE

**KEVIN T** LE TEMPS D'UN INSTANT  
TU N'ES PLUS TOI-MÊME

**DIANE** TU N'ES PLUS TOI-MÊME

**KEVIN T** TU REGARDES AUTOUR  
ESSAIES DE VOIR

**DIANE** MAIS LÀ TU RECONNAIS À  
PEINE

**KEVIN T & DIANE** CETTE TOUTE  
NOUVELLE PERSONNE QUE TU VOIS  
DANS LE MIROIR

**KEVIN J** *(au téléphone)* Salut,  
petite sœur. Oui, toujours là où on mange des  
arcs-en-ciel au petit-déj'. Tu t'occupes de  
Maman ? Non. J'aimerais tant être à la maison.  
Non, pas Los Angeles. Brooklyn. Tais-toi.  
Petite peste. Non, je voulais juste entendre ta  
voix.

**BEULAH** Excusez-moi. Vous êtes  
Hannah ?

**HANNAH** Oui, c'est moi.

**BEULAH** Je suis Beulah. On m'a dit que  
votre fils était pompier. Oui... Le mien aussi,  
ici à Gander. Je sais que ce n'est pas New York,  
mais... Je peux faire quelque chose ?

**HANNAH** Non. Je veux juste de ses  
nouvelles.

**BEULAH** Je comprends.

*Beulah part.*

**HANNAH** JE PRIE POUR UN APPEL

**KEVIN J** MOI, JE PRIE POUR  
RENTRE

**HANNAH & KEVIN J** J'POSE DES  
QUESTIONS

**KEVIN J** EST-C'QUE J'PEUX  
REMONTER À BORD DE C'PUTAIN  
D'AVION ?

**HANNAH** ET AUTOUR DE MOI, ON  
PAPOTE

**KEVIN J** MÊME QU'ON GRIGNOTE  
**HANNAH & KEVIN J** COMME SI DE  
RIEN N'ÉTAIT

IL FAUT ME DIRE QU'ON VA VITE  
RENTRE SINON JE VAIS CRAQUER

**BEVERLEY** Bonjour. Pilote Bass. J'ai des  
nouvelles de la compagnie. Je sais que ça va  
être difficile à entendre, mais l'espace aérien  
américain reste fermé.

I can't tell you how long we'll be on the ground. But, we are going to be here for some time.

**DIANE** HERE FOR SOME TIME  
**KEVIN J** HERE FOR SOME TIME

**HANNAH** HERE FOR TOO LONG  
**KEVIN T** HERE FOR HOW LONG

**KEVIN J, ACTORS 10, 12** WHEN WILL WE KNOW  
**ACTORS 4, 5, 6 & 7, 11** WHEN WILL WE KNOW

**ALL** HOW MUCH LONGER?

**HANNAH** Beulah. Wait. Can you help me find a Catholic Church?

**DIANE** I can't sit here. I need to get some air.

**KEVIN T** Let's go see where we are. The sun's out. It'll do you good.

**KEVIN J** Seriously? You know what, go get lost in the woods. I'm going to be ready when we leave.

**HANNAH & KEVIN J**  
AND IT'S SOMEHOW LIKE WE'RE STUCK HERE AT A MESSED UP COSTUME PARTY

**DIANE & KEVIN T** AND THERE'S NOTHING HERE FAMILIAR

**HANNAH & KEVIN J** FAR AWAY FROM THOSE YOU CARE FOR

**KEVIN T, KEVIN J, HANNAH & DIANE**  
ON AN ISOLATED ISLAND IN BETWEEN THERE AND HERE

**ALL OTHERS**  
THERE AND HERE

### 11. I am here

**BEULAH** Anyway I get lunch set up, labeling anything that'll go bad with the date and time. I let the pants out for one of the pilots who's been enjoying our cooking. I make a balloon animal for a crying toddler — and then I check on Hannah, leaving messages for anyone she can reach.

**HANNAH** I AM HERE — I AM HERE ON AN ISLAND

HELLO? HELLO. IT'S ME AGAIN  
YEAH, MY SON — HE'S WITH RESCUE TWO — ANY NEWS?

I AM HIS MOTHER  
I'M FAR AWAY — STUCK HERE  
I'M TRYING TO FIND OUT IF —  
FINE — I'LL HOLD AGAIN

Je ne peux pas vous dire combien de temps on va rester ici. Mais ça va durer un certain temps.

**DIANE** UN CERTAIN TEMPS

**KEVIN J** UN CERTAIN TEMPS

**HANNAH** BIEN TROP LONGTEMPS

**KEVIN T** BIEN TROP LONGTEMPS

**KEVIN J, COMÉDIENS 10, 12** QUAND SAURA-T-ON ?

**COMÉDIENS 4, 5, 6, 7, 11** QUAND SAURA-T-ON ?

**TOUS** COMBIEN DE TEMPS ?

**HANNAH** Beulah. Attends. Tu peux m'indiquer l'église catholique ?

**DIANE** Je ne peux pas rester ici. Je dois prendre l'air.

**KEVIN T** Allons découvrir où nous sommes. Le soleil est levé. Ça va faire du bien.

**KEVIN J** Sérieusement ? Tu sais quoi, va te perdre dans les bois. Moi je serai prêt quand on partira.

**HANNAH & KEVIN J** ON DIRAIT QU'ON EST COINCÉS À UNE SOIRÉE COSTUMÉE RATÉE

**DIANE & KEVIN T** QUE RIEN ICI N'EST FAMILIER

**HANNAH & KEVIN J** ET SI LOIN DE TOUS CEUX QU'ON AIME

**KEVIN T, KEVIN J, HANNAH & DIANE** ON EST SEULS, SUR CETTE PETITE ÎLE ISOLÉE ENTRE LÀ ET ICI

**TOUS LES AUTRES** LÀ ET ICI

**11. Je suis ici**

**BEULAH** Enfin bref, je prépare le déjeuner, je mets des étiquettes avec les dates de péremption. Je laisse un pantalon pour un des pilotes qui a un peu trop profité de la nourriture. Je gonfle un ballon en forme d'animal pour un enfant qui pleure. Puis je regarde Hannah, laissant des messages à qui elle peut.

**HANNAH** JE SUIS ICI. OUI ICI, SUR UNE ÎLE

ALLO ? ALLO. C'EST ENCORE MOI

OUI, MON FILS. DE LA BRIGADE DEUX

DES NOUVELLES ?

JE SUIS SA MÈRE

J'SUIS LOIN, COINCÉE ICI

ET J'ESSAIE DE SAVOIR SI

OK, OUI, J'ATTENDS

I SHOULD BE DOWN THERE  
AND CHECKING THE HOSPITALS  
PUTTING UP SIGNS  
DOING SOMETHING, INSTEAD  
I AM HERE — I AM HERE IN CANADA

I AM TELLING YOU, LISTEN,  
MY SON - HE TAKES RISKS  
HE'S NOT MISSING,  
HE'S HELPING OR HURT  
HE'LL GET OUT OF THIS

YES, I'LL KEEP TRYING  
AND YES, HERE'S THE NUMBER  
AND YES, AT THE LEGION IN GANDER  
I'LL BE RIGHT HERE

I SHOULD BE THERE  
WHEN IT'S OVER AND DONE  
WHEN HE COMES THROUGH THE  
DOOR AND SAYS, "I'M HOME, MOM"

I SHOULD BE THERE FOR MY SON  
BUT INSTEAD  
I AM HERE — I AM HERE

**BEULAH** She leaves message after  
message for her son. Until there's no more  
room on his answering machine.

**HANNAH** ALL I KNOW  
IS YOU ARE THERE  
YOU ARE THERE  
AND I AM HERE

## 12. Prayer

**HANNAH** Beulah walks me to church —  
and when we get there, I light a candle for my  
son.

**BEULAH** And I do too.

**KEVIN T** I suddenly realize what that  
music from my dream — it was an old hymn  
from when I was a kid. I haven't been to church  
in years, but for some reason that song was in  
my head.

**KEVIN T** MAKE ME A CHANNEL OF  
YOUR PEACE:  
WHERE THERE IS HATRED,  
LET ME BRING YOUR LOVE,  
WHERE THERE IS INJURY,  
YOUR PARDON, LORD,  
AND WHERE THERE'S DOUBT  
TRUE FAITH IN YOU.

**HANNAH (& KEVIN T)** MAKE ME A  
CHANNEL OF YOUR PEACE  
(MAKE ME A CHANNEL OF YOUR  
PEACE)

JE DEVRAIS ÊTRE LÀ  
CHERCHER DANS LES HÔPITAUX  
COLLER DES PHOTOS  
OU FAIRE QUELQUE CHOSE, MAIS  
JE SUIS ICI, OUI ICI, AU CANADA

JE TE LE DIS, ÉCOUTE  
MON FILS PREND DES RISQUES  
N'A PAS DISPARU  
IL AIDE, EST BLESSÉ  
IL VA S'EN SORTIR

OUI, J'CONTINUERAI  
VOILÀ MON NUMÉRO  
ET OUI, À LA *LEGION* DE GANDER  
JE SERAI LÀ

JE DEVRAIS ÊTRE LÀ  
QUAND TOUT SERA FINI  
QU'IL RENTRERA À LA MAISON,  
DISANT  
« J'SUIS LÀ, M'MAN »

J'DEVRAIS ÊTRE LÀ POUR MON FILS,  
MAIS...  
JE SUIS ICI, OUI ICI

**BEULAH** Elle laisse message après  
message pour son fils, jusqu'à ce qu'il n'y ait  
plus de place sur le répondeur.

**HANNAH** C'QUE JE SAIS  
C'EST QU'TU ES LÀ  
TU ES LÀ  
ET MOI ICI

## 12. La prière

**HANNAH** Beulah m'amène à l'église.  
Quand on arrive, j'allume une bougie pour mon  
fils.

**BEULAH** Moi aussi.

**KEVIN T** D'un coup, je me rends compte  
que la musique de mon rêve était un vieil  
hymne de quand j'étais petit. Je n'ai plus été à  
l'église depuis des années, mais bizarrement  
cette chanson tournait dans ma tête.

**KEVIN T** SEIGNEUR, FAIS DE MOI  
UN INSTRUMENT DE TA PAIX.  
LÀ OÙ EST LA HAINE,  
QUE JE METTE L'AMOUR.  
LÀ OÙ EST L'OFFENSE,  
QUE JE METTE LE PARDON.  
LÀ OÙ EST LE DOUTE,  
QUE JE METTE LA FOI.

**HANNAH (& KEVIN T)** SEIGNEUR,  
FAIS DE MOI UN INSTRUMENT DE TA  
PAIX.  
(SEIGNEUR, FAIS DE MOI UN  
INSTRUMENT DE TA PAIX.)

WHERE THERE'S DESPAIR IN LIFE,  
LET ME BRING HOPE  
(WHERE THERE'S DESPAIR IN LIFE,  
LET ME BRING HOPE)

WHERE THERE IS DARKNESS, ONLY  
LIGHT  
(WHERE THERE IS DARKNESS, ONLY  
LIGHT)

**HANNAH** AND WHERE THERE'S  
SADNESS  
**HANNAH & KEVIN T** EVER JOY

**RABBI** OSEH SHALOM BIM'ROMAV  
HU YA'ASEH SHALOM ALEINU  
V'AL KOL YISRAEL  
V'IMRU, V'IMRU AMEN

There is a man here in town. He's lived here  
nearly his entire life. He heard that there was a  
Rabbi diverted here and he came to find me and  
tell me his story.

**EDDIE (ACTOR 11)** I was born in  
Poland, I think. And my parents — they were  
Jews — they sent me here before the war  
started — I still remember some of the prayers  
they taught me. As a boy, I was told I should  
never tell anyone I was Jewish.

Even my wife. But after what happened on  
Tuesday — so many stories gone — just like  
that. I needed to tell someone.

**ALI** During El-Fagir, when most people are  
asleep it is easier to pray. But at Dhuhr, I can  
feel them watching me. Sometimes I catch  
them when they think I'm not looking — and I  
can see the fear in their eyes.

**ANNETTE** Excuse me? Beulah wanted me  
to check on you. The library's open — for  
anyone looking for some peace — and a quiet  
place to pray. Ali lays out a prayer mat and  
begins to pray.

*Ali lays out a prayer mat and begins to pray.*

**RABBI (& EDDIE, hesitantly)**  
YA'ASEH SHALOM (YA'ASEH)  
YA'ASEH SHALOM (SHALOM)  
SHALOM ALEINU V'AL KOL YISRAEL  
YA'ASEH SHALOM (YA'ASEH)  
YA'ASEH SHALOM (SHALOM)  
SHALOM ALEINU V'AL KOL YISRAEL

**HINDU PASSENGERS**  
ASATO MAA SAD-GAMAYA  
TAMASO MAA JYOTIRE-GAMAYA  
TAMASO MAA JYOTIRE-GAMAYA  
MRITYOR-MAAMRITAN GAMAYA  
OM SHAANTIH SHAANTIH SHAANTIH

LÀ OÙ EST LE DÉSESPOIR,  
QUE JE METTE L'ESPÉRANCE.  
(LÀ OÙ EST LE DÉSESPOIR,  
QUE JE METTE L'ESPÉRANCE.)

LÀ OÙ SONT LES TÉNÈBRES, QUE JE  
METTE LA LUMIÈRE.  
(LÀ OÙ SONT LES TÉNÈBRES, QUE JE  
METTE LA LUMIÈRE.)

**HANNAH** LÀ OÙ EST LA TRISTESSE,  
**HANNAH & KEVIN T** QUE JE  
METTE LA JOIE.

**RABBI** OSEH SHALOM BIM'ROMAV  
HU YA'ASEH SHALOM ALEINU  
V'AL KOL YISRAEL  
V'IMRU, V'IMRU AMEN

Il y a un homme dans la ville. Il a vécu ici presque toute sa vie. Il a appris qu'il y avait un rabbin dans les passagers ici, et il est venu me trouver pour me raconter son histoire.

**EDDIE (ACTEUR 11)** Je suis né en Pologne, je crois. Mes parents étaient juifs et m'ont envoyé ici avant le début de la Guerre. Je me rappelle quelques prières qu'ils m'ont apprises. Quand j'étais petit, on m'a dit de ne jamais dire à personne que j'étais juif.

Même pas à ma femme. Mais après les événements de mardi, tellement d'histoires se sont envolées. Je devais le dire à quelqu'un.

**ALI** Pendant le Fajr, quand presque tout le monde dort, c'est plus facile de prier. Mais pendant le Dhohr, je peux sentir leur regard sur moi. Parfois, ils pensent que je ne regarde pas, mais je les vois. Je vois la peur dans leurs yeux.

**ANNETTE** Excusez-moi ? Beulah m'a demandé de venir voir si vous alliez bien. La bibliothèque est ouverte pour ceux qui cherchent la paix ou un endroit calme pour prier.

*Ali installe un tapis de prière et commence à prier.*

**RABBI (& EDDIE, hésitant)**

YA'ASEH SHALOM (YA'ASEH)  
YA'ASEH SHALOM (SHALOM)  
SHALOM ALEINU V'AL KOL YISRAEL  
YA'ASEH SHALOM (YA'ASEH)  
YA'ASEH SHALOM (SHALOM)  
SHALOM ALEINU V'AL KOL YISRAEL

**PASSAGERS HINDOUS**

ASATO MAA SAD-GAMAYA  
TAMASO MAA JYOTIRE-GAMAYA  
TAMASO MAA JYOTIRE-GAMAYA  
MRITYOR-MAAMRITAN GAMAYA  
OM SHAANTIH SHAANTIH SHAANTIH

**BEULAH, HANNAH, KEVIN T & SINGER 10** O MASTER, GRANT THAT  
I MAY NEVER SEEK  
SO MUCH TO BE CONSOLED  
AS TO CONSOLE  
TO BE UNDERSTOOD  
AS TO UNDERSTAND  
TO BE LOVED  
AS TO LOVE WITH ALL MY SOUL

**JEWISH PASSENGERS**

OSEH SHALOM BIM' ROMAV  
HU YA'ASEH SHALOM ALEINU  
V'AL KOL YISRAEL  
V'IMRU AMEN

**PASSENGERS 1 & 6**

YA'ASEH SHALOM, YA'ASEH SHALOM

**ALI** Allahu Akbar  
Subbhaan Rabbi al Azeem  
Allahu Akbar  
Subhaan Rabbia Al-Aala'a  
Allahu Akbar  
Alhamdulillah

**KEVIN T**  
MAKE ME A CHANNEL OF YOUR PEACE  
WHERE THERE'S DESPAIR IN LIFE,  
LET ME BRING HOPE

WHERE THERE IS DARKNESS, ONLY  
LIGHT  
AND WHERE THERE'S SADNESS, EVER  
JOY

**13. On the edge**

**CLAUDE** Some people spend their days  
crammed inside — shoulder to shoulder with  
nothing to do but watch the news and wait for  
something to happen.

**ALL** ON THE EDGE

**BEULAH** We've got the TVs going 24/7  
in the cafeteria. And the more they watch, the  
more scared and angry they get.

**ALL** ON THE EDGE OF THE

**OZ** Some of the Plane People haven't slept  
in three days. None of us have either — and  
we're jumping at our own shadows.

**ALL** ON THE EDGE OF THE WORLD

**BEULAH** Around supertime on  
Thursday, people are waiting to use the phones  
and there's a fight in the hallway —

**BEULAH, HANNAH, KEVIN T & CHANTEUR 10** O SEIGNEUR,  
QUE JE NE CHERCHE  
PAS TANT À ÊTRE CONSOLÉ  
QU'À CONSOLER,  
À ÊTRE COMPRIS  
QU'À COMPRENDRE,  
À ÊTRE AIMÉ  
QU'À AIMER.

**PASSAGERS JUIFS**  
OSEH SHALOM BIM' ROMAV  
HU YA'ASEH SHALOM ALEINU  
V'AL KOL YISRAEL  
V'IMRU AMEN

**PASSAGERS 1 & 6**  
YA'ASEH SHALOM, YA'ASEH SHALOM

**ALI** Allahu Akbar  
Subbhaan Rabbi al Azeem  
Allahu Akbar  
Subhaan Rabbia Al-Aala'a  
Allahu Akbar  
Alhamdulillah

**KEVIN T** SEIGNEUR, FAIS DE MOI  
UN INSTRUMENT DE TA PAIX.  
LÀ OÙ EST LE DÉSESPOIR,  
QUE JE METTE L'ESPÉRANCE.

LÀ OÙ SONT LES TÉNÈBRES, QUE JE  
METTE LA LUMIÈRE.

LÀ OÙ EST LA TRISTESSE, QUE JE  
METTE LA JOIE.

### 13. **Tout au bout**

**CLAUDE** Certains passent leurs journées  
entassés à l'intérieur. Ils sont serrés, n'ont rien  
à faire à part regarder les infos et attendre que  
quelque chose se passe.

**TOUS** TOUT AU BOUT

**BEULAH** La télé tourne 24h sur 24 dans  
la cafétéria. Plus ils la regardent, plus ils ont  
peur et ressentent de la colère.

**TOUS** OUI TOUT AU BOUT DU

**OZ** Certains Gens des Avions n'ont pas  
dormi depuis trois jours. Aucun de nous non  
plus, et tout nous fait sursauter.

**TOUS** OUI TOUT AU BOUT DU MONDE

**BEULAH** Le jeudi soir, ils attendent de  
pouvoir utiliser un téléphone. Ça se dispute  
dans le couloir :

**ALI** *(on the phone)* Ana Kwayiss Alhamdullillah. El aakl hena helw awi. Hagga Faw'a el wassif. Lekin, fee ness, fee naass kateera hena, Be-yeboosooly akiny Irtakept gereema.

**PASSENGER 11** *(to Ali)* Hey. Hey! What the hell are you saying?

**ALI** I beg your pardon?

**PASSENGER 11** You celebrating this? You praying for your friends?

**ALI** *(into the phone again)* MaaMa, Laazim 'afil el sikha delwaa'ty — salaam. Bahibik —

**PASSENGER 11** Why doesn't he speak English?

**ALI** Excuse me?

**PASSENGER 8** Are you telling your Muslim friends where to bomb next?

**ALI** This was not all Muslims! And I was not—

**PASSENGER 11** Go back where you came from!

**PASSENGER 2** I'm Muslim and I was born in Connecticut! I'm an American citizen!

**PASSENGER 11** You don't look American.

**PASSENGER 2** What does that even mean?

**ALL** ON THE EDGE OF THE WORLD  
OR WHEREVER WE ARE, WE ARE — WE  
ARE — WE ARE ON THE EDGE  
IS THERE SOMETHING —  
I NEED TO DO SOMETHING

TO KEEP ME FROM THINKING OF ALL  
OF THOSE SCENES ON THE TUBE  
I NEED SOMETHING TO DO —

'CAUSE I CAN'T WATCH THE NEWS  
NO I CAN'T WATCH THE NEWS  
ANYMORE

ON THE EDGE

**CLAUDE** The FAA keeps delaying opening the airspace — and here on the ground, we're dealing with a whole mess of other problems.

**ALL** ON THE EDGE OF THE

**BEVERLEY** Some of the planes are parked on a runway where the surface is all torn up. That debris gets into an engine and they'll never leave.

**ALL** ON THE EDGE OF THE WORLD

**DOUG** One of the big planes — a triple 7 — is sinking into the asphalt. If we don't do something, she'll be stuck here forever.

**ALI** (*au téléphone*) Ana Kwayiss Alhamdullillah. El aakl hena helw awi. Haggaw Faw'a el wassif. Lekin, fee ness, fee naass kateera hena, Be-yeboosooly akiny Irtakept gereema.

**PASSAGER 11** (*à Ali*) Hey. Hey ! Qu'est-ce que t'es en train de dire ?

**ALI** Je vous demande pardon ?

**PASSAGER 11** Tu te réjouis de ce qu'il se passe ? Tu pries pour tes amis ?

**ALI** (*à nouveau au téléphone*) MaaMa, Laazim 'afil el sikha delwaa'ty — salaam. Bahibik —

**PASSAGER 11** Pourquoi il ne parle pas français ?

**ALI** Excusez-moi ?

**PASSAGER 8** Tu es en train de dire à tes amis musulmans où bombarder la prochaine fois ?

**ALI** Tous les musulmans ne sont pas pareils ! Je n'étais pas...

**PASSAGER 11** Retourne dans ton pays !

**PASSAGER 2** Je suis musulmane, et je suis née dans le Connecticut ! Je suis une citoyenne américaine !

**PASSAGER 11** Tu n'as pas l'air américaine.

**PASSAGER 2** Ça veut dire quoi, ça ?

**TOUS** OUI TOUT AU BOUT DU MONDE OU QU'IMPORTE L'ENDROIT, L'ENDROIT - L'ENDROIT - L'ENDROIT TOUT AU BOUT QUELQUE CHOSE JE DOIS FAIRE QUELQUE CHOSE AFIN DE NE PLUS PENSER À TOUT C'QU'ON VOIT À LA TÉLÉ

JE DOIS FAIRE QUELQUE CHOSE, CAR JE N'VEUX PLUS RIEN VOIR NON, NON, NON, JE N'VEUX PLUS RIEN SAVOIR TOUT AU BOUT

**CLAUDE** La FAA n'arrête pas de retarder la réouverture de l'espace aérien. Ici, au sol, on gère un tas d'autres problèmes.

**TOUS** OUI TOUT AU BOUT DU

**BEVERLEY** Certains avions stationnent sur une piste où la surface est abimée. Si des débris atteignent l'appareil, ils ne partiront jamais.

**TOUS** OUI TOUT AU BOUT DU MONDE

**DOUG** Un des gros avions – un Boeing 777 – s'enfonce dans l'asphalte. Si on ne fait rien, il restera coincé ici pour toujours.

**ALL** ON THE EDGE OF THE WORLD  
OR WHEREVER WE ARE  
WE ARE — WE ARE — WE ARE ON THE  
— ARE — WE ARE — WE ARE — WE ARE  
ON THE EDGE!

**JANICE** I interview a woman from  
Queens — a mother. Her son's a firefighter and  
they still can't account for him. She starts  
crying and I start crying too. And I can't stop  
shaking. I don't want to do this anymore.

**BEVERLEY** I check in with Air Traffic  
Control again and it's more bad news. Not only  
is the airspace still closed, but there's a storm  
headed for Newfoundland. Hurricane Erin is  
making landfall tomorrow or the day after. If  
we don't get these planes in the air soon, no  
one's going anywhere.

**OZ** Claude, people are starting to crack.

**CLAUDE** Let's get everyone down to the  
Legion.

**KEVIN T** Everyone's going down to the  
Legion for a drink.

**KEVIN J** Hi, have you seen my  
boyfriend? His name is Kevin, he's about this  
tall, and he's lost his mind.

**KEVIN T** I just want to go out!

**KEVIN J** Well I don't!

**KEVIN T** Well I'm not going without you.

**KEVIN J** Well I'm not... staying for a  
long time.

**KEVIN T** One drink!

**KEVIN J** One drink!

**BEULAH** Hannah? Everyone's going out  
tonight.

**HANNAH** You go on without me,  
Beulah... I need to wait by the phone.

**BEULAH** ... I'll wait with you.

**BEVERLEY** I keep waiting to hear from the  
airline. So I'll just be here by the phone, Tom,  
if the kids want to speak with me.

**DOUG** Bonnie? I know you're not  
leaving the animals, so I brought you some  
chili. But I really think that tonight, you should  
come home and get some sleep...

**BONNIE** Doug! Oh my — get in here!  
We are about to have the first rare Bonobo  
chimpanzee born in Newfoundland!

**OZ** Beulah! They need some food down at  
the Legion if you can spare any.

**ALI** Miss Beulah. Please let me help with  
the food.

**TOUS** OUI TOUT AU BOUT DU MONDE  
OU QU'IMPORTE L'ENDROIT  
L'ENDROIT - L'ENDROIT – OUI TOUT AU  
BOUT  
L'ENDROIT - L'ENDROIT - L'ENDROIT –  
ON EST TOUT AU BOUT !

**JANICE** J'interviewe une femme qui  
vient du Queens – une mère. Son fils est  
pompiers, et on ne sait pas où il est. Elle se met  
à pleurer, et moi aussi. Je ne peux pas m'arrêter  
de trembler. C'en est trop pour moi.

**BEVERLEY** Je me renseigne une fois de plus  
auprès du contrôle de la circulation aérienne.  
Les nouvelles sont mauvaises. Non seulement  
l'espace aérien est encore fermé, mais une  
tempête approche Terre-Neuve. L'ouragan Erin  
devrait atteindre la côte demain ou après-  
demain. Si on ne part pas bientôt, personne  
n'ira nulle part.

**OZ** Claude, les gens commencent à  
craquer.

**CLAUDE** Amenons tout le monde à la  
*Legion*.

**KEVIN T** Tout le monde va à la *Legion*  
pour boire un verre.

**KEVIN J** Salut, vous auriez vu mon petit-  
ami ? Il s'appelle Kevin, il est grand comme ça,  
et il a perdu la boule.

**KEVIN T** Je veux juste sortir !

**KEVIN J** Ben moi pas !

**KEVIN T** Je n'irai pas sans toi.

**KEVIN J** Bon... je ne reste pas  
longtemps.

**KEVIN T** Un verre !

**KEVIN J** Un verre !

**BEULAH** Hannah ? Tout le monde sort ce  
soir.

**HANNAH** Vas-y sans moi, Beulah. Il faut  
que j'attende près du téléphone.

**BEULAH** ... Je vais attendre avec toi.

**BEVERLEY** Je ne fais qu'attendre des  
nouvelles de la compagnie. Je serai donc près  
du téléphone, Tom, si jamais les enfants  
veulent me parler.

**DOUG** Bonnie ? Je sais que tu ne veux  
pas laisser les animaux, donc je t'ai amené du  
chili. Je pense quand même que tu devrais  
rentrer ce soir et te reposer.

**BONNIE** Doug ! Oh mon dieu, viens  
voir ! On va assister à la première naissance  
d'un chimpanzé Bonobo à Terre-Neuve !

**OZ** Beulah ! Il faudrait de la nourriture à la  
*Legion*, si tu sais en garder.

**ALI** Mademoiselle Beulah. S'il vous plaît,  
laissez-moi vous aider en cuisine.

**BEULAH** No, m'love — you're a guest—  
**ALI** Please. I am a master chef for an international hotel chain — I oversee restaurants around the world. I would like to help with the food.

**BEULAH** Get in there!

**DIANE** Everyone's going out to the bar — and Nick is going.

**NICK** I'm going if Diane is going.

**DIANE** And I think, nobody here knows me — I can be whoever I want to be...

**BOB** I'm not worried about my wallet. I'm not worried about getting shot. I am a little worried about how much Irish Whiskey I'm drinking...

#### 14. In the bar/Heave away

**OZ** By eight o'clock the bar is completely packed with people from around the world. Everybody's talking about where they're staying and what they've seen — and the bar staff keep making runs for more beer and liquor. After an hour, people are swimming in the river out back. And no, no one brought their swim trunks! A couple of the local b'ys get up with their accordions and fiddles — and someone brings out an ugly stick.

*The band joins in.*

**MEN** FAREWELL TO ALL YOU PRETTY LADIES WAVING FROM THE DOCK  
HEAVE AWAY, ME JOLLIES, HEAVE AWAY

AND IF WE DO RETURN TO YOU WE'LL MAKE YOUR CRADLES ROCK  
HEAVE AWAY, ME JOLLY BOYS,  
WE'RE ALL BOUND AWAY

**WOMEN** FAREWELL YOU NEWFOUNDLANDER BOYS YOU'RE LEAVING US ALONE

HEAVE AWAY, ME JOLLIES, HEAVE AWAY  
AND IF YOU FIND ANOTHER WE'VE GOT LOVERS OF OUR OWN

**ALL** HEAVE AWAY, ME JOLLY BOYS,  
WE'RE ALL BOUND AWAY

**DELORES** NEAR... FAR...  
**ALL** WHEREVER WE ARE!

**OZ** Then we decide to have a bit of a ceremony.

**CLAUDE** Let's make these people honorary Newfoundlanders!

**BEULAH** Mais non, chéri. Tu es notre invité !

**ALI** S'il vous plaît. Je suis un grand chef pour une chaîne d'hôtels internationale. Je gère des restaurants partout dans le monde. J'aimerais aider en cuisine.

**BEULAH** Allez, viens !

**DIANE** Tout le monde sort dans le bar – et Nick y va aussi.

**NICK** J'y vais si Diane y va.

**DIANE** Et je me dis, personne ne me connaît ici. Je peux être qui j'ai envie.

**BOB** Je n'ai pas peur pour mon portefeuille. Je n'ai pas peur de me faire tirer dessus. Par contre, j'ai un peu peur du nombre d'Irish Whiskeys je bois...

#### 14. Dans le bar / Heave away

**OZ** Vers huit heures, le bar est rempli de gens qui viennent du monde entier. Tout le monde parle de là où ils logent, ce qu'ils ont vu. Le staff du bar devait constamment aller rechercher de quoi boire. Après une heure, des gens nagent dans la rivière derrière. Non, personne n'avait amené son maillot. Quelques locaux prennent leur accordéon, leur violon – et quelqu'un ramène un bâton... étrange.

*Le groupe musical les rejoint.*

**HOMMES** SALUT À VOUS LES JOLIES FILLES QU'ON VOIT LÀ AU LOIN

HEAVE AWAY, ME JOLLIES, HEAVE AWAY

ON VOUS FERA TOURNER LA TÊTE

SI UN JOUR ON REVIENT

HEAVE AWAY, ME JOLLY BOYS,

WE'RE ALL BOUND AWAY

**FEMMES** SALUT LES GARS, LES

TERRE-NEUVIENS VOUS NOUS

ABANDONNEZ

HEAVE AWAY, ME JOLLIES, HEAVE

AWAY

ET SI VOUS EN TROUVEZ UNE AUTRE

D'AUTRES POURRONT NOUS AIMER

**TOUS** HEAVE AWAY, ME JOLLY

BOYS, WE'RE ALL BOUND AWAY

**OZ** Et c'est là qu'on lance le karaoké.

**DELORES** J'IRAI OÙ TU IRAS

**TOUS** QU'IMPORTE LA PLACE,

QU'IMPORTE L'ENDROIT !

**OZ** Ensuite, on décide de lancer une sorte de cérémonie.

**CLAUDE** Faisons de ces gens de Terre-Neuviens d'honneur !

15. Screech in

**CLAUDE** NOW THERE'S A SOLEMN,  
OLD TRADITION  
FOR ADMISSION — OR AUDITION — TO  
TRANSITION FROM A COME FROM  
AWAY

**ALL** TO BE A NEWFOUNDLANDER

**CLAUDE** THE ONLY OTHER WAY AT  
ANY RATE IS PASS AWAY AND PRAY TO  
FATE AND WAIT TO REINCARNATE

**ALL** AS A NEWFOUNDLANDER  
HEY HEY — COME ON INSIDE  
NOTHING VENTURED NOTHING TRIED

**ACTOR 5** ONLY A COUPLE PEOPLE  
CRIED

**ALL** YOU'LL BE A  
NEWFOUNDLANDER  
HEY HEY — SIT DOWN RIGHT HERE  
YOU'LL FEEL BETTER IN A YEAR

**ACTOR 7** TRY TO IGNORE YOUR  
DOUBTS AND FEARS

**ALL** AND YOU'LL BE A  
NEWFOUNDLANDER

**CLAUDE** Now we needs a couple  
volunteers — who wants to become a  
Newfoundlander?

**BOB** Right here!

**CLAUDE** Good man! Who else?

**KEVIN T** I have no idea why I put up my  
hand. And Kevin's like

**KEVIN J** Ohmygod are you serious?  
Ohmygod — you are serious.

**KEVIN T** Yes — I'm serious. Don't do it  
if you don't want to.

**KEVIN J** I won't.

**CLAUDE** Where you from, Buddy?

**KEVIN T** Los Angeles.

**CLAUDE** LA! Who else?

**DIANE** Us! We want to be  
Newfoundlanders!

**CLAUDE** Alright. Where are you folks  
from?

**DIANE** Texas and—

**CLAUDE** Texas! (*to Nick*) What part of  
Texas are you from, buddy?

**NICK** No. I'm from —

**DIANE** No! I'M from Texas. He's from  
England.

## 15. L'intégration

**CLAUDE** ON A UNE VIEILLE  
TRADITION SOLENNELLE  
POUR ESPÉRER ÊTRE ACCEPTÉ, POUR  
NE PLUS ÊTRE UN COME FROM AWAY

**TOUS** DEVENIR L'UN D'ENTRE  
NOUS

**CLAUDE** LA SEULE AUTRE OPTION,  
DE TOUTE FAÇON C'EST DE MOURIR,  
ESPÉRER, ET ATTENDRE DE SE  
RÉINCARNER

**TOUS** EN TANT QUE L'UN  
D'ENTRE NOUS

HEY HEY, VIENS VOIR PAR LÀ  
SI TU N'TENTES RIEN, RIEN TU  
N'AURAS

**ACTEUR 5** TRÈS PEU L'ONT MAL  
VÉCU

**TOUS** TU S'RAS L'UN D'ENTRE NOUS  
HEY HEY, ASSIEDS-TOI LÀ  
L'ANNÉE PROCHAINE, MIEUX ÇA IRA

**ACTEUR 7** OUBLIE TES DOUTES ET  
MÊME TES PEURS

**TOUS** ET TU SERAS L'UN  
D'ENTRE NOUS

**CLAUDE** Alors, il nous faut quelques  
volontaires – qui veut devenir un Terre-  
Neuvien ?

**BOB** Moi !

**CLAUDE** Brave homme ! Qui d'autre ?

**KEVIN T** Je ne sais pas pourquoi j'ai levé  
la main. Et Kevin dit, genre :

**KEVIN J** Oh mon dieu, t'es sérieux ? Oh  
mon dieu, tu es sérieux.

**KEVIN T** Oui, je suis sérieux. Ne l'fais  
pas si t'en as pas envie.

**KEVIN J** Je le ferai pas.

**CLAUDE** Tu viens d'où, mon pote ?

**KEVIN T** Los Angeles.

**CLAUDE** LA ! Qui d'autre ?

**DIANE** Nous ! On veut être des Terre-  
Neuviens !

**CLAUDE** Compris ! Vous venez d'où, les  
gars ?

**DIANE** Texas, et...

**CLAUDE** Texas ! (*à Nick*) De quelle  
partie du Texas vous venez, mon pote ?

**NICK** Non, je viens de...

**DIANE** Non ! JE viens du Texas. Il  
vient d'Angleterre.

**CLAUDE** Wait. Now how does that work? **WE ADDS SOME ESSES AND SOME RUM**

**NICK** How does what work? **YOU'LL HAVE TO TRY A GOOD COD**

**CLAUDE** How does your marriage work **TONGUE**

with you being in England and her in Texas?

**DIANE & NICK** No — we're not **ALL**  
married. **WHEN YOU BECOME A**

**CLAUDE** Oh, I'm sorry — I just assumed **NEWFOUNDLANDER**

you were married... Well, would you like to **HEY HEY — JUST DO YOUR BEST**  
be? **NOTHING SCARY — NOTHING YET**

**NICK** Ah—

**DIANE** Well, why not?!

**ACTOR 3**

**YOU'LL HAVE TO CHANGE THE WAY**

**NICK** Diane had had two beers by **YOU'RE DRESSED**  
then, so it was probably the alcohol talking.

**DIANE** I've never had more than one *They put Sou'wester hats on each screechee.*

beer at a time before, so it was probably the  
alcohol talking.

**ALL AND YOU'LL BE A**

**NICK** I went and got her two more **NEWFOUNDLANDER**

beers.

**HEY HEY — JUST SING ALONG**

**NOTHING VENTURED JUST**

**CLAUDE** NOW THE FIRST PART IS **PROLONGED**

THE EASIEST

WE'LL SOON GET TO THE QUEASIEST

I'LL NEED YOU TO REPEAT THIS MESS

**CLAUDE** THERE'S THIRTY VERSES

IN THIS SONG

**ALL**

**WHEN YOU BECOME A**

**NEWFOUNDLANDER**

**ALL THEN YOU'LL BE A**

**NEWFOUNDLANDER**

**CLAUDE** 'CAUSE WE SPEAKS A

DIFFERENT LANGUAGE, SON

**CLAUDE** *(pointing at a bottle)* Ladies

and Gentlemen. This is Screech.

**CLAUDE** Attends. Comment vous faites ? **JE VAIS TE DONNER UN PEU DE RHUM**

**NICK** Comment on fait quoi ? **TU VAS GOÛTER ÇA, TU S’RAS UN**

**CLAUDE** Comment vous gérez le mariage si tu es en Angleterre et elle au Texas ? **HOMME**

**DIANE & NICK** Non, on n’est pas mariés. **TOUS OUI POUR DEVENIR L’UN D’ENTRE NOUS**

**CLAUDE** Oh, je suis désolé. J’ai cru que vous étiez mariés. Enfin... vous voudriez l’être ? **HEY HEY, FAIS DE TON MIEUX RIEN D’EFFRAYANT, SOIS AUDACIEUX**

**NICK** Ah...

**DIANE** Ben, pourquoi pas ?! **COMÉDIEN 3 TU DEVRAS CHANGER TES HABITS**

**NICK** Diane avait bu deux bières à ce moment-là, donc c’était sûrement l’alcool qui parlait. *Ils mettent des chapeaux de marin sur chaque futur Terre-Neuvien.*

**DIANE** Je n’avais jamais bu plus d’une bière à la fois, donc c’était sûrement l’alcool qui parlait. **TOUS ET TU SERAS L’UN D’ENTRE NOUS**

**NICK** Je suis allé lui chercher deux bières de plus. **HEY HEY, TOI VIENS CHANTER SI TU N’FAIS RIEN TU VAS ROUILLER**

**CLAUDE** LA PREMIÈRE PARTIE, UN JEU D’ENFANT **CLAUDE Y A TRENTE COUPLETS DANS CETTE CHANSON**

**ON VA ARRIVER À PLUS ÉCŒURANT**

**TU VAS DEVOIR RÉPÉTER CE TRUC**

**TOUS OUI POUR DEVENIR L’UN D’ENTRE NOUS** **TOUS PUIS TU SERAS L’UN D’ENTRE NOUS**

**CLAUDE** FISTON, VA FALLOIR FAIRE TON MAXIMUM **CLAUDE (montre une bouteille) Mesdames et messieurs. Voici le Screech.**

Back in World War 2, an officer was stationed here and was offered some of this stuff. All the locals were tossing it back with nar' a quiver, so he does too, and lets out an ear-piercing.

*All the locals howl.*

Everybody comes to see what's happened and says,

**ALL EXCEPT SCREECHEES** "What was that ungodly screech?!"

**CLAUDE** And now it's your turn. Are you ready?

**NICK** Um... I'm not sure that—

**DIANE** Wait — did you just say—

**BOB** No. Nope. Not really ready.

**KEVIN T** Do we have to drink this?

**CLAUDE** Good! All together now. One!

**ALL EXCEPT SCREECHEES** ONE!

**CLAUDE** Two!

**ALL EXCEPT SCREECHEES** TWO!

**CLAUDE** Three!

**ALL EXCEPT SCREECHEES** THREE!

**CLAUDE** Down the hatch!

*Everyone cheers as they drink. Bob howls. Nick grimaces. Kevin T shakes his head. Diane taps her glass, getting every drop out.*

**KEVIN T** Screech is basically bad Jamaican rum.

**NICK** Screech is horrific.

**DIANE** Screech is delishush!

**BOB** And then they brought the Cod.

**KEVIN T** The Cod.

**NICK** The Cod.

**DIANE** The Cod.

*A codfish is handed to Claude.*

**CLAUDE**

NOW WITH EVERY TRANSFORMATION  
COMES A TINY BIT OF RISK  
YOU'VE GOT TO WALK THE PLANK  
AND THERE'LL BE BLOOD OR THERE'LL  
BE BLISS

AND IT'S THE SAME TO BE A  
NEWFOUNDLANDER  
EVERY PERSON'S WISH  
SO DON'T BE DUMB  
JUST TAKE THE PLUNGE  
GO ON — KISS THE FISH!

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, un officier était en poste ici, et on lui a donné cette chose. Tous les locaux buvaient les uns après les autres sans gêne, donc lui aussi. Et là, il a hurlé.

*Tous les locaux crient.*

Tout le monde vient voir ce qu'il y a eu, et dit :

**TOUS SAUF LES FUTURS TERRE-NEUVIENS** « C'était quoi, ce cri ?! »

**CLAUDE** Maintenant, c'est à toi. T'es prêt ?

**NICK** Euh... Je ne suis pas sûr que...

**DIANE** Attends, t'as dit que...

**BOB** Non. Nope. Pas vraiment prêt.

**KEVIN T** On doit boire ça ?

**CLAUDE** Bien ! Tous ensemble ! Un !

**TOUS SAUF LES FUTURS TERRE-NEUVIENS** UN !

**CLAUDE** Deux !

**TOUS SAUF LES FUTURS TERRE-NEUVIENS** DEUX !

**CLAUDE** Trois !

**TOUS SAUF LES FUTURS TERRE-NEUVIENS** TROIS !

**CLAUDE** Cul sec !

*Tout le monde fait santé et boit. Bob crie. Nick fait la grimace. Kevin T se secoue la tête. Diane tape sur son verre pour boire jusqu'à la dernière goutte.*

**KEVIN T** Le Screech, en gros, c'est du mauvais rhum Jamaïcain.

**NICK** Le Screech, c'est horrible.

**DIANE** Le Screech, c'est à tomber !

**BOB** Et là, ils amènent la morue.

**KEVIN T** La morue.

**NICK** La morue.

**DIANE** La morue.

*Quelqu'un tend une morue à Claude.*

**CLAUDE** ET AVEC CHAQUE

TRANSFORMATION

VIENT UNE PETITE PART DE RISQUE

IL FAUT SAUTER LE PAS

ÇA VA SAIGNER OU CE S'RA UN DÉLICE

C'EST LA MÊME CHOSE POUR DEVENIR

L'UN D'ENTRE NOUS

LE VŒU DE TOUT L'MONDE

NE SOIS PAS BÊTE

JETTE-TOI À L'EAU

ALLEZ, EMBRASSE LE POISSON !

**NEWFOUNDLANDERS**            *(continued*  
*underneath, building steadily)*

I'M AN ISLANDER — I AM AN ISLANDER  
I'M AN ISLANDER — I AM AN  
ISLANDER...

**CLAUDE**    Ladies and gentlemen — this is  
a genuine freshly caught Newfoundland Cod  
— and if you want to become an honorary  
Newfoundlander, you'll have to give her a  
smooch!

*Bob kisses the fish and cheers.*

**CLAUDE**    One!

**KEVIN J**    If you kiss that I am never  
kissing you again!

**KEVIN T**    I'll risk it!

*Kevin T kisses the fish.*

**CLAUDE**    Two!

**NICK**        I'm not kissing a fish!

**DIANE**       Come on, I will if you will!

**NICK**        Oh my god. Fine.

*Nick kisses the fish and grimaces.*

**CLAUDE**    Three!

**DIANE**       I can't do it!

**NICK**        What? I just did!

**CLAUDE**     Now you've got to kiss the cod  
— it's a vital part of the ceremony.

**DIANE**       I can't do it!

**CLAUDE**     Alright — look. I'll make you a  
deal. Either you kiss this fish — or else you  
kiss this Englishman that you're not married to.

*Diane kisses him.*

**ALL**    HEY HEY — COME ON TONIGHT  
TAKE A RISK AND TAKE A RIDE

JUMP RIGHT IN WITH BOTH FEET TIED  
AND YOU'LL BE A NEWFOUNDLANDER

HEY HEY — COME ON ONCE MORE  
NOTHING VENTURED, NOTHING SORE  
AFTER IT'S OVER, OUT THE DOOR  
AND YOU'LL BE A NEWFOUNDLANDER

**CLAUDE**    AFTER IT'S OVER YOU'LL  
REMEMBER

**ALL**    THAT            YOU'RE            A  
NEWFOUNDLANDER

**TERRE-NEUVIENS** (*tout bas en continu, de plus en plus fort*)

I'M AN ISLANDER – I AM AN ISLANDER

I'M AN ISLANDER – I AM AN ISLANDER

**CLAUDE** Mesdames et messieurs, voici une morue terre-neuvienne fraîchement pêchée. Si vous voulez devenir un Terre-Neuvien d'honneur, il faut le bécoter !

*Bob embrasse le poisson et fait santé.*

**CLAUDE** Un !

**KEVIN J** Si tu embrasses ce truc, je ne t'embrasserai plus jamais !

**KEVIN T** Je prends le risque !

*Kevin T embrasse le poisson.*

**CLAUDE** Deux !

**NICK** Je n'embrasserai pas de poisson !

**DIANE** Allez, si tu le fais, je le fais.

**NICK** Oh mon dieu. OK.

*Nick embrasse le poisson et grimace.*

**CLAUDE** Trois !

**DIANE** Je peux pas !

**NICK** Quoi ? Mais je viens de le faire !

**CLAUDE** Tu dois embrasser la morue ! C'est une étape indispensable de la cérémonie.

**DIANE** Je ne peux pas !

**CLAUDE** OK, écoute. On fait un marché. Soit tu embrasses le poisson, soit tu embrasses cet Anglais qui n'est pas ton mari.

*Diane embrasse Nick.*

**TOUS** HEY HEY – VIENS NOUS VOIR CE SOIR

PRENDS DES RISQUES, OUI TU VAS VOIR OSE, VAS-Y, SAUTE À PIEDS JOINTS ET TU SERAS L'UN D'ENTRE NOUS

HEY HEY – REVIENS ENCORE

ESSAIE S'TU VEUX UNE VIE EN OR APRÈS TOUT ÇA, TU VAS DEHORS TU SERAS L'UN D'ENTRE NOUS

**CLAUDE** CE QUE TU SAURAS, APRÈS TOUT ÇA, C'EST

**TOUS** QUE TU ES L'UN D'ENTRE NOUS

16. Me and the sky

BEVERLEY MY PARENTS MUST HAVE  
THOUGHT  
THEY HAD A CRAZY KID  
'CAUSE I WAS ONE OF THOSE KIDS  
WHO ALWAYS KNEW WHAT I WANTED

THEY TOOK ME DOWN TO THE AIRPORT  
TO SEE ALL THE PLANES DEPARTING  
WATCHING THEM FLY SOMETHING  
INSIDE  
OF ME WAS STARTING  
I WAS EIGHT WHEN I TOLD THEM  
THAT I'D BE A PILOT

BUT I WAS TOO YOUNG AND TOO  
SHORT  
AND THERE WERE NO FEMALE  
CAPTAINS  
AND MY DAD SAID BE PATIENT  
HE SAID "JUST SEE WHAT HAPPENS"

BUT I TOOK MY FIRST LESSON  
CAME DOWN FROM THE SKY  
AND TOLD MY FATHER I'D FLY FOR THE  
REST  
OF MY LIFE  
  
AND I GOT MY FIRST JOB  
FLYING FOR A MORTICIAN

IN A TINY BONANZA  
JUST A CORPSE AND ME  
FIVE DOLLARS AN HOUR  
FOR FLYING DEAD BODIES  
  
I HAD TO CLIMB OVER THEIR FACES  
JUST TO GET TO MY SEAT  
  
THEN SUDDENLY THE WHEELS LIFT  
OFF  
THE GROUND IS FALLING BACKWARDS  
I AM SUDDENLY ALIVE  
  
SUDDENLY I'M IN THE COCKPIT  
SUDDENLY EVERYTHING'S CHANGED  
SUDDENLY I'M NOT TOO YOUNG  
OR TOO SHORT  
AND THE PASSENGERS IN THE BACK  
DON'T COMPLAIN!  
  
SUDDENLY I'M FLYING COMPANY  
CHARTERS  
SUDDENLY EVERYTHING'S HIGH  
SUDDENLY THERE'S NOTHING IN  
BETWEEN  
ME AND THE SKY  
  
AMERICAN AIRLINES HAD THE  
PRETTIEST PLANES  
SO I APPLIED AS A FLIGHT ENGINEER



16. Le ciel et moi<sup>2</sup>

BEVERLEY MES PARENTS D'VAIENT  
PENSER  
QUE J'ÉTAIS CINGLÉE,  
CAR J'ÉTAIS CETTE PETITE FILLE  
QUI A TOUJOURS SU CE QU'ELLE  
VOULAIT

ET UN JOUR ILS M'ONT EMMENÉE  
POUR VOIR LES AVIONS DÉCOLLER  
EN LES REGARDANT VOLER, MON  
CŒUR S'EST ENFLAMMÉ  
À HUIT ANS, JE LEUR AI DIT  
QUE C'ÉTAIT MA DESTINÉE

MAIS J'ÉTAIS TROP JEUNE, TROP PETITE  
DES FEMMES PILOTES, Y EN AVAIT PAS  
MON PÈRE M'A DIT SOIS PATIENTE  
L'AVENIR T'LE DIRA

APRÈS MON TOUT PREMIER COURS  
DÉTERMINÉE  
J'LUI AI DIT QUE JE VOLERAI POUR  
L'ÉTERNITÉ

PUIS MON PREMIER EMPLOI  
VOLER POUR UN CROQUE-MORT

DANS UN PETIT BONANZA  
À CÔTÉ DE MOI UN CORPS  
5 DOLLARS DE L'HEURE  
POUR TRANSPORTER DES MORTS  
MAIS COMMENT TROUVER MON SIÈGE  
AU MILIEU DE CE DÉCOR ?

PUIS TOUT À COUP ON DÉCOLLE  
ET LE SOL S'ÉLOIGNE DE NOUS  
JE ME SENS ENFIN EN VIE  
TOUT À COUP J'SUIS DANS LE COCKPIT  
TOUT À COUP TOUT A CHANGÉ  
TOUT À COUP J'SUIS PLUS TROP JEUNE,  
TROP P'TITE

ET LES PASSAGERS DERRIÈRE MOI  
SONT ENCHANTÉS !

TOUT À COUP JE PILOTE DES AVIONS  
PRIVÉS  
TOUT À COUP J'SUIS REMPLIE D'JOIE  
TOUT À COUP PLUS RIEN NE NOUS  
SÉPARE  
LE CIEL ET MOI

AMERICAN AIRLINES AVAIT LES PLUS  
BEAUX AVIONS  
DONC JE POSTULE COMME INGÉNIEUR  
DE BORD

<sup>2</sup> Pour écouter la traduction, scannez le QR code ou suivez le lien <https://www.youtube.com/watch?v=IQ5dtB5YI7s>.

BUT THE WORLD WAR 2 PILOTS,  
THEY ALL COMPLAINED  
  
THEY SAID, “GIRLS SHOULDN’T BE IN  
THE  
COCKPIT — HEY LADY, HEY BABY,  
HEY, WHY DON’T YOU GRAB US A  
DRINK?”

AND THE FLIGHT ATTENDANTS  
WEREN’T MY  
FRIENDS BACK THEN AND THEY SAID,  
“ARE YOU BETTER THAN US,  
DO YOU THINK?”

BUT I KEPT GETTING HIRED AND  
THE WORLD WAR 2 CREW — THEY  
RETIRED  
AND THE GIRLS ALL THOUGHT MUCH  
HIGHER OF ME

1986 — THE FIRST FEMALE AMERICAN  
CAPTAIN IN HISTORY

SUDDENLY I’M IN THE COCKPIT  
SUDDENLY I’VE GOT MY WINGS

SUDDENLY ALL OF THOSE PILOTS  
PROTESTING ME  
WELL THEY CAN GET THEIR OWN  
DRINKS!

SUDDENLY THERE’S NO ONE SAYING  
STAY GROUNDED  
LOOKING DOWN — PASSING THEM BY  
SUDDENLY THERE’S NOTHING IN  
BETWEEN ME AND THE SKY

SUDDENLY I’VE GOT AN ALL FEMALE  
CREW  
THE NEWS CAUGHT AND MADE  
HEADLINES ACROSS THE WORLD  
SUDDENLY IT STOPPED, NO—ONE’S  
SAYING

**BEVERLEY (WITH FLIGHT  
ATTENDANTS)**

(YOU CAN’T) OR (YOU WON’T)  
OR YOU KNOW YOU’RE NOT ANYTHING  
(‘CAUSE YOU’RE A GIRL)

**BEVERLEY**  
SUDDENLY I’M GETTING MARRIED  
AND WE’RE PUTTING PINS ON A MAP  
WHERE WE’VE FLOWN  
SUDDENLY I AM A MOTHER  
AND SUDDENLY SHOCKED AT HOW  
MUCH THEY’VE GROWN

SUDDENLY I’M WONDERING HOW MY  
PARENTS WOULD FEEL  
SEEING ME TEACHING MEN TO BE  
PILOTS

MAIS LES PILOTES PLUS ÂGÉS  
ONT TOUS PROTESTÉ

« LES FILLES N'ONT RIEN À FAIRE DANS  
LE COCKPIT

HÉ BEAUTÉ HÉ BÉBÉ

T'IRAI PAS NOUS CHERCHER UN  
VERRE ? »

LES HÔTESSES DE L'AIR NE  
M'AIMAIENT PAS VRAIMENT, ET  
DISAIENT

« TU CROIS VRAIMENT ÊTRE LA  
PREMIÈRE ? »

MAIS J'ÉTAIS SANS CESSER RAPPELÉE ET  
LES PILOTES ÂGÉS SE SONT RETIRÉS  
PUIS J'AVAIS ENFIN L'ESTIME DES  
FILLES

EN 86, JE SUIS LA TOUTE PREMIÈRE  
FEMME PILOTE DE LA COMPAGNIE

TOUT À COUP J'SUIS DANS LE COCKPIT  
TOUT À COUP J'DÉPLOIE MES AILES

TOUT À COUP TOUS CES PILOTES  
CONTRE MOI ILS PEUVENT  
ALLER LE CHERCHER, LEUR VERRE !

TOUT À COUP PERSONNE N'DIT GARDE  
LES PIEDS SUR TERRE

ET BAISSÉ LES YEUX QUAND JE PASSE

TOUT À COUP PLUS RIEN NE NOUS  
SÉPARE LE CIEL ET MOI

TOUT À COUP J'AI UN ÉQUIPAGE  
FÉMININ

ÇA FAIT LA UNE DES JOURNAUX  
PARTOUT DANS L'MONDE

TOUT À COUP C'EST FINI, PERSONNE  
N'DIT

**BEVERLEY (AVEC LES HÔTESSES DE  
L'AIR)**

(IMPOSSIBLE) OU (JAMAIS)

OU TU SAIS QUE TU N'ES RIEN, CAR

(TU ES UNE FILLE)

TOUT À COUP JE ME SUIS MARIÉE

ON ÉPINGLE UNE CARTE LÀ OÙ ON EST  
ALLÉS

TOUT À COUP JE SUIS UNE MAMAN

ET TOUT À COUP MES ENFANTS SONT SI  
GRANDS

TOUT À COUP J'ME DEMANDE C'QUE  
MES PARENTS PENSERAIENT

OUI J'APPRENDS À DES HOMMES À  
PILOTER

'CAUSE SUDDENLY I AM A SENIOR  
INSTRUCTOR  
AND SOMEHOW I'M FIFTY-ONE

SUDDENLY I'M FLYING PARIS TO  
DALLAS,  
ACROSS THE ATLANTIC, AND FEELING  
CALM

WHEN SUDDENLY SOMEONE ON AIR-  
TO-AIR  
TRAFFIC SAYS AT 8:46 THERE'S BEEN A  
TERRORIST ACTION

AND THE ONE THING I LOVED MORE  
THAN  
ANYTHING WAS USED AS THE BOMB

SUDDENLY I'M IN A HOTEL  
SUDDENLY SOMETHING HAS DIED

SUDDENLY THERE'S SOMETHING IN  
BETWEEN  
ME AND THE... SKY

### 17. The Dover fault

**DIANE** We're told by our pilot to stay  
close to our shelters so we're ready to go again.  
So we end up on one last walk to this gorgeous  
lookout: the Dover Fault.

**NICK** There's about a million stairs.  
**DIANE** It's beautiful. Nick! You've  
gotta see this.

**NICK** Wow...

**DIANE** I can't believe we're here.

**NICK** I know.

**DIANE** I can't believe we're leaving!

**NICK** I don't want to go.

**DIANE** What did you say?

**NICK** Oh, I don't know. I'm going to  
get a picture or two.

**DIANE** Oh, okay.

### 18. Stop the world

*Nick takes a picture of her and Diane freezes.*

**NICK** STOP THE WORLD  
TAKE A PICTURE  
TRY TO CAPTURE  
TO ENSURE THIS MOMENT LASTS  
WE'RE STILL IN IT  
BUT IN A MINUTE  
THAT'S THE LIMIT  
AND THIS PRESENT WILL BE PAST  
SO HERE WE ARE  
WHERE THE WORLD HAS COME  
TOGETHER  
SO HERE SHE'LL BE  
IN THIS PICTURE FOREVER

CAR TOUT À COUP C'EST MOI QUI  
INSTRUIS, APPRENDS  
ET J'AI PLUS DE CINQUANTE ANS

TOUT À COUP JE REJOINS DALLAS DE  
PARIS  
CALMEMENT AU-DESSUS DE  
L'ATLANTIQUE

QUAND TOUT À COUP UN  
CONTRÔLEUR AÉRIEN ME DIT : 8H46,  
ALERTE ATTAQUE EN AMÉRIQUE

ET LA SEULE CHOSE QUE J'AIME PLUS  
QUE TOUT AU MONDE A SERVI DE  
BOMBE

TOUT À COUP JE SUIS À L'HÔTEL  
TOUT À COUP PLUS RIEN NE VA

TOUT À COUP QUELQUE CHOSE NOUS  
SÉPARE  
LE CIEL ET... MOI

### 17. La faille de Dover

**DIANE** Notre pilote nous dit de rester  
près de nos refuges pour être prêts à repartir.  
On fait donc une dernière balade dans ce  
magnifique endroit : la faille de Dover.

**NICK** Il y a environ un million de  
marches.

**DIANE** C'est magnifique, Nick ! Tu  
dois voir ça.

**NICK** Wow...

**DIANE** Je peux pas croire qu'on soit ici.

**NICK** Je sais.

**DIANE** Je peux pas croire qu'on s'en  
aille !

**NICK** Je ne veux pas partir.

**DIANE** Qu'est-ce que tu dis ?

**NICK** Oh, je ne sais pas. Je vais  
prendre une photo ou deux.

**DIANE** Oh, d'accord.

### 18. Les derniers instants

*Nick prend une photo de Diane, elle se fige.*

**NICK** ARRÊTE TOUT

PRENDS UNE PHOTO

OUI IL LE FAUT,

CAR CE MOMENT DOIT DURER

TOUJOURS PRÉSENTS,

MAIS DANS UN INSTANT

TRÈS RAPIDEMENT

CE PRÉSENT SERA PASSÉ

ET ON EST LÀ

OÙ NOTRE MONDE S'EST CRÉÉ

ET ELLE SERA

SUR CETTE PHOTO, À JAMAIS

**DIANE** Look at this: Five hundred and forty million years ago, the continents of the world crashed together right here. And two hundred million years ago, they separated again, moving apart from each other.

**NICK** Huh.

**DIANE** But a little part of them was left behind.

*Nick points the camera at her*

I should move. You're missing all the scenery –

**NICK** No, no. Stay where you are.

**DIANE** Really?

**NICK** Really. It's perfect.

*He takes another picture and this time Nick freezes.*

**DIANE** STOP THE WORLD  
SEIZE THE MOMENT  
BUT THE MINUTE HE GOES  
YOU'RE ALONE AND IT'S THROUGH  
PINCH YOURSELF  
TELL YOURSELF  
YOU'RE JUST DREAMING  
THAT MEANS HE'LL FORGET ABOUT  
YOU

BUT HERE WE ARE

WHERE THE CONTINENTS ONCE  
CRASHED TOGETHER  
BEFORE THEY WENT  
THEIR SEPARATE WAYS FOREVER, SO

**DIANE (& NICK)**

STOP THE WORLD (STOP THE WORLD)  
STOP THE WORLD (STOP THE WORLD)

**DIANE, NICK (& CHORUS)** STOP  
THE WORLD FROM SPINNING ROUND

I'M ON A LOOKOUT

OVERLOOKING SOMETHING

WORTH TAKING THE TIME

TO STOP FLYING BY

(AND LOOK DOWN) AND LOOK DOWN

(STOP THE WORLD) STOP BEING

SCARED

(AND LOOK ROUND) AND LOOK ROUND

(STOP THE WORLD)

JUST TELL HER/HIM NOW

AND LOOK NOW

TAKE A PICTURE OF THE SCENERY

OF A LOOKOUT

OF THE OCEAN OF THE RIVER

OF THE TREES

*They look at each other and then turn away.*

STOP THE WORLD PLEASE

**DIANE** Regarde ça. Il y a cinq cent quarante millions d'années, les continents se sont rencontrés ici précisément. Et il y a deux cents millions d'années, ils se sont séparés à nouveau, s'éloignant les uns des autres.

**NICK** Huh.

**DIANE** Mais ils ont laissé une partie d'eux ici.

*Nick pointe l'appareil photo vers elle.*

Je devrais bouger. Tu vas rater le paysage.

**NICK** Non, reste là où tu es.

**DIANE** Vraiment ?

**NICK** Vraiment. C'est parfait.

*Il prend une autre photo, et cette fois Nick se fige.*

**DIANE** ARRÊTE TOUT  
SAISIS L'INSTANT  
MAIS DÈS QU'IL S'EN VA TU ES SEULE,  
C'EST TERMINÉ

MAIS PINCE-TOI,  
MAIS DIS-TOI  
CE N'EST QU'UN RÊVE  
IL N'SAURA MÊME PLUS QUI TU ES  
MAIS ON EST LÀ

OÙ LES CONTINENTS SE SONT  
RENCONTRÉS TOUT JUSTE AVANT  
D'ÊTRE SÉPARÉS À JAMAIS, DONC

**DIANE (& NICK)**

ARRÊTE TOUT (ARRÊTE TOUT)

ARRÊTE TOUT (ARRÊTE TOUT)

**DIANE, NICK (& CHŒURS)**

ARRÊTE TOUT, JE T'EN SUPPLIE

MOI, JE SUIS LÀ

SURPLOMBANT CE SPECTACLE

QUI VAUT LA PEINE DE

S'ARRÊTER, PROFITER

(REGARDER) REGARDER

(ARRÊTE TOUT) ET N'AI PLUS PEUR

(REGARDER) REGARDER

(ARRÊTE TOUT)

DIS-LUI MAINTENANT

ET REGARDE

PRENDS UNE PHOTO DU PAYSAGE

DE CE SPECTACLE

DE CE MOMENT, BIENTÔT FINI

DE L'OCÉAN, DE LA RIVIÈRE

**DIANE** ET DE LUI

*Ils se regardent puis se retournent et s'en vont.*

**NICK & DIANE** ARRÊTE TOUT, JE  
T'EN PRIE



**19. 38 avions (reprise) / Quelque part au beau milieu de nulle part**

**BEVERLEY** Le vent commence à se lever. Des vents de 80 kilomètres/heure. Ça fait trop longtemps qu'on est là, toujours au sol. Un ouragan va arriver. Je me dis : « On perd du temps. Il faut partir. Il faut partir maintenant. »

**TOUS** UN AVION ET PUIS UN AUTRE ET PUIS

NEUF AVIONS ET PUIS UN AUTRE ET PUIS

TREIZE AVIONS ET PUIS UN AUTRE

QUINZE AVIONS ET PUIS UN AUTRE

PUIS VINGT-DEUX – PUIS VINGT-

QUATRE – PUIS VINGT-NEUF – PUIS

TRENTE-DEUX

TRENTE-HUIT TRENTE-HUIT TRENTE-

HUIT

TRENTE-HUIT TRENTE-HUIT TRENTE-

HUIT

TRENTE-HUIT TRENTE-HUIT TRENTE-

HUIT

TRENTE-HUIT TRENTE-HUIT AVIONS

*À bord de l'avion, Beverley fait une annonce.*

**BEVERLEY** MESDAMES ET MESSIEURS REGARDEZ PAR LA FENÊTRE

SOUS TOUTE CETTE PLUIE, C'EST LE MAINE

ON A PASSÉ LA FRONTIÈRE CANADIENNE

BIENVENUE AUX ÉTATS-UNIS

**BOB** J'REGARDE PAR LA FENÊTRE LE MONDE QUI EST SOUS MOI

**DIANE** IL EST À CÔTÉ DE MOI,

MAIS C'EST BIENTÔT FINI

**KEVIN J** J'REGARDE PAR LA FENÊTRE

**KEVIN T** KEVIN, ALLEZ, PARLE-MOI

**HANNAH** ET PAR LA FENÊTRE ON VOIT

**TOUS** UN ENDROIT SI FAMILIER

*Un microphone est tendu à Bob.*

**BOB** ALLÔ ? OH, C'EST BON DÉSOLÉ. BONJOUR À TOUS !

OUI, COMME TOUT LE MONDE

JE NE VEUX PAS DIRE AU REVOIR

JE VOULAIS LES REMERCIER

POUR CE QU'ILS ONT FAIT

DONC C'EST CE QUE JE FAIS

*Bob sort un chapeau marin de sa poche.*

DONNEZ C'QUE VOUS POUVEZ

FOR THE PEOPLE WHO GAVE UP THEIR  
TIME AND THEY GAVE UP THEIR TOWN  
SO LET'S GIVE THEM A SCHOLARSHIP!  
PASS THE HAT DOWN, 'CAUSE

*Bob passes his Sou'wester hat along.*

**ALL** SOMEWHERE  
IN THE MIDDLE OF NOWHERE  
IN THE MIDDLE OF WHO KNOWS  
WHERE (WHO KNOWS WHERE)  
THERE'LL YOU'LL FIND

SOMETHING IN THE MIDDLE OF  
NOWHERE  
IN THE MIDDLE OF CLEAR, BLUE AIR  
YOU FOUND YOUR HEART  
BUT LEFT A PART OF YOU BEHIND

**DIANE** Nick and I sit together and I just  
- I want to say something, but we're leaving  
and it's over...

**NICK** And then she starts crying. And  
I don't know what to say, so I just put my arm  
around her – and I go to kiss her on the  
forehead – to comfort her.

**DIANE** Well, there was some  
turbulence – and honestly I just thought he  
missed! So I –

*She grabs Nick and kisses him.*

**BEVERLEY** LADIES AND GENTLEMEN,  
IF YOU LOOK OUT YOUR WINDOW  
YOU WON'T WANT TO MISS THIS – WE  
JUST ENTERED TEXAS!

**ALL** SOMEWHERE (SOMEWHERE)  
IN THE MIDDLE OF NOWHERE  
(NOWHERE)  
IN THE MIDDLE OF WHO KNOWS  
WHERE (WHO KNOWS WHERE)  
THERE'LL YOU'LL FIND  
(SOMETHING IN THE MIDDLE OF)

SOMETHING (SOMETHING)  
IN THE MIDDLE OF NOWHERE  
(NOWHERE)  
IN THE MIDDLE OF CLEAR, BLUE AIR  
YOU FOUND YOUR HEART  
BUT LEFT A PART OF YOU BEHIND

**JOEY** Everyone's drinking and  
comparing stories.

**DELORES** Where'd you stay? What'd you  
do?

**DIANE** But mostly Nick and I spend the  
plane ride home canoodling in the back.

**NICK** At one point, a flight attendant  
comes 'round saying...

**FLIGHT ATTENDANT** Hot towel? Hot  
towel?

POUR CEUX QUI ONT DONNÉ DE LEUR  
TEMPS, QUI ONT OUVERT LEUR PORTE  
ET SI ON LEUR DONNAIT UNE BOURSE ?  
OUI ! FAITES TOURNER, CAR

*Bob fait passer le chapeau.*

**TOUS** QUELQUE PART  
AU BEAU MILIEU DE NULLE PART  
AU BEAU MILIEU D'ON N'SAIT OÙ  
(ON N'SAIT OÙ)  
TU TROUVERAS

QUELQUE CHOSE  
AU BEAU MILIEU DE NULLE PART  
AU BEAU MILIEU DU BROUILLARD  
TU AS TROUVÉ TON CŒUR,  
MAIS LAISSÉ UNE PARTIE DE TOI

**DIANE** On s'assied ensemble avec  
Nick. J'aimerais dire quelque chose, mais on  
s'en va et c'est terminé.

**NICK** Et là, elle commence à pleurer.  
Je ne sais pas quoi dire, donc je mets mon bras  
autour d'elle, et je l'embrasse sur le front pour  
la réconforter.

**DIANE** Et... il y a eu quelques  
turbulences, et j'ai cru qu'il s'était raté de peu !  
Donc, je...

*Elle attrape Nick et l'embrasse.*

**BEVERLEY** MESDAMES ET MESSIEURS  
REGARDEZ PAR LA FENÊTRE  
NE MANQUEZ PAS ÇA, NOUS VOILÀ AU  
TEXAS

**TOUS** QUELQUE PART  
AU BEAU MILIEU DE NULLE PART  
AU BEAU MILIEU D'ON N'SAIT OÙ  
(ON N'SAIT OÙ)  
TU TROUVERAS

QUELQUE CHOSE  
AU BEAU MILIEU DE NULLE PART  
AU BEAU MILIEU DU BROUILLARD  
TU AS TROUVÉ TON CŒUR,  
MAIS LAISSÉ UNE PARTIE DE TOI

**JOEY** Tout le monde boit, raconte son  
histoire.

**DELORES** Où logeais-tu ? Qu'as-tu fait ?

**DIANE** Mais Nick et moi, on passe tout  
le vol à se bécoter à l'arrière.

**NICK** À un moment, l'hôtesse de l'air  
passe en disant...

**HÔTESSE DE L'AIR** Serviette chaude ?  
Serviette chaude ?

*She looks at Nick and Diane.*

Cold towel?

ALL SOMEWHERE IN BETWEEN  
THE PACE OF LIFE AND WORK  
AND WHERE YOU'RE GOING  
SOMETHING MAKES YOU STOP AND  
NOTICE  
AND YOU'RE FINALLY IN THE MOMENT

SOMEWHERE IN THE MIDDLE OF  
NOWHERE  
IN THE MIDDLE OF WHO KNOWS  
WHERE (WHO KNOWS WHERE)  
THERE YOU'LL FIND

SOMETHING (SOMETHING)  
IN THE MIDDLE OF NOWHERE  
(NOWHERE)  
IN THE MIDDLE OF CLEAR, BLUE AIR  
YOU FOUND YOUR HEART  
BUT LEFT A PART OF YOU BEHIND

**BEVERLEY** LADIES AND GENTLEMEN  
PUT YOUR SEATBACKS AND TRAY  
TABLES UP  
RIGHT BELOW US IS THE CITY WHERE I  
GREW UP

COMING 'ROUND PAST THE FIELD  
THEN THE WHEELS TOUCH THE  
GROUND

**ALL EXCEPT BEVERLEY** (*repeated  
underneath*)  
HOME, AMERICA  
HOME IN AMERICA  
HOME, AMERICA  
HOME IN AMERICA...

**BEVERLEY** TAXI-ING, WE'RE ALL  
CHEERING, WE'RE DOWN!  
THANKING EVERYONE –  
THANK YOU FOR FLYING AMERICAN!  
HUGGING THEM, HUGGING MY CREW  
'CAUSE WE'RE HOME AGAIN  
PAST THE GATE, UP THE STAIRS  
AND WE'RE THERE  
AND HE'S WAITING IN LINE  
NO, I'M FINE TOM, I'M FINE

**20. Something's missing**

**DIANE** So...

**NICK** So...

**DIANE** So you'll call?

**NICK** As soon as I get back.

*Elle regarde Nick et Diane.*

Serviette froide ?

**TOUS** QUELQUE PART ENTRE  
TA VIE ET TON TRAVAIL  
ET LÀ OÙ TU VAS  
TU T'ARRÊTES, ET PUIS TU  
COMPRENDS  
ET PUIS TU ES LÀ, MAINTENANT

QUELQUE PART  
AU BEAU MILIEU DE NULLE PART  
AU BEAU MILIEU D'ON N'SAIT OÙ  
(ON N'SAIT OÙ)  
TU TROUVERAS

QUELQUE CHOSE  
AU BEAU MILIEU DE NULLE PART  
AU BEAU MILIEU DU BROUILLARD  
TU AS TROUVÉ TON CŒUR,  
MAIS LAISSÉ UNE PARTIE DE TOI

**BEVERLEY** MESDAMES ET MESSIEURS  
RELEVEZ SIÈGES ET TABLETTES,  
MERCİ  
EN DESSOUS DE NOUS, C'EST LA VILLE  
OÙ J'AI GRANDI

J'ARRIVE SUR LA PISTE  
ET LES ROUES TOUCHENT LE SOL

**TOUS SAUF BEVERLEY** (*répété tout bas*)  
CHEZ NOUS, L'AMÉRIQUE  
CHEZ NOUS EN AMÉRIQUE  
CHEZ NOUS, L'AMÉRIQUE  
CHEZ NOUS EN AMÉRIQUE

**BEVERLEY** ON ROULE, ON APPLAUDIT  
ON Y EST !  
MERCİ TOUT LE MONDE  
MERCİ DE VOLER AVEC NOUS  
JE LES EMBRASSE, ET MON ÉQUIPE  
ON EST À LA MAISON  
PASSE LA PISTE, CONTINUE  
ON EST LÀ

ET IL M'ATTEND LÀ-BAS

NON, ÇA VA, TOM, ÇA VA

## 20. Le vide

**DIANE** Donc...

**NICK** Donc...

**DIANE** Donc tu m'appelleras ?

**NICK** Dès que je rentre.

**DIANE & NICK**

And then he/she left

And then I was alone.

**JANICE** BACK TO THE WAY THAT  
THINGS WERE

**OZ** BACK TO THE SIMPLE AND  
PLAIN

**DWIGHT** FOR FIVE DAYS THE  
WEATHER HAD BEEN SO NICE

**BONNIE** BUT AS THEY BOARDED IT  
STARTED TO RAIN

**BEULAH** AT THE END OF THE DAY,  
AFTER EVERYONE LEFT

**OZ** WE ALL TRIED TO GO BACK TO  
NORMAL EXCEPT

**CLAUDE** THE TOWN WAS MORE  
QUIET AND SOMEHOW FAR EMPTIER

**BONNIE** WE ALL LOOKED THE  
SAME,

BUT WE'RE DIFFERENT THAN WE WERE

**BEULAH** THE GYM WAS A SIGHT  
AS I STACKED THE LAST COT

**DWIGHT** THANK-YOU'S WRITTEN  
EVERYWHERE

AND THINGS THEY FORGOT

**CLAUDE** THE BOARD OF HEALTH  
SAYS CLEAN IT UP – EVERY PART

**ALL** SO WE START

**CLAUDE** 7:42 a.m.

**ALL** Sunday.

**CLAUDE** September 16th. After five  
days, they just ran the zamboni over the ice.

And played hockey. With the Plane People  
gone, Gander Town Council declares the state

of emergency over and I head home. We were  
all exhausted – just spent – most of us had been

up for five days straight working. But  
somehow I can't sleep, so I sit down and turn

on the television. And I just start crying. I  
hadn't let myself cry the whole time.

**ALL** SOMETHING'S GONE

**BOB** Out the airplane window, I can  
see Manhattan and there's still smoke. And

suddenly I'm afraid all over again – and there  
are others afraid too.

**ALL** SOMETHING'S OVER

**BOB** I know Newark airport. You  
could pull a truck over on the side of the

turnpike and shoot a grenade launcher at a  
plane coming in.

**DIANE & NICK** Et puis il/elle s'en va.  
Et puis je suis seul/seule.

**JANICE** RETOUR À LA NORMALITÉ  
**OZ** CES CINQ JOURS, LE CIEL  
FUT DÉGAGÉ

**DWHIGHT** MAIS DÈS QU'ILS ONT  
COMMENCÉ À EMBARQUER  
**BONNIE** LA PLUIE S'EST  
DOUCEMENT MISE À TOMBER

**BEULAH** MAIS EN FIN DE COMPTE,  
QUAND ILS SONT TOUS PARTIS  
**OZ** ON ESSAIE DE REPRENDRE  
NOS VIES, MÊME SI

**CLAUDE** LA VILLE ÉTAIT SI CALME,  
BEAUCOUP MOINS DE MOUVEMENTS  
**BONNIE** ON PENSE ÊTRE RESTÉS  
LES MÊMES, MAIS ON EST BIEN  
DIFFÉRENTS

**BEULAH** QUEL CHOC J'AI RESENTI  
QUAND J'AI RANGÉ LES LITS  
**DWIGHT** DES MERCIS ÉCRITS  
PARTOUT  
ET LEURS P'TITS OUBLIS

**CLAUDE** LE CONSEIL D'HYGIÈNE  
DIT NETTOYEZ TOUT, OUI TOUT ÇA  
**TOUS** DONC ON Y VA

**CLAUDE** 7 heures 42.  
**TOUS** Dimanche.

**CLAUDE** 16 septembre. Après cinq jours,  
ils ont refait la patinoire et ils ont joué au  
hockey. Les Gens des Avions étaient partis,  
donc le Conseil de la ville de Gander a levé  
l'état d'urgence. Je rentre à la maison. On était  
tous épuisés – on a passé ... la majorité d'entre  
nous a travaillé pendant 5 jours sans arrêt.  
Mais, d'une certaine manière, je n'arrive pas à  
dormir. Je m'assieds, j'allume la télé. Et je  
commence à pleurer. Je ne me suis pas autorisé  
à pleurer pendant tout ce temps.

**TOUS** ET JE PLEURE

**BOB** Par la fenêtre de l'avion, je vois  
Manhattan, et il y a encore de la fumée. Tout à  
coup, j'ai peur à nouveau. D'autres aussi.

**TOUS** ET PUIS J'AI PEUR

**BOB** Je connais l'aéroport de Newark. On  
pourrait se mettre sur l'autoroute à péage et  
viser un avion qui atterrit avec un lance-  
grenade.

**ALL** SOMETHING'S DONE

**BOB** But nothing happens.

**KEVIN T** I drive Kevin back to his place.  
We don't say much.

**ALL** SOMETHING'S MISSING

**HANNAH** I go straight to his firehouse.  
Part of me wondered if they just weren't telling  
me, but... they still don't know.

**ALL** SOMETHING'S CHANGED

**NICK** My flat is the same as I left it.  
But emptier. Quieter. I start to unpack – and I  
find the camera.

**ALL** SOMETHING'S REARRANGED

**ALI** On the way to my restaurant, I  
drop my daughter at school, but she won't go  
in. She says she's scared. What do I tell her?

**ALL** SOMETHING'S STRAINED

**BOB** Back at my dad's house, I look  
out the window – at this view I've looked at my  
whole life. And now a part of it – something's  
missing.

**ALL** SOMETHING'S MISSING

**KEVIN T** Kevin breaks up with me. And  
then he quits and moves back home to New  
York. And I miss him. I miss his jokes.

**ALL** SOMETHING'S LOST

**DIANE** Nick and I call each other when  
we can. But... it's awful. The only reason we  
met was because this terrible thing happened.

**ALL** SOMETHING'S COST

**BOB** I go down to Ground Zero,  
which is like the end of the world. It's literally  
still burning.

**ALL** SOMETHING'S NOT

**BOB** My dad asks, "Were you okay  
out where you were stranded?" How do I tell  
him that I wasn't just okay – I was so much  
better.

**ALL** SOMETHING'S MISSING

**BEVERLEY** I phone American and say, "I'm  
ready to go wherever you want to send me."

**TOUS** UNE FRAYEUR

**TOUS** JE ME SENS SEUL

**BOB** Mais rien ne se passe.

**KEVIN T** Kevin rompt avec moi. Il

**KEVIN T** Je ramène Kevin chez lui. On ne se dit pas grand-chose.

démissionne et s'installe à nouveau à New York. Il me manque. Ses blagues me manquent.

**TOUS** JE ME SENS SEUL/SEULE

**TOUS** J'AI PERDU

**HANNAH** Je vais directement à sa caserne. Une partie de moi se demandait s'ils ne me disaient pas la vérité... mais ils ne savent toujours pas.

**DIANE** Avec Nick, on s'appelle quand on peut. Mais... c'est horrible. La seule raison pour laquelle on s'est rencontrés, c'est parce qu'il y a eu cette catastrophe.

**TOUS** UN CHANGEMENT

**TOUS** DÈS L'DÉBUT

**NICK** Mon appart est comme quand je l'ai laissé. Mais plus vide. Plus calme. Je commence à défaire ma valise, et je trouve l'appareil photo.

**BOB** Je vais à Ground Zero, on dirait la fin de monde. Tout brûle encore.

**TOUS** CE N'EST PLUS

**TOUS** C'EST DIFFÉRENT

**BOB** Mon père me demande : « Ça allait, là où tu étais coincé ? » Comment je lui dis que non seulement ça allait, mais qu'en fait j'étais bien mieux là-bas.

**ALI** En allant au restaurant, je dépose ma fille à l'école. Elle ne veut pas y aller. Elle dit qu'elle a peur. Qu'est-ce que je dois lui dire ?

**TOUS** JE ME SENS SEUL

**TOUS** IMPUISSANT

**BOB** Je retourne chez mon père. Je regarde par la fenêtre. J'ai regardé cette vue toute ma vie. Et là, je me sens seul.

**BEVERLEY** J'appelle la compagnie, et je dis : « Je suis prête à partir, qu'importe où vous voulez m'envoyer. »

But they say take a few days off. I phone every day and I am back in the airport by Thursday, and it's empty. Silent. It's just – a different place. And I stop what few passengers there are and I say, "Thank you for still flying."

*Beulah answers the phone.*

**BEULAH** Hello. You've reached the Gander Academy, this is Beulah Davis. How can I help you?

**HANNAH** ...He's gone. It's over.

**BEULAH** ... Oh, no. I'm so sorry, Hannah. I'm so sorry.

**HANNAH** YOU ARE HERE

AT THE END OF A MOMENT

AT THE END OF THE WORLD

YOU ARE HERE

ON THE EDGE OF THE OCEAN

WHERE THE STORY ENDS

**BEULAH** WHERE THE RIVER MEETS

THE SEA

**HANNAH** HERE

**ALL** (*underneath*)

SOMETHING'S GONE

SOMETHING'S OVER

**NICK** ACROSS THE ATLANTIC

**KEVIN T** AT THE OFFICE

**BEVERLEY** IN AN AIRPORT

**DIANE** IN MY HOUSE

**BOB** ON AN ISLAND

**ALL** (*underneath*)

SOMETHING'S REARRANGED

**BEULAH** IN A CLASSROOM.

**JANICE** AT THE STATION

**OZ** IN MY CAR

**ALL** AND WHEREVER YOU ARE  
(SOMETHING'S GONE)

YOU ARE HERE

## 21. 10 years later

**REPORTER 9** I'm reporting live from Newfoundland for BBC.

**REPORTER 8** CBC.

**REPORTER 7** CTV.

**REPORTER 5** Al Jazeera.

**JANICE** For Rogers TV, I'm Janice Mosher – on September 11th.

**ALL** Two thousand eleven.

**JANICE** The town is again filled with Come From Aways. On the tenth anniversary, from all around the world, we welcome back the Plane People.

Ils me disent de prendre quelques jours. Je téléphone tous les jours, et jeudi, je suis de retour à l'aéroport. Il est vide. Silencieux. C'est juste... un endroit différent. J'interpelle les quelques passagers qu'il y a, et je leur dis :  
« Merci de continuer à voler. »

*Beulah répond au téléphone.*

**BEULAH** Bonjour. Vous téléphonez à l'Académie de Gander, ici Beulah Davis. Comment puis-je vous aider ?

**HANNAH** ...Il est parti. C'est fini.

**BEULAH** ... Oh, non. Je suis désolée, Hannah. Je suis tellement désolée.

**HANNAH** TU ES ICI  
À LA FIN D'UN INSTANT  
TOUT AU BOUT DU MONDE  
TU ES ICI  
TOUT AU BOUT DE L'OCÉAN  
OÙ TOUT SE FINIT

**BEULAH** OÙ LA RIVIÈRE SE JETTE  
DANS LA MER

**HANNAH** ICI

**TOUS** (*tout bas*)  
ET JE PLEURE  
ET J'AI PEUR

**NICK** À TRAVERS L'ATLANTIQUE

**KEVIN T** AU BUREAU  
**BEVERLEY** À L'AÉROPORT  
**DIANE** À LA MAISON  
**BOB** SUR UNE ÎLE

**TOUS** (*tout bas*) C'EST DIFFÉRENT

**BEULAH** DANS UNE CLASSE

**JANICE** À LA GARE

**OZ** DANS LA VOITURE

**TOUS** ET QU'IMPORTE L'ENDROIT  
(ET JE PLEURE)

TU ES ICI

## 21. 10 ans plus tard

**JOURNALISTE 9** Je suis en direct de Terre-Neuve pour la BBC.

**JOURNALISTE 8** ICI télé.

**JOURNALISTE 7** CTV.

**JOURNALISTE 5** Al Jazeera.

**JANICE** Pour Rogers TV, je suis Janice Mosher – le 11 septembre.

**TOUS** Deux mille onze.

**JANICE** La ville est encore une fois remplie de Come From Aways. Pour le dixième anniversaire, de part et d'autre du monde, nous accueillons à nouveau les Gens des Avions.

22. Finale

**OZ** AND THE DRUNKEST FELLAS IN  
THE ROOM ARE PLAYING IN THE BAND

**CLAUDE** One! Two!

**ALL** One two three four!

*The band rocks out.*

**CLAUDE** WELCOME TO THE  
FRIENDS WHO HAVE COME FROM AWAY  
WELCOME TO THE LOCALS WHO HAVE  
ALWAYS SAID THEY'D STAY  
IF YOU'RE COMING FROM TOLEDO  
OR YOU'RE COMING FROM TAIPEI  
BECAUSE WE COME FROM  
EVERYWHERE

**ALL** WELCOME TO THE ROCK

*A reporter interviews Beverley.*

**BEVERLEY** With all the new security, kids  
aren't even allowed up into the cockpit  
anymore. Of course on my retirement flight, I  
brought my whole family into the cockpit, on  
our way back to Gander.

**ALL** WE ALL COME FROM AWAY  
**MEN** WELCOME TO THE ROCK

*A reporter interviews Bob and Derm.*

**ALL**  
I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER  
*BOB** I came back with the  
scholarship money we raised – now worth over  
a million dollars.

**DERM** I bring out the Irish whiskey  
and we have ourselves a toast.

**ANNETTE** WELCOME TO OUR  
ISLAND WITH ITS INLETS AND ITS BAYS  
YOU COULD KEEP ON HEADING EAST,  
BUT THERE'S AN OCEAN IN THE WAY

*A reporter interviews Diane.*

**DIANE** Nick and I just couldn't make  
the long distance relationship work.

**GARTH** WHERE EVERYTHING IS  
MEANT TO BE, BUT NOTHING GOES AS  
PLANNED

*Nick joins the interview.*

22. **Final**

**CLAUDE** Un ! Deux !

**TOUS** Un deux trois quatre !

**CLAUDE** BIENV'NUE MES AMIS  
QUI NE VIENNENT PAS D'ICI  
BIENV'NUE AUX LOCAUX QUI ONT  
TOUJOURS DIT RESTER  
QUE TU VIENNES DE TOLÈDE  
OU BIEN DE NOUVELLE-GUINÉE  
PARCE QU'ON VIENT DU MONDE  
ENTIER

**TOUS** ON EST DES COME FROM  
AWAYS

**HOMMES** BIENVENUE CHEZ NOUS

**TOUS**

I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER  
I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER  
I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER  
I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER

**ANNETTE** BIENV'NUE SUR NOTRE  
ÎLE AVEC SES CRIQUES ET SES ÎLOTS  
VOUS POUVEZ CONTINUER VERS L'EST,  
MAIS VOUS SEREZ VITE LES PIEDS  
DANS L'EAU

**GARTH** OÙ TOUT N'EST QUE  
DESTINÉE, MAIS RIEN NE VA COMME  
PRÉVU

**OZ** ET OÙ LES MECS LES PLUS  
BOURRÉS SE RETROUVENT TOUS À  
JOUER

*Le groupe est déchaîné.*

**TOUS** BIENVENUE CHEZ NOUS

*Une journaliste interviewe Beverley.*

**BEVERLEY** Avec les nouvelles  
mesures de sécurité, les enfants ne peuvent  
même plus venir dans le cockpit. Bien sûr, pour  
mon tout dernier vol, j'ai amené toute ma  
famille dans le cockpit, pour revenir à Gander.

*Un journaliste interviewe Bob et Derm.*

**BOB** Je suis revenu avec l'argent  
récolté pour la bourse, qui vaut maintenant plus  
d'un million de dollars.

**DERM** J'amène le whiskey irlandais, et  
on porte un toast.

*Un journaliste interviewe Diane.*

**DIANE** Nick et moi, on n'a pas réussi à  
garder la relation à distance.

*Nick se joint à l'interview.*

**NICK** So, I moved to Texas – and then I proposed!

**DIANE** And we honeymooned in Newfoundland.

*A reporter interviews Kevin T.*

**KEVIN T** My new secretary's name is Robin.

**ROBIN (ACTOR 10)** What's up?

**KEVIN T** Every year on September 11th, I close my office and give each employee 100 dollars to go and do random good deeds for strangers. It's my way of remembering what happened.

*A reporter interviews Hannah and Beulah.*

**HANNAH** Beulah and I still keep in touch. She even came to visit me in New York – and I'll still phone her if I hear a really stupid joke. Beulah. Why are Newfoundlanders terrible at knock knock jokes?

**BEULAH** I don't know, Hannah.

**HANNAH** Well, try it. I'll be a Newfoundlander.

**BEULAH** Knock knock.

**HANNAH** Come on in – the door's open!

**JANICE** The donation we are most honored by just arrived today.

**OZ** It's about four meters long and twelve hundred kilograms.

**JANICE** Newfoundland is the only place outside of the United States, where we share the steel from the World Trade Center.

**CLAUDE** On the northeast tip of North America, on an island called Newfoundland, there's an airport – and next to it, is a town called Gander. Tonight, we honor what was lost. But we also commemorate what we found!

**ALL** YOU ARE HERE  
AT THE START OF A MOMENT  
ON THE EDGE OF THE WORLD  
WHERE THE RIVER MEETS THE SEA  
HERE ON THE EDGE OF THE ATLANTIC  
ON AN ISLAND IN BETWEEN  
THERE AND HERE  
(I'M AN ISLANDER – I AM AN ISLANDER  
I'M AN ISLANDER – I AM AN ISLANDER)  
THERE AND HERE  
(I'M AN ISLANDER – I AM AN ISLANDER  
I'M AN ISLANDER – I AM AN ISLANDER)  
THERE AND HERE  
(I'M AN ISLANDER – I AM AN ISLANDER  
I'M AN ISLANDER – I AM AN ISLANDER)

**NICK** Donc j'ai déménagé au Texas, et je l'ai demandée en mariage !

**DIANE** Et on a passé notre lune de miel à Terre-Neuve.

*Une journaliste interviewe Kevin T.*

**KEVIN T** Mon nouveau secrétaire s'appelle Robin.

**ROBIN (COMÉDIEN 10)** Ça roule ?

**KEVIN T** Chaque année, le 11 septembre, je ferme le bureau et donne 100 dollars à chaque employé pour faire plaisir à des inconnus. C'est ma manière à moi de me souvenir de ce qu'il s'est passé.

*Une journaliste interviewe Hannah et Beulah.*

**HANNAH** On est toujours en contact, avec Beulah. Elle est même venue me rendre visite à New York, et je lui téléphone quand j'entends une blague vraiment nulle. Beulah. Pourquoi les Terre-Neuviens sont si nuls pour les blagues toc toc ?

**BEULAH** Je ne sais pas, Hannah.

**HANNAH** Essaie. Je suis une Terre-Neuvienne.

**BEULAH** Toc toc toc.

**HANNAH** Entrez, la porte est ouverte !

**JANICE** Le cadeau qui nous rend le plus bel hommage vient juste d'arriver.

**OZ** Il fait à peu près quatre mètres de long et mille deux cents kilos.

**JANICE** En dehors des États-Unis, il n'y a qu'à Terre-Neuve qu'on peut voir des ruines du World Trade Center.

**CLAUDE** À l'extrémité nord-est de l'Amérique du Nord, sur une île appelée Terre-Neuve, on retrouve un aéroport. Et juste à côté, la ville de Gander. Ce soir, nous rendons hommage à ce qu'on a perdu. Mais nous célébrons aussi ce que nous avons trouvé.

**TOUS** TU ES ICI

AU DÉBUT DE CET INSTANT

TOUT AU BOUT DU MONDE

OÙ LA RIVIÈRE SE JETTE DANS LA MER

ICI - TOUT AU BOUT DE L'ATLANTIQUE

SUR CETTE PETITE ÎLE ISOLÉE

ENTRE LÀ ET ICI

(I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER

I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER)

LÀ ET ICI

(I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER

I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER)

LÀ ET ICI

(I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER

I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER)

**MEN** WELCOME TO THE FOG  
WELCOME TO THE TREES  
A KISS – AND A COD  
AND WHATEVER’S IN BETWEEN  
TO THE ONES WHO’VE LEFT  
YOU’RE NEVER TRULY GONE  
A CANDLE’S IN THE WINDOW  
AND THE KETTLE’S ALWAYS ON

**ALL** TO THE ONES WHO HAVE  
COME FROM AWAY, WE SAY  
WELCOME TO THE - WELCOME TO THE  
WELCOME TO THE - WELCOME TO THE  
WELCOME TO THE - WELCOME TO THE  
WELCOME TO THE ROCK!

**ALL** TO THE COVES AND THE CAVES  
AND THE PEOPLE FROM THE PLANES

**CLAUDE** 5 DAYS!  
**BONNIE** 19 ANIMALS!  
**BEULAH** AND 7,000 STRAYS!

**WOMEN** (*underneath*)  
I’M AN ISLANDER – I AM AN ISLANDER  
I’M AN ISLANDER – I AM AN  
ISLANDER...

**MEN** WHEN THE SUN IS SETTING  
AND IT’S DARKER THAN BEFORE  
IF YOU’RE HOPING FOR A HARBOUR  
THEN YOU’LL FIND AN OPEN DOOR  
IN THE WINTER FROM THE WATER  
THROUGH WHATEVER’S IN THE WAY

**HOMMES** BIENV'NUE DANS LA **TOUS** À TOUS CEUX QUI NE  
BRUME VIENNENT PAS D'ICI  
DANS LES ARBRES GÉANTS BIENVENUE CHEZ – BIENVENUE CHEZ  
UN POISSON, UN BAISER BIENVENUE CHEZ – BIENVENUE CHEZ  
ON FAIT TOUT, VRAIMENT BIENVENUE CHEZ – BIENVENUE CHEZ  
À CEUX QUI SONT PARTIS, BIENVENUE CHEZ NOUS !  
MAIS JAMAIS OUBLIÉS  
VENEZ ET NOUS ON SERA TOUJOURS  
LÀ SI VOUS TOQUEZ

**TOUS** PAYSAGE SINGULIER  
ET LES GENS DES AVIONS

**CLAUDE** 5 JOURS !  
**BONNIE** 19 ANIMAUX !  
**BEULAH** ET 7000 GENS PERDUS !

**FEMMES** (*tout bas*)  
I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER  
I'M AN ISLANDER, I AM AN ISLANDER

**HOMMES** QUAND LE SOLEIL SE  
COUCHE  
QUE L'OBSCURITÉ S'APPROFONDIT  
TU PENSES TROUVER UN PORT,  
MAIS LA PORTE S'OUVRE D'ABORD  
DANS LE FROID, DANS LA TEMPÊTE  
PEU IMPORTE LES PÉRIPÉTIES

### III. COMMENTAIRE TRADUCTOLOGIQUE

#### 1. INTRODUCTION ET OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES

Dans ce commentaire traductologique, je me pencherai sur trois types de contraintes de traduction : les contraintes formelles, les contraintes stylistiques et enfin les contraintes culturelles. Je commencerai tout d'abord, dans cette introduction, par définir brièvement le cadre théorique, pour ensuite établir les différentes sources de travail et déterminer le *skopos* de cette mission fictive. Je terminerai en expliquant les modalités de cette mission, qui ne répondent pas aux normes de la traduction de comédies musicales, comme expliqué par Stéphane Laporte.

Pour les « contraintes formelles », je m'intéresserai aux différentes contraintes générées par la traduction de chansons, à la multimodalité, à la différence entre la traduction écrite, parlée et chantée et enfin aux changements de mélodies obligatoires suscités par le transfert linguistique. Ensuite, pour les « contraintes stylistiques », j'aborderai le style et le registre, l'hétérolinguisme ainsi que les échos internes, à savoir les liens et répétitions entre les chansons. Pour finir, dans les « contraintes culturelles », je m'intéresserai à l'importance de la culture canadienne dans *Come From Away*, au renvoi à des faits réels (ce qui a une incidence sur la traduction), et à l'intertextualité.

##### 1.1. CADRE THÉORIQUE

La traduction se divise en deux grandes parties, proposant deux genres différents : la traduction du texte chanté et la traduction du texte parlé. Un troisième genre, moins important, est celui de la traduction du texte écrit – les didascalies –, mais il ne s'agit que d'une infime partie, que je développerai au point 2.2. Dans cette introduction, j'établis brièvement le cadre théorique dans le cas des deux premiers genres.

Pour mener à bien la traduction du texte chanté, j'ai principalement utilisé une théorie de la traduction de chansons : l'approche « pentathlonienne » de Peter Low (2017). Je développerai cette théorie plus en détail au point 2.1. Je me suis également inspirée de différents auteurs ayant publié des articles ciblés, tels que Johan Franzon (2014) ou encore Beatrice Carpi (2020). Chacun d'entre

eux amène sa touche personnelle et ses nuances à l'approche pentathlonienne, ce qui permet finalement d'arriver à une théorie plus complète.

Pour traduire le texte non chanté, j'ai utilisé différents procédés de traduction définis par Jean Delisle (2013), comme l'explicitation, l'emprunt, l'implication, etc. De plus, même s'il s'agit de la traduction de texte non chanté, certains critères de la théorie pentathlonienne de Peter Low ont été d'application dans le processus (cf. 2.3.).

## 1.2. SOURCES

Il est primordial de définir les différentes sources de travail, avant de pouvoir défendre mes choix de traduction.

La source primaire, qui a été le socle de ce travail, est le livret contenant les paroles des chansons de la comédie musicale. Ce livret a été publié le 10 mars 2017 par *Molly Records LLC*, une maison de disques américaine ; il accompagne le CD sur lequel on retrouve les pistes audio de toutes les chansons jouées pendant la comédie musicale. On peut y lire le synopsis du spectacle, y retrouver les noms des comédiens ou des images de ces derniers, le nom des musiciens, etc.

Le deuxième support, qui a grandement influencé la traduction en raison des différentes contraintes qu'il amène (cf. 2.1.), réside dans les pistes audio de chacune des chansons. Ces dernières ont été publiées en même temps que le livret, le 10 mars 2017.

Le troisième support, que j'ai utilisé à différentes reprises pour m'écarter du texte source (TS) dans la traduction du sens, est la captation officielle du spectacle, publiée sur AppleTV+ le 10 septembre 2021, un jour avant le vingtième anniversaire de la catastrophe du 11 septembre. Opter pour une captation en particulier pourrait sembler restrictif et limiter le champ des interprétations possibles. Cependant, après de plus amples recherches – notamment sur les comptes Instagram des différentes productions au Canada, aux États-Unis, en Australie et au Royaume-Uni<sup>3</sup> – il est clair que la production est presque identique à chaque fois. D'infimes détails tels que l'inclinaison de la tête

---

<sup>3</sup> @wecomefromaway ; @comefromawayto ; @comefromawayuk et @comefromawayau

des comédiens ou certains mouvements de pieds ne sont pas exactement les mêmes, mais une très grande partie des mouvements et déplacements sont identiques dans chacune des vidéos disponibles. De plus, sur les 15 productions et tournées dans le monde entier, une seule a été sous *licence B*, aussi appelée production « non-replica » : une production « not reproducing any stage directions, stage designs, choreography, costumes or other creative element (save for the music and lyrics) from any previous production of the Play » (*Origin Theatrical*, s. d.). Il s'agissait de la tournée néerlandaise, qui s'est jouée du 18 novembre 2021 au 6 juin 2022 dans différents théâtres aux Pays-Bas (*Medialane*, 2021). Les metteurs en scène de cette version du spectacle l'ont présentée de manière assumée comme une comédie musicale « non-replica », ce qui n'est le cas d'aucune autre production de *Come From Away*. On peut donc supposer que les autres productions sont, elles, bien « replica », et que la production de ma mission fictive de traduction (cf. 1.3.) le sera également. Pour finir, j'ai eu l'opportunité d'assister à trois reprises à la représentation *live* du spectacle<sup>4</sup>, où j'ai pu retrouver les mêmes détails que ceux retrouvés dans la captation officielle. Les costumes, chorégraphies, positions des décors, etc. sont repris à l'identique. La seule différence que j'ai notée, qui est tout de même significative, est l'absence de plateau tournant au centre de la scène comme l'on peut le voir dans la version américaine. Cette absence de plateau tournant implique certains gestes supplémentaires pour les comédiens, qui doivent parfois effectuer des déplacements de décors supplémentaires. Toutefois, ceci ne modifie nullement la portée du TS d'un point de vue purement sémantique. En conclusion, l'interprétation retrouvée dans la captation officielle peut donc servir de ressource lors de la traduction.

Très tôt dans le processus de traduction, je me suis rendu compte de l'importance de la source audiovisuelle, qui permet de mettre en lumière certains éléments puisqu'elle met en images l'interprétation validée par les auteurs<sup>5</sup>. J'aborderai notamment ce sujet au point 2.2., lorsque je développerai le sujet de la multimodalité.

Dans la traduction, j'ai pu procéder à des allers-retours entre chacune de ces trois sources afin d'arriver à une traduction la plus adéquate possible.

---

<sup>4</sup> Le vendredi 15/03/2024 et le samedi 16/03/2024, à Liverpool (Angleterre).

<sup>5</sup> David Hein et Irene Sankoff sont toujours présents lors la mise en place de nouvelles productions. Ils y participent en présentiel ou à distance, et sont en constante communication avec les différents acteurs : traducteur, metteur en scène, réalisateur, etc. (Laporte, 2024 ; Crowder, 2024). L'interprétation est donc celle qu'ils ont validée.

### 1.3. PUBLIC CIBLE ET *SKOPOS*

Afin de définir ma stratégie générale de traduction, j'ai commencé par définir le public cible de la mission de traduction, ici bien entendu fictive. Cette étape est primordiale dans le processus, puisqu'elle permet de délimiter les récepteurs du texte cible (TC). Il s'agit du *skopos* (Vermeer, 2012) de la traduction, à savoir « le principe fondamental qui détermine l'action (le processus, les choix, les décisions) du traducteur » (Lavault-Olléon, 2006, p. 511).

Pour définir le public cible, j'ai imaginé avoir reçu une commande de traduction de la part du Mogador, un « temple de la comédie musicale à Paris » (*Corporate page | Théâtre Mogador*, s. d.), dans le cadre d'une adaptation en français de *Come From Away* pour 2025. Le Mogador<sup>6</sup> a ouvert ses portes en 1919, et depuis 2005, le théâtre appartient au groupe *Stage Entertainment*. De grandes comédies musicales y ont été jouées depuis : *Sister Act*, *Cats*, *Mamma Mia*, *Grease* et *Chicago*, entre autres. On peut y voir depuis 2021 la comédie musicale *Le Roi Lion*. Cette mission fictive de traduction est en fait la commande pour la prochaine comédie musicale à l'affiche pour les années à venir.

La mission de traduction fictive m'a donc été confiée par *Stage Entertainment*, qui demande la traduction des chansons de la comédie musicale *Come From Away* pour un public principalement français, mais qui pourrait contenir des spectateurs belges, québécois, etc. À la demande de *Stage Entertainment*, la traduction a été réalisée en français standard et ne comporte pas de québécismes, par exemple, malgré la localisation de l'histoire.

Lors de la traduction, j'ai pensé à la performance en priorité, et plus précisément à la *performability* (Low, 2003, p. 93). Je ne traduis pas un texte pour qu'il soit lu, mais bien pour qu'il soit inclus dans une production particulière à Paris. Le texte sera non seulement entendu, mais aussi mis en scène. Dans un second temps, les paroles des chansons pourront être publiées dans le livret qui accompagne le spectateur, ou dans le livret d'un potentiel disque avec les chansons en français. Toutefois, ceci n'est pas l'objectif principal TC, qui fera d'abord l'objet d'une performance.

---

<sup>6</sup> Toutes les informations retrouvées dans ce paragraphe sont issues des différentes pages du site officiel du théâtre Mogador, à l'adresse <https://www.theatremogador.com/>.

#### 1.4. COLLABORATION IMPOSSIBLE

Avant de commencer à défendre mes choix de traduction, il est important de rappeler que le travail de traduction d'une comédie musicale n'est jamais entre les seules mains du traducteur. Comme Stéphane Laporte<sup>7</sup> l'a expliqué lors du symposium du 12 avril sur la traduction musicale organisé par le CIRTI (Laporte, 2024), le traducteur n'est pas le seul à faire des choix lors de la traduction. Les chanteurs et comédiens peuvent par exemple conseiller le traducteur en termes de « chantabilité » du texte, et les metteurs en scène peuvent le guider sur les points qui méritent une attention particulière. Toujours selon Stéphane Laporte, la traduction des *musicals* est l'un des rares types de traduction où le traducteur a une telle place au sein de l'équipe créative, et a autant d'interactions avec les autres participants. Sébastien Jurczys, à la direction polyphonie vocale du festival *Bruxellons!*, m'a confié lors d'un échange écrit privé qu'il avait lui aussi « travaillé en réunions avec Stéphane Laporte pour commenter son adaptation et faire des aller-retours [*sic*] [entre les] propositions ». On voit que de nombreux acteurs entrent à un moment ou un autre en contact avec le traducteur.

Dans le cadre de ce travail de fin d'études, je n'ai pas consulté de tiers pour influencer mes traductions<sup>8</sup>. Il est donc évident que d'autres solutions auraient pu être choisies avec l'avis de professionnels, et peut-être offrir un meilleur résultat. Le travail que vous avez entre les mains est donc le résultat de mes choix uniquement, et n'est pas le résultat qui aurait été observé dans le cas d'une mission de traduction non fictive.

---

<sup>7</sup> Stéphane Laporte est le traducteur officiel de *Come From Away* en français, dans le cadre d'une adaptation du spectacle pour le festival *Bruxellons!* à l'été 2024.

<sup>8</sup> À l'exception du texte de la 16<sup>e</sup> chanson, « Le ciel et moi », où Célestine Baestens, l'interprète de la traduction (cf. p. 44), a pu me conseiller et me donner son ressenti face au texte. La traduction de cette chanson se rapproche donc de la pratique professionnelle de traduction de comédies musicales.

## 2. CONTRAINTES FORMELLES

Les contraintes formelles sont les contraintes directement liées au type de traduction que j'effectue : la traduction des chansons d'une comédie musicale, avec l'objectif qu'elles soient chantées et mises en scène. Ce type de traduction est encore différent de la traduction musicale plus générale, puisque d'autres éléments entrent en jeu (le support visuel offert au spectateur, par exemple). Toutes ces thématiques seront abordées en détail dans cette partie.

### 2.1. CONTRAINTES GÉNÉRÉES PAR LA TRADUCTION CHANTABLE

#### 2.1.1. Théorie

Selon le principe pentathlonien, que Peter Low explique en détail dans les quatrième et cinquième chapitres de son livre *Translating Song* (2017), la traduction de chansons pourrait être associée à un « pentathlon ». Elle pourrait être comparée à une compétition où les sportifs doivent réaliser cinq épreuves bien distinctes en une seule et même journée tout en atteignant le meilleur score général (Low, 2003, p. 92). De la même manière, le traducteur de chansons doit pouvoir naviguer entre différents critères en traduisant une seule et même chanson pour atteindre le meilleur résultat possible (que Low qualifie de « score » également) en déterminant pour chaque chanson les critères dominants.

Il existe donc cinq grands critères sur lesquels le traducteur doit se concentrer : la *singability* (le fait de pouvoir être chanté, d'un point de vue phonétique et organique, que j'appellerai « chantabilité » tout au long de ce commentaire traductologique), le *sense* (le sens convié par le TS), la *naturalness* (le naturel du texte, qui ne se ressent pas comme une traduction et qui aurait pu être écrit de la même manière par un compositeur, et non par un traducteur), le *rhythm* (le rythme de la chanson originale) et la *rhyme* (les [schémas de] rimes des paroles) (Low, 2017, pp. 79-88).

Dans les *singable translations* (chansons destinées à être chantées, les « traductions chantables »), il faut donc réussir à déterminer, entre les cinq critères, ceux qui auront la primauté dans chaque chanson. En raison des difficultés engendrées par le genre musical, certains critères doivent parfois même être mis de côté :

By tolerating some deviations - small margins of compromise in several areas - one can more easily avoid serious translation loss in any single area. [...] The more margins of compromise that are available, the greater chance of a successful translation. (Low, 2003, pp. 101-102)

Par exemple, si la conservation des rimes apporte une trop grande difficulté de traduction et qu'elle met en péril le transfert du sens, il peut être plus judicieux d'opter pour une traduction qui ne comporte pas de rimes, mais qui permet réellement de faire passer le sens du TS tout en respectant le rythme de la chanson et en obtenant une traduction idiomatique et naturelle.

Johan Franzon parle lui aussi de compromis : « a singable song translation is inevitably a compromise between fidelity to the music, lyrics and performance » (2008, p. 377). L'auteur met en évidence le fait que tout ne repose pas uniquement sur les paroles traduites, mais qu'une multitude d'autres éléments entrent en jeu et permettent de faire les meilleurs choix : musique originale, performance, intention de traduction, etc.

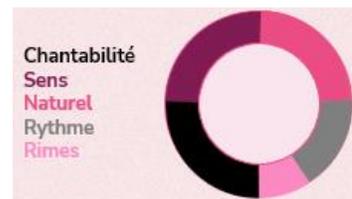
Ces choix relèvent d'ailleurs parfois de la subjectivité et de la sensibilité du traducteur :

[F]ournir une traduction chantable d'une œuvre représentée [...] pose des problèmes différents de ceux d'une traduction qui s'emploierait à rester la plus proche possible de la lettre et de l'esprit d'un texte écrit. [...] On est souvent amené à devoir faire des choix qui sont plus de l'ordre de la subjectivité. (Defacq, 2011, p. 74)

En effet, il n'existe pas de convention précise selon laquelle il faut toujours traduire d'une telle manière dans un cas précis. Chaque chanson, chaque refrain, chaque couplet est unique, et il est tout simplement impossible d'en théoriser la traduction – il convient plutôt de proposer des stratégies, comme Peter Low le fait. Le ressenti, l'expérience et la connaissance plus ou moins approfondie du traducteur dans le domaine musical auront inévitablement une influence sur le résultat de la traduction.

### 2.1.2. Mise en pratique dans la traduction de *Come From Away*

À l'aide de cette théorisation de Peter Low, j'ai décidé de prioriser les critères dans la traduction comme suit. La chantabilité, le sens et le naturel auront chacun une importance particulière, à savoir environ 25 % chacun : la chantabilité est un critère que j'estime ne pas



pouvoir mettre de côté, puisqu'il représente l'essence même des « traductions chantables », j'ai ensuite décidé que le sens ne pouvait jamais être altéré (ce que je développerai plus en détail aux points 3.4 et 4.3), et que le naturel faisait partie intégrante de la comédie musicale. Ensuite, le rythme (musical) aura légèrement moins d'importance que le reste (environ 15 %), mais j'ai toutefois tenté de le conserver au maximum. De nombreux outils sont à la disposition du traducteur de chansons pour contourner le problème du rythme : mélismes, élisions, coupures de mots, etc. Ces procédés peuvent faciliter la tâche du traducteur et lui permettre de s'éloigner légèrement du rythme source, tout en conservant un résultat qui ne dissone pas. Pour finir, les rimes représenteront le point le moins important : s'il était possible de les conserver, je l'ai fait, mais si elles mettaient en péril le transfert du/des message(s) de la chanson ou tout autre critère plus important, j'ai plus rapidement fait l'impasse sur elles – ou du moins sur le schéma de rimes présent dans la source.

Il est important de garder à l'esprit que cette répartition est provisoire étant donné qu'elle s'applique à la comédie musicale en général. Pour chaque chanson, une réévaluation est nécessaire, étant donné que chacune d'entre elles possède ses particularités et ses priorités. La répartition ne s'applique pas automatiquement ni aveuglément. Voici un exemple où les priorités ont été différentes de celles développées ci-dessus :

#### Chanson n° 9 (p. 29)

<b>KEVIN J</b> SAFE AND SOUND ON THE GROUND / HERE IN ICELAND.	<b>KEVIN J</b> SAIN ET SAUF, ICI ... / ON EST OÙ DÉJÀ ?
<b>KEVIN T</b> NO, NEWFOUNDLAND	<b>KEVIN T</b> À TERRE-NEUVE

Dans de la chanson n° 9, les passagers appellent leurs proches pour leur expliquer la situation dans laquelle ils se trouvent. Pendant l'appel de Kevin J, une touche d'humour a été insérée par les réalisateurs : Kevin ne connaît pas *Newfoundland*, il a probablement retenu que le lieu où il était se terminait en -land, ce qui l'a automatiquement amené à mentionner *Iceland*, qui est bien plus

connu. Ici, traduire le texte littéralement (« Sain et sauf, ici... en Islande / Non, à Terre-Neuve ») aurait mis en péril la réception du public cible, puisqu’au-delà de l’absence de rime, aucun lien ne peut être fait entre l’Islande et Terre-Neuve (les deux n’ont pas de lien géographique particulier). Le public se serait alors vu perturbé, et aurait pu se demander pourquoi cette réplique avait été entendue sur scène.

Dans le souci de conserver une situation qui reste probable, j’ai décidé de perdre le sens premier des répliques (en plus de la perte de rime). J’ai introduit l’« ignorance » de Kevin d’une autre manière, en lui faisant directement demander à son compagnon l’endroit où ils étaient.

Pour finir, voici un exemple où je n’ai pas eu de réel compromis à faire puisque j’ai réussi à respecter les cinq critères de Peter Low :

Chanson n° 4 (p. 21)

<b>JOEY</b>	<b>SO</b>	<b>THE</b>	<b>FLIGHT</b>	<b>JOEY</b>	<b>ALORS L’ÉQUIPAGE NOUS</b>
<b>ATTENDANTS BROUGHT OUT ALL THE</b>				<b>AMÈNE TOUTES LES MINI BOUTEILLES</b>	
<b>MINI BOTTLES OF LIQUOR / AND</b>				<b>D’ALCOOL / ET LÀ ILS EN DONNENT À</b>	
<b>DELIVERED THEM TO EVERYONE</b>				<b>TOUT LE MONDE</b>	
<b>ALL</b>	<b>SOON</b>	<b>EVERYONE</b>	<b>GOT</b>	<b>TOUS</b>	<b>ET TOUT À COUP TOUT</b>
<b>FRIENDLIER!</b>				<b>L’MONDE RIGOLE !</b>	

Ici, j’estime que les cinq critères de Peter Low ont pu être respectés. En ce qui concerne la chantabilité, aucune note longue n’est présente (ce qui n’a donc pas d’influence sur le choix des voyelles, par exemple) et l’articulation est aisée. Ensuite, pour le naturel, ces phrases auraient pu être écrites directement en français et répondent au critère de l’idiomaticité. Pour le sens, l’idée est conservée, malgré une traduction non littérale de la réplique de « TOUS » qui montre ici ce que Peter Low appelle la « spécification », à savoir l’utilisation de *subordinate words* (Low, 2017, p. 80) – en effet, « tout l’monde rigole » est un hyponyme de « get friendlier ». En ce qui concerne le rythme, le nombre de syllabes est respecté. Pour finir, les rimes sont également maintenues avec, en anglais, la rime « liquor/friendlier » et, en français, la rime « alcool/rigole ».

Finalement, il pourrait s’agir ici de l’exception qui confirme la règle de Peter Low, selon laquelle il faut toujours faire des compromis. Ce passage est le seul où aucun critère n’a été mis de côté.

La théorie de Peter Low et les différents articles d'autres auteurs mentionnés ci-dessus ne se concentrent pas sur les chansons de comédies musicales précisément, mais sur la traduction de chansons en général. Afin de compléter ces théories, il est nécessaire de procéder à des recherches complémentaires, plus précises sur la comédie musicale elle-même. Ceci nous amène au sujet suivant : la multimodalité.

## 2.2. MULTIMODALITÉ

Les chansons de comédies musicales peuvent être divisées en trois grands « modes » : le mode verbal (*verbal mode*), le mode audio (*audio mode*) et le mode visuel (*visual mode*) (Carpi, 2020, pp. 424-435). Il est indispensable d'avoir conscience de cette multimodalité pour parvenir à une traduction qui prend en compte non seulement le texte, mais aussi la performance :

[A]udio and visual semiotic resources can enhance, modify and introduce new themes, which should then be addressed when translating the show into a target language. [...] [V]erbal, audio and visual resources interact to create meaning (Carpi, 2020, p. 437).

Les différents modes sont à prendre en considération toujours dans le même ordre : le verbal, puis l'audio, pour finir par le visuel. En effet, bien qu'il ne soit pas l'unique élément à prendre en compte, le mode verbal a la priorité étant donné qu'il est le « translator's working material » (*Ibid.*, p. 430).

Prendre en compte les différents aspects du genre est primordial, comme illustré par les exemples ci-dessous. Dans ces extraits, c'est uniquement grâce au support visuel dont je disposais – la comédie musicale filmée à Broadway, disponible sur Apple TV+ (Gordon, 2021) – que j'ai pu faire des choix qui s'écartent du TS qui m'ont permis d'avoir un meilleur « score » général (cf. p. 62). J'ai pu mieux comprendre et interpréter le TS, et faire passer cette interprétation dans la traduction, notamment grâce aux *stage props* :

[Stage props] are crucial design elements for stage productions. Anything an actor handles, carries, or manipulates that is not attached to the walls or floors is considered a stage prop. Because actors interact with props, they are also elements that the audience often pays close attention to. They are highly visible and equally important to storytelling (Sanders, 2018, p. 43).

Beatrice Carpi définit les *stage props* comme des « objects used or seen on stage that add to the meaning of the lyrics » (2020, p. 443). Il est essentiel de les prendre en compte dans la traduction.

Voici un premier exemple :

Chanson n° 19 (p. 48, 1h23'55" dans le fichier vidéo)

<p><b>BOB</b> [...] SO I WANTED TO THANK THEM / FOR ALL THAT THEY DID / SO I'M DOING JUST THAT</p>	<p><b>BOB</b> [...] JE VOULAIS LES REMERCIER / POUR CE QU'ILS ONT FAIT / DONC C'EST CE QUE JE FAIS</p>
<p><u>AND I'M PASSING A HAT</u> FOR THE PEOPLE WHO GAVE UP THEIR TIME AND THEY GAVE UP THEIR TOWN / SO LET'S GIVE THEM A SCHOLARSHIP! / <u>PASS THE HAT DOWN</u>, 'CAUSE</p>	<p><u>DONNEZ C'QUE VOUS POUVEZ</u> POUR CEUX QUI ONT DONNÉ DE LEUR TEMPS, QUI ONT OUVERT LEUR PORTE / ET SI ON LEUR DONNAIT UNE BOURSE ? / <u>OUI ! FAITES TOURNER</u>, CAR</p>
<p><i>Bob passes his Sou'wester hat along.</i></p>	<p><i>Bob fait passer le chapeau.</i></p>

À ce moment-là, la fin du spectacle approche et les passagers qui s'étaient retrouvés à Gander pendant plus de cinq jours rentrent enfin chez eux. Ils sont reconnaissants pour tout ce que les locaux ont fait pour eux, et veulent trouver un moyen de les remercier dignement. C'est à ce moment-là que Bob sort son chapeau, qu'il fait tourner afin de récolter de l'argent pour offrir une bourse à un habitant de Gander. Dans la version anglaise, Bob le dit très clairement : « I'm passing a hat » et « Pass the hat down ». Traduire en français par « Je fais passer un chapeau » et « Faites passer le chapeau » est une possibilité, mais pose un problème sur le plan rythmique : il y a plus de syllabes en français qu'en anglais (7 contre 5, et 6 contre 4). Grâce à la mise en scène, dans laquelle Bob sort un chapeau de sa poche, l'omission de ces termes est justifiée puisque le spectateur ne perd aucune information. C'est la combinaison des différents supports qui permet de faire des choix qui s'éloignent du TS.

Voici un deuxième exemple :

Chanson n° 4 (p. 21, 17'30'' dans le fichier vidéo)

<b>JOEY</b>	THEN	THE	CAPTAIN	<b>JOEY</b>	PUIS	LA	PILOTE
STARTS	APOLOGIZING	/	SAYS ON	COMMENCE	À S'EXCUSER	/	DIT DE LA
BEHALF OF THE AIRLINE,	/ I'M GIVING			PART DE LA COMPAGNIE	/ JE DONNE	À	
EACH AND EVERYONE	SOME			CHACUN D'ENTRE VOUS			
				<i>Joey sort les mini bouteilles d'alcool du bar.</i>			
<b>ALL</b>		<u>COMPLIMENTARY BOOZE!</u>		<b>TOUS</b>		<u>DE QUOI TOUT OUBLIER</u>	

Quand Joey prononce ces phrases, il se rend vers le comptoir pour aller y chercher des petites bouteilles d'alcool. Au moment où tout le monde s'exclame « Complimentary booze ! », il brandit les petites bouteilles. Encore une fois, le support visuel aide à la traduction. De plus, quelques instants après, Joey parle clairement des « mini bouteilles d'alcool » (« mini bottles of liquor ») :

Chanson n° 4 (p. 21)

<b>JOEY</b>	SO	THE	FLIGHT	<b>JOEY</b>	ALORS	L'ÉQUIPAGE	NOUS
ATTENDANTS	BROUGHT OUT	<u>ALL THE</u>		AMÈNE	<u>TOUTES LES MINI BOUTEILLES</u>		
<u>MINI BOTTLES OF LIQUOR</u>	/ AND			<u>D'ALCOOL</u>	/ ET LÀ ILS EN DONNENT	À	
DELIVERED THEM TO EVERYONE				TOUT LE MONDE			
<b>ALL</b>	SOON	EVERYONE	GOT	<b>TOUS</b>	ET TOUT	À COUP	TOUT
FRIENDLIER!				L'MONDE	RIGOLE !		

Dans ces deux cas, le mode visuel peut servir de support et le spectateur n'est pas perdu puisque le mode visuel peut l'aider à saisir les nuances. De plus, l'ajout de didascalies est une solution qui permet de signaler les gestes des comédiens, comme observé dans le livret à de nombreuses reprises. C'est pour cette raison que j'ai ajouté quelques didascalies dans la traduction, comme on le voit notamment dans ces exemples (« Bob sort un chapeau marin de sa poche » / « Joey sort les mini bouteilles d'alcool du bar »). Par cette intervention, j'impose une interprétation du TS. J'ai pu me permettre de le faire pour les raisons que j'ai mentionnées dans l'introduction de commentaire, lorsque j'ai défini mes sources de travail (cf. 1.2.).

### 2.3. TRADUCTION DE TEXTE LU, PARLÉ ET CHANTÉ

Dans cette partie, je m'intéresse aux différences majeures entre la traduction des passages destinés à être parlés, la traduction des didascalies et la traduction du texte destiné à être chanté.

Selon le type de texte, la traduction ne requiert pas les mêmes techniques. En effet, si dans le cas d'un texte destiné à être lu (ici, les didascalies), le traducteur doit se concentrer sur la fidélité (au sens et au style), la cohérence ou encore le contexte, il n'est pas confronté à la difficulté supplémentaire que la traduction du texte destiné à être parlé apporte : la spontanéité et le naturel.

Il est difficile de décrire le texte parlé de *Come From Away*, qui est « spontané » sans vraiment l'être. D'un côté, le contexte dans lequel les différentes scènes se déroulent est inattendu pour les personnages : pendant cette semaine de septembre 2001, des événements plus surprenants les uns que les autres se sont enchaînés et rien n'était prévu. Le style du texte parlé est spontané puisqu'il correspond à la spontanéité des événements : la spontanéité fait partie de l'intention littéraire. D'un autre côté, chaque réplique des comédiens se trouve précisément dans un scénario, où chaque phrase est recensée. C'est alors le rôle des comédiens de rendre le tout « spontané » sur scène. Finalement, la comédie musicale se trouve entre l'oral et l'écrit.

Bien que la traduction du texte parlé d'une comédie musicale ne s'apparente pas à la traduction de la partie chantée, on remarque que certains points se rejoignent, et que le respect de certains critères<sup>9</sup> de l'approche pentathlonienne de Peter Low est également nécessaire à la traduction du texte parlé.

#### 2.3.1. Le sens

De la même manière que pour le texte chanté, le sens est l'une des grandes priorités de la traduction du texte parlé dans *Come From Away*. Je développerai ce point plus en détail aux points 4.1. et 4.3., où j'aborderai la notion de « références culturelles » et la « traduction logocentrique » de chansons dont le récit est inspiré de faits réels.

---

<sup>9</sup> Pour rappel, les cinq critères du Principe pentathlonien de Peter Low (2017) sont la chantabilité, le sens, le naturel, le rythme et les rimes.

### 2.3.2. Le rythme

Dans la traduction du texte parlé, il est nécessaire de respecter le rythme et la longueur du TS afin de correspondre au déroulement de la pièce, qui est fixé dans le temps.

En effet, le rythme est tout aussi important dans la traduction chantable que dans la traduction parlée. Bien sûr, il ne s'agit pas de compter les syllabes ou de faire attention à ce que la prosodie soit respectée en fonction de la musique préexistante, mais plutôt de respecter les délais impartis pour les répliques de chacun des comédiens. Si les comédiens ne font pas coïncider le rythme de la musique avec celui du texte, ils risqueraient de se faire rattraper par les musiciens – bien que ces derniers soient toujours à l'écoute de ce qu'il se passe sur scène. De plus, les comédiens de la version anglaise parlent généralement à un rythme soutenu. Il arrive même que leurs répliques se superposent, par exemple :

#### Chanson n° 4 (p. 20)

<b>PASSENGER 9</b>	A helicopter crashed in Pennsylvania.	<b>PASSAGER 9</b>	Un hélicoptère s'est écrasé en Pennsylvanie.
<b>PASSENGER 5</b>	A helicopter crashed into a building.	<b>PASSAGER 5</b>	Un hélicoptère s'est écrasé dans un immeuble.
<b>PASSENGER 10</b>	A building?	<b>PASSAGER 10</b>	Un immeuble ?
<b>PASSENGER 8</b>	The white house!	<b>PASSAGER 8</b>	La Maison-Blanche !
<b>PASSENGER 7</b>	The white house was bombed.	<b>PASSAGER 7</b>	La Maison-Blanche a été bombardée.
<b>FLIGHT ATTENDANT</b>	I need you to calm down, ma'am! Everyone calm down!	<b>HÔTESSE DE L'AIR</b>	Calmez-vous, madame ! Tout le monde se calme !
<b>PASSENGER 9</b>	We need to do something.	<b>PASSAGER 9</b>	On doit faire quelque chose.
<b>PASSENGER 4</b>	Tell us what is going on!!	<b>PASSAGER 4</b>	Dites-nous ce qu'il se passe !!
<b>PASSENGER 10</b>	It's World War 3! Ohmygod, it's World War 3!	<b>PASSAGER 10</b>	C'est la Troisième Guerre mondiale ! Oh mon dieu, c'est la Troisième Guerre mondiale !

En anglais, l'ensemble des répliques de ce tableau est prononcé en huit secondes. Il est donc vivement déconseillé de donner plus d'informations que dans le TS ou de procéder à des explicitations, à savoir « the technique of making explicit in the target text information that is implicit in the source text » (Klaudy, 2009, p. 104).

Un autre paramètre important à prendre en compte est le taux de foisonnement de la traduction. Ce dernier est défini comme « l’augmentation de volume du texte d’arrivée par rapport au texte de départ » (Durieux, 1990, p. 55). Dans le cas d’une traduction de l’anglais vers le français, un taux de foisonnement d’une moyenne de 20 % est généralement observé (*Version internationale*, 2018). Ce pourcentage peut varier selon les domaines, mais la « règle » selon laquelle une augmentation du volume existe, reste quasiment toujours d’application. Entre ces deux langues, le foisonnement est expliqué notamment par l’origine linguistique : les langues germaniques permettent par exemple la création de mots composés, l’utilisation de particules à valeur sémantique, etc., ce que les langues romanes n’autorisent généralement pas. Le foisonnement est visible, notamment, à travers l’utilisation des verbes à particules (*phrasal verbs*) en anglais :

Chanson n° 3 (p. 17)

<b>CRYSTAL &amp; ANNETTE</b> JACKETS OUR KIDS <u>GREW OUT</u> OF LAST SUMMER	<b>CRYSTAL &amp; ANNETTE</b> MANTEAUX <u>TROP PETITS</u> POUR NOS ENFANTS MAINT’NANT
---	--

Les structures grammaticales des deux langues diffèrent totalement : l’anglais permet une concision et autorise à dire beaucoup en très peu de mots, ce que le français n’a pas la capacité de faire.

Pour conserver le rythme imposé, une traduction à l’économie est parfois nécessaire afin d’obtenir des phrases intelligibles et sensées. Par « à l’économie », j’entends une traduction qui conserve l’essentiel, mais qui s’autorise à ne pas tout reprendre au mot et à la lettre. La perte ou la transformation de certains éléments, qui ne compromet pas la compréhension du public ni le transfert du message principal original est parfois nécessaire. Dans l’exemple ci-dessus, on peut noter la traduction de « last summer » par « maint’nant » (et non pas par « depuis l’été dernier »).

La modulation<sup>10</sup> peut aussi se révéler nécessaire dans certains cas, comme dans l’exemple ci-dessus où l’idée retrouvée dans le *phrasal verb* « grew out » est traduite par l’adjectif « trop petits », grâce à un changement structurel plus général dans la phrase. Cette modulation présente un glissement métonymique, passant de la cause en anglais à l’effet en français.

<sup>10</sup> La modulation est définie comme « une variation dans le message [qui est] obtenue en changeant de point de vue, d’éclairage » (Vinay & Darbelnet, 1972, p. 51).

<b>KEVIN T</b> Anyway, this woman — this hot mess behind us kept completely freaking out.	<b>KEVIN T</b> Bref, cette femme — l'hystérique derrière nous n'arrêtait pas de <u>péter les plombs.</u>
---	--

Dans l'exemple ci-dessus, la concision de l'anglais en comparaison au français est une fois de plus démontrée, cette fois par le terme « kept » du TS. Le verbe « keep » accompagné d'un gérondif (forme en -ing) en anglais permet de désigner une action répétée, continue, ce qui en français se traduirait par « continuer de », « ne pas cesser de », « ne pas arrêter de ». Encore une fois, un plus grand nombre de mots est nécessaire pour exprimer la même chose.

Pour finir, il est à noter que rien qu'à l'aspect visuel, il est très clair que le français est plus long que l'anglais (trois lignes en français contre deux en anglais).

Ce foisonnement a eu des répercussions importantes sur la traduction en général, bien que je n'aie ici montré que quelques exemples.

### 2.3.3. Le naturel

Dans la traduction du texte destiné à être lu, et à moins d'avoir reçu une consigne contraire claire, le traducteur fait généralement attention à toujours respecter la grammaire et les codes de la langue (parfois à l'exception des dialogues écrits).

Lors d'une traduction du texte parlé, et comme c'est le cas dans *Come From Away*, le traducteur peut se permettre une plus grande flexibilité, étant donné que ce sont des conversations quotidiennes qui se déroulent sur scène. Je développerai ce point plus en détail, lorsque j'aborderai le sujet du registre et du niveau de langue au point 3.1.

Pour résumer, j'ai procédé à une traduction du texte parlé qui respecte la structure de l'oral afin de paraître naturelle. La traduction reflète également la spontanéité des situations que le spectateur observe sur scène. La spontanéité des répliques, les interjections, les tics de langage, etc. sont des éléments à prendre en compte lors du processus de traduction. Différents exemples de tels cas se trouvent dans le point 3.1. consacré au registre et aux niveaux de langue.

#### 2.3.4. La chantabilité et les rimes

Les deux critères restants de l'approche pentathlonienne, à savoir la chantabilité et les rimes, n'ont pas leur place dans la traduction du texte parlé. En effet, ces critères sont intrinsèques aux chansons et n'ont pas d'influence sur le discours lorsqu'il est seulement oralisé et non chanté.

Parfois, il arrive que des rimes soient insérées dans les parties parlées des comédies musicales pour conserver une certaine musicalité, voire une poésie au sein du spectacle. Or, ce n'est pas le cas de *Come From Away*. La musicalité et la beauté de la langue utilisée passent notamment par les répétitions de termes et de syntagmes, comme je le démontrerai au point 3.3, lorsque j'aborderai les échos internes.

#### 2.4. CHANGEMENTS DE MÉLODIE OBLIGATOIRES

Qui dit comédie musicale, dit musiciens pour accompagner les comédiens. Les ensembles musicaux varient en nombre de musiciens, mais aussi en termes d'emplacement, par exemple. Les musiciens se trouvent la plupart du temps directement sous la scène où se passe le spectacle. Parfois, ils peuvent se trouver dans la fosse d'orchestre<sup>11</sup>, mais c'est beaucoup plus rare pour les comédies musicales – la fosse d'orchestre est beaucoup plus fréquente pour les opéras. Dans *Come From Away*, ce n'est ni en dessous de la scène, ni en fosse d'orchestre que se trouvent les musiciens, mais tout simplement *sur* la scène. Ils font partie de l'histoire, du décor.

Étant donné que les comédiens sont toujours accompagnés de musique *live*, certains ajustements sont possibles. En effet, bien que des partitions aient été créées spécialement pour la comédie musicale, il n'est pas impossible d'en modifier certaines en cas de réel besoin dans le cas d'une adaptation de la comédie musicale en français. Un dialogue entre le metteur en scène, le directeur musical et le traducteur est alors nécessaire pour discuter des éventuels changements apportés aux partitions originales (cf. 1.4.).

---

<sup>11</sup> La fosse d'orchestre est un « [e]mplacement situé devant la scène et en contre-bas, où se placent les musiciens » (<https://www.cnrtl.fr/definition/fosse>).

Stéphane Laporte, lors d'une discussion que nous avons eue le 11 avril 2024, m'a expliqué qu'il avait pu échanger avec David Hein, l'un des deux auteurs de *Come From Away*. Il lui aurait donné le feu vert pour modifier la musique autant qu'il le souhaitait en traduisant, car il se serait rendu compte en voyant les adaptations dans d'autres langues que la musique était « terriblement anglo-saxonne », et qu'elle servait un texte purement anglo-saxon lui aussi. Stéphane Laporte m'a confié qu'il avait donc pris la liberté de modifier la musique dès que nécessaire, puisqu'il savait que les auteurs n'y voyaient pas d'inconvénient.

Dans le cadre de ce mémoire, je ne me suis pas octroyé cette liberté d'une manière généralisée. J'ai pris le parti de ne changer que les endroits où il était tout simplement inévitable de changer la mélodie, et ce pour deux raisons. Premièrement, en raison de la collaboration impossible avec des musiciens (cf. 1.4.), ce qui rendait les modifications musicales plus difficiles étant donné que je ne pouvais que les imaginer – mais pas les entendre. Deuxièmement, la traduction était déjà terminée au moment de cet échange avec Stéphane Laporte, quand j'ai compris que les réalisateurs encourageaient le changement musical.

Dans la traduction, je ne recense donc que deux endroits où il est inévitable de changer la partition. Sans ces changements, des éléments importants du spectacle seraient perdus.

Le premier changement de mélodie nécessaire se répercute à plusieurs endroits dans le spectacle. Dans ce tableau se trouve la première occurrence de ce changement de mélodie obligatoire :

Chanson n° 4 (p. 22)

<b>FLIGHT ATTENDANT</b> We ran through every movie we had: Legally Blonde, Doctor Dolittle 2, and... Titanic.	<b>HÔTESSE DE L'AIR</b> Ce passager avait son MP3, et on a parcouru toute la playlist : Michael Jackson, les Spice Girls et... Céline Dion.
<b>DELORES</b> <u>NEAR... FAR...</u> <u>WHEREVER YOU—</u>	<b>DELORES</b> <u>J'IRAI OÙ TU IRAS</u> <u>QU'IMPORTE LA PLACE</u> <u>QU'IMPORTE L'ENDROIT</u>

Dans la version anglaise, une partie la chanson *My Heart Will Go On* de Céline Dion est reprise. Traduire ce passage n'aurait aucun intérêt étant donné que la chanson n'a elle-même pas été traduite en français, et qu'elle est connue du public en anglais. Conserver la chanson telle quelle était une possibilité, étant donné qu'il s'agit d'un classique dans la culture francophone également, et qu'une

grande partie de la population la connaît. En effet, il s'agit de la chanson thème du célèbre film *Titanic* (Cameron, 1997).

Conserver la chanson telle quelle n'aurait pas perturbé la compréhension et l'expérience du spectateur, puisque dans le contexte, le spectateur pourrait penser que la chanson n'a pas d'importance d'un point de vue sémantique et qu'elle est présente uniquement en raison de sa notoriété. Toutefois, on se rend compte que dans les paroles de cette chanson se retrouve le syntagme « Wherever we are ». Celui-ci est retrouvé dans cinq autres chansons de la comédie musicale (4, 6, 13, 14, 20), mais pas toujours sous la forme de la chanson de Céline Dion (parfois les paroles sont adaptées, mais conservent toujours la même base). On se rend donc compte que les réalisateurs désiraient créer un lien entre différentes répliques du spectacle et cette chanson, et que la réplique « Wherever we are » a une réelle valeur sémantique :

Delores's song was originally "All by Myself." We then tried "Up Where We Belong," but finally landed on "My Heart Will Go On," which not only reflected "Wherever We Are" in the lyrics but got some Canadiana with a Celine Dion reference. And the idea of playing *Titanic* is kind of hilarious. (Sankoff et al., 2019, p. 71).

Dans la traduction, j'ai donc décidé de conserver l'artiste pour respecter le désir des auteurs (cf. 4.1.), mais de changer de chanson – ce qui résultera alors en un changement de mélodie. J'ai opté pour *J'irai où tu iras*, sortie en 1995, que Céline Dion interprète en duo avec Jean-Jacques Goldman. J'en ai tiré la phrase « Qu'importe l'endroit » qui conclut le refrain. La notion d'endroit inconnu du terme « wherever » en anglais est retrouvée : le terme peut donc être utilisé aux autres occurrences (cf. 3.3).

Le deuxième changement de mélodie obligatoire, plus important, se trouve dans la chanson n° 12. Il s'agit du moment où les passagers, qui avaient jusque-là pu éprouver certaines difficultés à communiquer, se comprennent enfin grâce à leurs prières.

On retrouve dans cette chanson *Make me a channel of your peace*, la Prière de saint François d'Assise en anglais. Une traduction en a déjà été délivrée ; je me dois donc de la reprendre telle quelle. Cette utilisation d'un texte préexistant induit forcément un problème sur le plan rythmique.

En effet, le rythme et l'emplacement des notes plus longues sont totalement dépendants du texte anglais. Reprendre cette mélodie sans la modifier et y coller le texte de la prière en français n'est tout simplement pas possible. De plus, une mélodie existe également pour la version française.

Dans ce cas, un dialogue entre le traducteur, le metteur en scène et le directeur musical est nécessaire afin de trouver la solution la plus adaptée : changer radicalement la mélodie et utiliser celle qui existe pour la traduction en français, légèrement adapter la mélodie de la version anglaise, ou opter pour une mélodie totalement différente des deux versions.

Un autre paramètre très important à prendre en compte est que dans la chanson originale, d'autres mélodies se superposent à celle de *Make me a channel of your peace* : il faut obligatoirement que l'harmonie du TS soit retrouvée dans le TC.

### 3. CONTRAINTES STYLISTIQUES

Les contraintes stylistiques représentent les contraintes qui sont directement liées à la langue utilisée dans la traduction. On y retrouve les notions de registre et de niveau de langue, d'hétérolinguisme, ainsi que les conséquences de la présence d'échos internes au sein des chansons.

#### 3.1. REGISTRE ET NIVEAU DE LANGUE

En raison du contexte dans lequel se déroule l'histoire, la formalité n'est pas requise. En effet, tout au long du spectacle, les personnages se retrouvent dans des contextes qui les poussent à utiliser une langue familière. On passe de situations stressantes – lorsque l'avion doit atterrir d'urgence ou lorsqu'ils apprennent ce qu'il s'est passé à New York et n'ont pas encore la possibilité de téléphoner à leurs proches – à des moments d'amusement – comme la cérémonie d'intégration (p. 40) qui se déroule dans un cadre familial et festif. De manière plus générale, nous suivons en tant que spectateurs la vie quotidienne de milliers de personnes qui tentent de traverser, ensemble, une épreuve difficile. La langue est donc clairement dépendante du contexte d'énonciation :

[R]egister variation is sensitive to a wide range of social factors, including the context and topic of talk, as well as to different aspects of the relationship of the interlocutor (e.g., how well they know one another and the power relationship between them). (Brizuela & al., 1999, p. 128)

Pour appliquer à *Come From Away* ce que Maquela Brizuela, Elaine Andersen et Lynne Stallings mentionnent ici, on remarque que la plupart des personnages ne se connaissent pas – à l'exception des locaux qui sont peut-être plus ou moins proches les uns des autres, mais qui ont certainement une idée de qui est qui, étant donné la petite taille de leur région. Toutefois, les liens et relations entre les interlocuteurs sont uniformisés, ce qui se traduit en l'utilisation d'une langue informelle, conséquence de la situation de solidarité vécue, autrement dit le « contexte d'énonciation ». On remarque très rapidement que la notion de hiérarchie n'a pas sa place entre les différents personnages : par exemple, chacun s'adresse à Beverley (la pilote) ainsi qu'au personnel de bord de la même façon qu'aux autres. Le maître mot : la solidarité.

Afin d’instaurer un réalisme fort sur scène et répondre aux (supposées) attentes du public dans la salle, l’utilisation d’un niveau de langue moyen est nécessaire. En effet, il est clair qu’il serait inattendu d’avoir des dialogues formels, un vocabulaire d’un registre élevé, et des formulations rares ou poétiques – telles qu’on peut en retrouver très souvent dans des comédies musicales plus « traditionnelles » :

Chanson n° 13 (p. 38)

<b>KEVIN J</b> Hi, have you seen my boyfriend? His name is Kevin, he’s about this tall, and <u>he’s lost his mind</u> .	<b>KEVIN J</b> <u>Salut, vous auriez vu</u> mon petit-ami ? Il s’appelle Kevin, il est grand comme ça, et <u>il a perdu la boule</u> .
---	--

Chanson n° 15 (p. 40)

<b>CLAUDE</b> Alright. Where are you <u>folks</u> from?	<b>CLAUDE</b> Compris ! <u>Vous venez d’où, les gars ?</u>
---	--

Dans ces deux cas, la structure de phrase n’est pas celle qui est d’ordinaire recommandée par la grammaire : dans le cas d’une interrogation, une inversion du sujet et du verbe avec le mot interrogatif en début de phrase est normalement requise (Brecks, 2012, p. 31). Étant donné que le texte est oralisé et qu’il doit répondre aux critères de naturel et de spontanéité (cf. 2.3.3.), il est primordial que la syntaxe soit semblable à celle utilisée dans la vie quotidienne et dans les situations informelles.

De plus, on remarque en anglais que certaines formulations et certains termes choisis sont également familiers : le syntagme « he’s lost his mind » ou la forme d’adresse « folks » sont référencés comme *informal* dans le *Cambridge dictionary*. Les traductions choisies reflètent ce niveau de langue, par « il a perdu la boule » et « les gars ».

D’autres exemples montrent qu’en termes de vocabulaire utilisé, l’oralité prend souvent le dessus et un registre plus bas est utilisé :

Chanson n° 4 (p. 23)

<b>PARTY GIRLS (ACTORS 2 &amp; 3)</b> WE OPEN THE AIRPLANE DOORS / <u>FLASH</u> ALL THE CARS / WOOO! I’VE NEVER DONE THAT BEFORE	<b>FÊTARDES (COMÉDIENNES 2 &amp; 3)</b> MAINT’NANT ON OUVRE LES PORTES / JE MONTRE MES <u>NICHONS</u> / WOOO ! C’EST LA PREMIÈRE FOIS QUE J’FAIS ÇA
---	--

Chanson n° 19 (p. 49)

<b>DIANE</b> But mostly Nick and I spend the plane ride home <u>canoodling</u> in the back.	<b>DIANE</b> Mais Nick et moi, on passe tout le vol à <u>se bécoter</u> à l'arrière.
---	--

Pour finir, un registre bas est parfois observé, avec une utilisation de la langue parfois très familière et l'emploi de mots grossiers. En effet, il arrive que les locaux et les passagers des avions s'expriment d'une manière peu sophistiquée :

Chanson n° 1 (p. 13)

<b>OZ</b> And if they're speeding, I'll stop 'em and write out a warning ticket. I'll write "STFD" — <u>Slow The Fuck Down</u> .	<b>OZ</b> Et s'ils vont trop vite, je les arrête et je leur écris un avertissement. J'écris « RPDM » – <u>Ralenti Putain de Merde</u> .
--	---

Chanson n° 4 (p. 22)

<b>KEVIN J</b> Excuse me! Would you like some Xanax? Because you are freaking out and it is freaking me out and we are all <u>FREAKING THE FUCK OUT!!!</u>	<b>KEVIN J</b> Excuse-moi ! Tu voudrais un Xanax ? Parce que t'es en train de péter les plombs et ça me fait péter les plombs et <u>putain</u> on <u>PÈTE TOUS LES PLOMBS !!!</u>
--	---

Dans ces deux cas, nous revenons directement à l'influence du contexte d'énonciation. Le caractère stressant des situations dans lesquelles se trouvent les personnages jouent un rôle déterminant sur le niveau de langue qu'ils vont adopter.

### 3.2. HÉTÉROLINGUISME

Le texte source est hétérolingue, à l'image des différentes nationalités des personnages : en effet, on retrouve des personnages de toutes origines – française, allemande, américaine, canadienne, anglaise, ou encore africaine. Ces diverses origines impliquent forcément l'utilisation de plusieurs langues. L'« hétérolinguisme » est défini comme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit » (Grutman, 1997, p. 37).

Face à un tel phénomène, plusieurs questions se posent : Que faut-il faire de ces idiomes étrangers ? Les conserver ? Les supprimer complètement ? Comment rendre cet étranger dans la traduction ? Que faire lorsque la langue étrangère retrouvée dans le TS est le français (dans ce cas, la langue du TC) ? Il n'y a pas de solution systématique aux différents cas rencontrés dans cette traduction. Il semble parfois judicieux de traduire, et parfois préférable de conserver la langue étrangère.

### 3.2.1. Conservation de la langue étrangère du texte source

En cas d'hétérolinguisme, selon Rainier Grutman, quatre solutions s'offrent au traducteur : la conservation (*behouden*), le déplacement (*verschuiven*), l'effacement (*schrappen*) ou l'encadrement (*omkaderen*) (2018, s. p.). Dans ce cas de traduction, où l'étranger fait partie intégrante du texte source, il est nécessaire d'opter pour la « conservation », que Grutman développe comme suit :

[S]implement laisser les langues insérées telles quelles, et de ne traduire que la langue principale du texte source. De cette manière, l'autre langue, et par conséquent le principe de la différence de langue, sont maintenus. (2018, s. p., ma traduction)

La conservation est l'équivalent de ce que Dirk Delabastita qualifie lui de « copy » (2023), comme il l'a expliqué pendant la conférence qu'il a donnée à l'Université de Liège le 8 novembre 2023. Selon lui, en conservant l'*embedded language* (la langue insérée), on laisse la place à une forme d'étranger, d'étrangeté. On ne cherche pas à homogénéiser le texte, qui n'était pas homogène à l'origine non plus.

Par exemple, dans la chanson n° 5, on retrouve du swahili :

#### Chanson n° 5 (p. 26)

<b>GARTH</b> Behind me, this big man comes up to me and he says in this low voice...	<b>GARTH</b> Derrière moi, cet homme imposant arrive et dit, avec sa voix grave...
<b>MUHUMUZA</b> <u>Wewe watuchukuwa wapi?</u>	<b>MUHUMUZA</b> <u>Wewe watuchukuwa wapi ?</u>
<b>GARTH</b> What's that, now?	<b>GARTH</b> Qu'est-ce qu'il raconte ?

Muhumuza est un passager de l'avion que nous suivons brièvement. En tant que spectateur, on ne connaît pas son origine exacte, mais les passagers pensent plus tôt dans cette chanson qu'il vient du Moyen-Orient. Muhumuza ne vient en réalité pas du Moyen-Orient, mais d'un pays d'Afrique subsaharienne, étant donné qu'il parle le swahili. Nous sommes face ici à un amalgame qui exprime clairement une situation de racisme ordinaire et qui souligne à quel point les États-Unis sont centrés sur eux-mêmes. On observe d'ailleurs que les auteurs ne signalent pas l'étranger par le biais de l'arabe (qu'on associe très vite au Moyen-Orient, comme l'ont fait les passagers), mais par le

swahili, qui fait partie des dix langues les plus parlées au monde et comporte plus de 200 millions de locuteurs (UNESCO, 2021). L'amalgame montre bien qu'aux États-Unis, tout ce qui n'est pas américain rentre dans une seule et même case, celle de l'« étranger ». Il existe une réelle opacité, une non-compréhension de l'étranger, aussi bien sur le plan culturel que sur le plan linguistique.

Il y a ici une réelle distance qui se crée entre Muhumuza et ceux qui parlent anglais, et il est primordial de conserver cette distance par la différence linguistique. Le swahili est donc conservé, bien que le public cible de la traduction ne le comprenne pas. J'ai pu prendre cette décision étant donné que le public source, anglophone, ne le comprenait pas non plus. D'ailleurs, juste après, Garth dit très clairement qu'il ne comprend pas ce qu'il vient d'entendre. De toutes les stratégies de traduction proposées par Rainier Grutman pour l'hétérolinguisme, la conservation est, dans ce cas, la plus pertinente.

Dans la suite de la comédie musicale se trouve la chanson n° 12, « *Prayer* ». Dans l'originale, on retrouve plusieurs langues, car il s'agit d'une chanson où une prière juive, une prière catholique, une prière hindoue et une prière musulmane se mélangent et s'harmonisent.

<b>Première langue (prière juive – hébreu)</b>	<b>Deuxième langue (prière hindoue – sanskrit)</b>	<b>Troisième langue (prière musulmane – arabe)</b>
OSEH SHALOM BIM'ROMAV	ASATO MAA SAD-GAMAYA	ALLAHU AKBAR SUBBHAAN RABBI AL
HU YA'ASEH SHALOM ALEINU	TAMASO MAA JYOTIRE-GAMAYA [...]	AZEEM ALLAHU AKBAR
V'AL KOL YISRAEL V'IMRU, V'IMRU AMEN	MRITYOR-MAAMRITAN GAMAYA OM SHAANTIH	SUBHAAN RABBIA AL- AALA'A ALLAHU AKBAR
YA'ASEH SHALOM [...] YA'ASEH SHALOM [...]	SHAANTIH SHAANTIH	ALHAMDULILAH

Cette chanson se retrouve à un moment du spectacle où les personnages de différentes religions se comprennent enfin et arrivent à communiquer ; c'est un moment de prière partagée. Ici, il est donc primordial de garder les langues étrangères à l'anglais telles quelles. Seul l'anglais de la source est traduit, par une traduction française officielle (cf. 2.4.).

### 3.2.2. Conservation de l'hétérolinguisme en tant que principe

Dans un tout autre contexte (chanson n° 4), on suit les personnages pendant leurs correspondances téléphoniques avec leur famille, où ils prennent ou donnent des nouvelles. Ils s'expriment donc dans leur langue respective. Pour la plupart, c'est l'anglais qui est utilisé dans la version originale. Cependant, une comédienne parle français :

#### Chanson n° 4 (p. 19)

PASSENGER 8	Hello?	PASSAGER 8	Allô ?
PASSENGER 7	Mom?	PASSAGER 7	Maman ?
PASSENGER 5	<u>Bonjour.</u>	PASSAGER 5	<u>Hello.</u>
PASSENGER 2	Operator?	PASSAGER 2	Opérateur ?

Dans cette chanson, le but était bien d'instaurer une différence de langue, ce n'est pas le fruit du hasard. Toutefois, le terme « bonjour » est tout à fait usuel en français, et le public anglophone devrait être en mesure de comprendre ce que cela signifie. Dans la traduction, j'ai alors opté pour un renversement : une traduction vers le français des trois termes anglais, et une traduction du terme français en anglais. De la même manière, le terme anglais « hello » est usuel en anglais, et le public francophone devrait être en mesure de comprendre ce que cela signifie.

Ici, il s'agit donc d'une « conservation » de l'hétérolinguisme en lui-même, en tant que principe, et non d'une conservation de la langue étrangère retrouvée dans le TS. Grâce à cette stratégie, je conserve cette alternance d'une langue à une autre dans la traduction, permettant de conserver l'étranger qui a été inséré dans le TS, tout en traduisant les langues. En faisant ce choix de traduction, j'assure non seulement le maintien de l'hétérolinguisme, mais en même temps la compréhension du public.

### 3.2.3. Insertion d'hétérolinguisme dans la traduction

Dans la traduction, j'ai inséré de l'hétérolinguisme à trois reprises.

Tout d'abord, j'ai conservé le syntagme « come from away » pour le titre de la comédie musicale, mais aussi pour la dénomination de ceux qui se trouvaient dans les avions, auxquels les personnages se réfèrent à plusieurs reprises en utilisant les termes « the come from aways » (cf. 3.3.) :

## Chanson n° 15 (p. 40)

<b>CLAUDE</b> TO TRANSITION FROM A <u>COME FROM AWAY</u>	<b>CLAUDE</b> NE PLUS ÊTRE UN <u>COME</u> <u>FROM AWAY</u>
<b>ALL</b> TO BE A NEWFOUNDLANDER	<b>TOUS</b> DEVENIR L'UN D'ENTRE NOUS

## Chanson n° 21 (p. 53)

<b>JANICE</b> The town is again filled with <u>Come From Aways.</u>	<b>JANICE</b> La ville est encore une fois remplie de <u>Come From Aways.</u>
--	--

Ensuite, j'ai décidé de conserver des éléments en anglais en raison d'une intertextualité trop importante – je développerai ce sujet plus en détail au point 4.2 de ce commentaire traductologique. Par ce choix, j'insère une légère distance entre les comédiens et le spectateur, ce dernier n'ayant pas forcément connaissance de l'anglais. Néanmoins, en raison du contexte dans lequel les passages en question sont chantés, et étant donné que la compréhension du texte de ces passages n'est pas capitale à la compréhension générale de l'histoire, l'expérience du spectateur n'est pas mise en péril.

Le premier cas d'insertion d'hétérolinguisme se retrouve dans trois chansons : *Welcome to the Rock* (1), *Screech In* (15) et *Finale* (22). Il s'agit de la conservation des répétitions du syntagme « I'm an Islander ». Une première possibilité était de traduire ce passage, en passant par une traduction plus éloignée pour éviter le terme « insulaire ». J'avais opté pour une traduction par « Je vis sur une île ». Cependant, après de plus amples recherches, j'ai compris qu'il s'agissait d'une référence directe à la culture musicale terre-neuvienne. Ce passage renvoie à la chanson *The Islander* interprétée par Bruce Moss (1982), comme David Hein en fait mention dans le *companion book*<sup>12</sup> (Sankoff et al., 2019, p. 17). Cette chanson n'a aucun équivalent direct en français. Étant donné les contextes dans lesquels on retrouve cette référence (qui est soit d'avoir un effet de groupe, soit de faire monter la tension grâce à un chœur), une traduction n'est pas indispensable à la compréhension du spectateur. En effet, bien que ce passage fasse référence à la fierté des habitants de vivre sur une île – la leur précisément –, l'idée n'est pas perdue : il s'agit d'un des thèmes principaux de la comédie musicale, que l'on retrouve à maintes reprises. Perdre une occurrence ne mettra donc pas en péril la compréhension générale du sens. De plus, conserver la chanson telle quelle permet de ne pas perdre la référence directe à la culture canadienne.

<sup>12</sup> Le *companion book* de *Come From Away* (Sankoff et al., 2019) est le livre reprenant certaines parties du script commentées par les auteurs, des anecdotes, de nombreuses images du processus de création, etc.

Le deuxième cas est similaire. Il est retrouvé dans *In the bar / Heave away*, la quatorzième chanson du spectacle. Comme dans le premier cas, la chanson est directement liée à une chanson terre-neuvienne du même nom, datant de 1904 et réenregistrée à plusieurs reprises, notamment par le groupe *The Fables* en 1998. Aucune traduction de cette chanson n'existe.

Il est intéressant de noter qu'ici, la mélodie a également été reprise telle quelle. Les réalisateurs ont repris la phrase principale, et ont modifié les phrases retrouvées entre les diverses occurrences de celle-ci. Voici une comparaison du premier couplet de *Heave away* dans sa version originale et dans la version de *Come From Away* (où j'ai souligné les passages communs).

<b>Version originale (<i>The Fables</i>)</b>	<b>Version de <i>Come From Away</i></b>
Come get your duds in order	Farewell to all you pretty ladies
'cause we're bound to cross the water.	Waving from the dock
<u>Heave away, me jollies, heave away.</u>	<u>Heave away, me jollies, heave away</u>
Come get your duds in order	And if we do return to you
'cause we're bound to leave tomorrow.	We'll make your cradles rock
<u>Heave away me jolly boys</u>	<u>Heave away, me jolly boys,</u>
<u>We're all bound away.</u>	<u>We're all bound away</u>

On retrouve, entre autres, le même contexte que dans le premier cas : créer un effet de groupe. De plus, *Heave away* appartient à la catégorie des chants marins, et en respecte les différentes caractéristiques : le rythme est soutenu pour encourager l'exécution des tâches marines, la chanson possède une sorte de refrain, qui consiste en une phrase répétée, etc.

Comme avec « I'm an Islander », une traduction en français n'est non seulement pas indispensable à la compréhension de la scène qui se déroule sous les yeux du spectateur, mais n'est pas non plus appropriée si l'on s'intéresse aux désirs des auteurs de mettre en avant la culture canadienne.

De la même manière que pour les changements de mélodie (cf. 2.4.) où il est possible d'échanger avec le réalisateur afin de procéder à quelques modifications, il est tout à fait envisageable de se concerter avec le responsable de *Stage Entertainment* afin de mentionner certains éléments importants dans le programme papier à l'attention du spectateur, distribué avant chaque représentation. De cette manière, ce dernier sera en mesure de comprendre que lorsqu'il entend de l'anglais, il s'agit de chansons typiques liées à la culture canadienne.

### 3.3. ÉCHOS INTERNES

Les échos internes représentent la répétition de termes ou de syntagmes au sein de différentes chansons du spectacle. Ces échos internes peuvent être répétés plusieurs fois au sein du texte chanté, mais peuvent aussi être retrouvés tantôt dans du texte chanté, tantôt dans du texte parlé. Lorsque je mentionne les échos internes, je fais référence aux répétitions intentionnelles des auteurs (par confirmation de ces derniers, ou par supposition). Cela ne concerne donc pas la répétition de termes pour des raisons grammaticales (tels que les particules des *phrasal verbs*, par exemple).

L'objectif lors de la traduction était de conserver au maximum ces références internes insérées par les auteurs. En effet, l'enjeu découlant de la présence des échos internes est de trouver une formulation qui convienne à tous les cas retrouvés d'un même syntagme, afin de perdre le moins de « clins d'œil » possible.

Dans cette partie, je discute des cas d'échos internes suivants : « wherever we are » (chansons 4, 6, 13, 14 et 20), « I'm fine, Tom, I'm fine » (chansons 4 et 19) et l'utilisation récurrente du terme « away » (dans le titre et les chansons 1, 10, 11, 14, 15, 21 et 22). Il reste intéressant de noter que d'autres cas d'échos internes sont observés, tels que l'opposition répétée entre « there » et « here », qui représentent respectivement New York (le chaos) et Gander (la sécurité).

Pour commencer, le cas de figure le plus simple est lorsque le syntagme est répété de la même manière à chaque fois (même mélodie et même intonation) :

Chanson n° 4 (p. 19)			
<b>BEVERLEY</b>	Are you sure? / NO, /	<b>BEVERLEY</b>	Tu es sûr ? / NON, / ÇA
I'M FINE, TOM. / I'M FINE		VA, TOM. / ÇA VA	
Chanson n° 19 (p. 50)			
<b>BEVERLEY</b>	NO, I'M FINE TOM,	<b>BEVERLEY</b>	NON, ÇA VA, TOM,
I'M FINE		ÇA VA	

La traduction comporte plus d'enjeux que ceux du pentathlon (cf. 2.1.), puisque la répétition elle-même n'engendre pas de problème particulier.

Ensuite, comme expliqué au point 2.4, les syntagmes basés sur la construction « wherever we ... » ont été traduits en étant inspirés de la chanson *J'irai où tu iras* interprétée par Céline Dion et Jean-Jacques Goldman, d'où j'ai tiré la traduction « Qu'importe l'endroit » pour « Wherever we are ». À chaque occurrence d'un syntagme commençant par « wherever », la construction de base a été conservée :

Chanson n° 4 (p. 27)	
<b>NICK</b> I'm sorry. I'll help you find a phone as soon as we get... <u>wherever we're going.</u>	<b>NICK</b> Excuse-moi. Je t'aiderai à trouver un téléphone dès qu'on arrivera... <u>qu'importe où on va.</u>
Chanson n° 13 (p. 37)	
<b>ALL</b> ON THE EDGE OF THE WORLD / <u>OR WHEREVER WE ARE / WE ARE — WE ARE — WE ARE</u>	<b>TOUS</b> OUI TOUT AU BOUT DU MONDE / <u>OU QU'IMPORTE L'ENDROIT / L'ENDROIT - L'ENDROIT - L'ENDROIT</u>
Chanson n° 20 (p. 52)	
<b>BEVERLEY</b> I phone American and say, "I'm ready to go <u>wherever you want to send me.</u> "	<b>BEVERLEY</b> J'appelle la compagnie, et je dis : « Je suis prête à partir, <u>qu'importe où vous voulez m'envoyer.</u> »

De cette manière, j'ai pu conserver le parallèle inséré par les réalisateurs entre les différents endroits où se passent les événements de la comédie musicale.

Pour finir, le titre de la comédie musicale (« Come From Away ») est utilisé à différentes reprises, dans des contextes d'énonciation totalement différents. Les nature et fonction grammaticales sont aussi différentes selon les cas : on retrouve le syntagme sous forme de verbe et de nom commun :

Titre	
Come From Away	Come From Away
Chanson n° 1 (p. 12)	
<b>CLAUDE</b> WELCOME TO THE ROCK! / <u>IF YOU COME FROM AWAY</u>	<b>CLAUDE</b> BIENVENUE CHEZ NOUS ! / <u>SI TU N'VIENS PAS D'ICI</u>
Chanson n° 15 (p. 40)	
<b>CLAUDE</b> TO TRANSITION FROM A <u>COME FROM AWAY</u> <b>ALL</b> TO BE A NEWFOUNDLANDER	<b>CLAUDE</b> NE PLUS ÊTRE UN <u>COME FROM AWAY</u> <b>TOUS</b> DEVENIR L'UN D'ENTRE NOUS

---

<b>JANICE</b> The town is again filled with <u>Come From Aways.</u>	<b>JANICE</b> La ville est encore une fois remplie de <u>Come From Aways.</u>
--	--

Lorsqu'il était utilisé en tant que nom propre pour désigner les passagers des avions, j'ai décidé de conserver l'appellation en anglais. Étant donné que j'ai conservé le titre de la comédie musicale tel quel, le lien peut très vite être fait et les spectateurs devraient être à même de comprendre tout de suite de quoi il s'agit. De plus, les différents contextes dans lesquels on retrouve « Come From Away » comme nom propre rendent la situation tout à fait compréhensible.

Dans le cas d'une utilisation verbale, il était impossible de conserver les liens avec les autres occurrences. En effet, l'anglais permet de dire beaucoup en très peu de mots, et accepte l'utilisation d'un même terme dans différentes catégories grammaticales. Ce phénomène n'est pas applicable au français, qui utilise bien souvent des suffixes pour différencier les catégories grammaticales. La suppression du lien se justifie notamment par un meilleur « score » général dans la traduction, puisque les critères de l'approche pentathlonienne ont pu être respectés (ce qui n'aurait pas été le cas si j'avais conservé la répétition en anglais).

En résumé, la présence d'échos internes a pu être reflétée dans le TC. Malheureusement, il a parfois été nécessaire de supprimer certains liens pour des raisons d'ordre grammatical.

## 4. CONTRAINTES CULTURELLES

Les contraintes culturelles reprennent tout ce qui est lié de près ou de loin au Canada, aux personnes dont l’histoire est inspirée ou aux références externes utilisées par les auteurs, qu’elles soient canadiennes ou religieuses.

### 4.1. RÉFÉRENCES CULTURELLES CANADIENNES

Comme expliqué dans le *companion book* (Sankoff et al., 2019), la place de la culture canadienne est très importante dans *Come From Away*. Les auteurs, David Hein et Irene Sankoff (tous deux canadiens), souhaitaient réellement insister sur cette culture canadienne par l’utilisation de différentes références culturelles (*realia*). Ils souhaitaient se différencier des autres comédies musicales, où bien souvent l’histoire se déroule dans les rues de New York ou dans une autre grande ville américaine :

[David Hein à propos de *Welcome to the rock*] I wanted to write a song that welcomed people to the world, telling the audience that this show wasn’t set in New York, and also sharing the unique mix of pride and humility that Newfoundlanders have about their home (*Ibid*, p. 17).

Ou encore :

[David Hein à propos de *Welcome to the rock*] What I love about this [song], is that [it] says, “Don’t worry. Come with us to this incredible place far away from New York and Washington—it’s a welcoming song for a show about welcoming people” (*Track-by-Track Breakdown*, s. d.).

Chaque élément de la comédie musicale est lié de près ou de loin au Canada, et l’ancrage culturel et géographique de l’histoire est très fort. Terre-Neuve est connue comme une île accueillante, avec ses habitants prêts à tout pour aider n’importe qui se trouvant dans le besoin. Rendre cette image est donc primordial lors du processus de traduction, et ce d’une manière ou d’une autre.

Avant de les énumérer, il est important de définir ce qui est considéré comme une référence culturelle :

Cultural references are those lexical items in a source text which, at a given point in time, refer to objects or concepts which do not exist in a specific target culture or which deviate in their textual function significantly in denotation or connotation from lexical equivalents available in the target culture. (Olk, 2001, cité dans Balama, 2016, p. 9).

On parle d'éléments de la vie (quotidienne) d'une culture A qui sont inconnus ou incompris dans une culture B. Si le spectateur de la cible venait à connaître ou à comprendre les références, ces dernières n'auraient pas la même résonance ni les mêmes connotations pour lui que pour les personnes de la culture source.

Parmi les éléments culturels phares du spectacle, on retrouve : des chansons d'origine canadienne et terre-neuvienne (*My Heart Will Go On, Heave away*), des noms d'enseignes ou de marques (*Shoppers, la Legion, le Screech, etc.*), mais aussi des événements et traditions tels que retrouvés dans la quinzième chanson, *Screech In*.

Pour illustrer les différentes possibilités qui s'offrent au traducteur lorsqu'il fait face à des *realia*, et étant donné que ma stratégie est restée la même pour toutes les références (à l'exception de *My Heart Will Go On*, cf. 2.4.), j'ai choisi de me concentrer sur le *Screech*, une marque de rhum qui joue un rôle important dans la comédie musicale. Je reprends ici la première occurrence (prononcée sur scène) du terme, afin de définir les différentes possibilités de réception du public en fonction de la stratégie de traduction :

Original (chanson n° 15 p. 41) : *Ladies and Gentlemen. This is Screech.*

---

Différentes stratégies de traduction :

1. Garder la référence telle quelle : *Mesdames et messieurs. Voici le Screech.*  
Réception : le contexte culturel subsiste, mais le public ne le connaît pas forcément.
2. Supprimer la référence : *Mesdames et messieurs. Voici le rhum.*  
Réception : perte du contexte culturel canadien.
3. Expliquer la référence : *Mesdames et messieurs. Voici le Screech, notre rhum.*  
Réception : perte du naturel dans ce type de situation.
4. Accommoder au public cible : *Mesdames et messieurs. Voici le Captain Morgan.*  
Réception : perte du contexte culturel canadien, impression de « chez nous ».

Cette classification ressemble très fort à celle de Rainier Grutman que j'ai abordée au point 3.1., lorsqu'il classe les possibilités à la disposition du traducteur face à un texte hétérolingue (Grutman, 2018, s. p.). En effet, les termes « conservation » (1), « effacement » (2), « encadrement » (3) et « déplacement » (4) sont aussi applicables à la traduction des *realia*<sup>13</sup>. L'utilisation d'une ou l'autre stratégie aura d'importantes conséquences sur la réception du public, comme montré dans le tableau ci-dessus, et il est indispensable de le garder à l'esprit au moment de choisir. Dans le cas du *Screech*, j'ai décidé d'opter pour la première stratégie, à savoir la conservation. Il en va de même pour la grande surface *Shoppers*, ou encore pour les différentes traditions terre-neuviennes retrouvées dans le spectacle (embrasser un poisson, répéter certaines phrases, etc.), bien qu'elles soient inconnues du public et étrangères à celui-ci.

Sur le spectre de Lawrence Venuti, qui lie d'un côté la *foreignization* (en français « étrangéisation » ou « exotisation ») et de l'autre la *domestication* (en français « naturalisation » ou « domestication »), je me suis plutôt placée du côté de l'étrangéisation, « qui indique une stratégie “sourcière” [et] affiche sans complexe l'origine étrangère du texte traduit » (Du Toit, 2013, s. p.). Dans ma démarche de traduction, j'assume pleinement (et « sans complexe ») cette stratégie sourcière<sup>14</sup> : les éléments du TS ont été choisis pour une bonne raison, et se doivent d'être retrouvés dans le TC.

La première raison, c'est l'importance accordée par les auteurs à la culture canadienne : les auteurs sont de vrais défenseurs de l'héritage culturel canadien et ont délibérément inséré les *realia* afin d'ancrer culturellement et géographiquement le spectacle.

---

<sup>13</sup> De nombreux scientifiques se sont penchés sur la question de la traduction des références culturelles, et beaucoup d'entre eux proposent des modèles de stratégies, chacun avec une terminologie propre. J'ai décidé de reprendre les références que j'avais déjà utilisées dans ce commentaire pour établir un parallèle entre différentes difficultés de traduction, liées de près ou de loin en termes de stratégies à adopter.

<sup>14</sup> Il est important de noter que les termes de « stratégie sourcière » ne peuvent être appliqués à la langue utilisée dans la traduction, comme Jean-René Ladmiral (1986) la décrit : elle « tend à démarquer d'aussi près que possible le texte-source [...] quitte à n'être plus directement intelligible sans un appareil de notes en bas de page » (1986, p. 34). En effet, et comme requis par les critères de Peter Low (cf. 2.1), le naturel est fondamental. Une telle situation où le TC a nécessairement besoin d'un texte parallèle pour être compris est tout simplement inimaginable : le format de comédie musicale (audiovisuel) ne le permet tout simplement pas. C'est bien pour la conservation des références et d'un point de vue du contenu uniquement que les termes « stratégie sourcière » sont ici utilisés.

La deuxième raison, c'est la réception du public source. De nombreux éléments culturels spécifiques au Canada ou à Terre-Neuve sont inconnus des publics anglophones devant lesquels la comédie musicale a été jouée depuis 2013 (aux États-Unis, au Royaume-Uni, en Australie, etc.). Il est donc possible de conserver cette part d'« inconnu » pour le public cible. Dans ce cas, « [t]he target reader is treated like the source text reader » (Balama, 2016, p. 10). Ce qui, à première vue, paraît être une barrière à la compréhension, est en fait un enrichissement mutuel. Le spectateur en apprend sur la culture canadienne, ce qui profite aux auteurs également.

De plus, la sélection des éléments culturels insérés avait déjà été faite par les auteurs. Dans le *companion book*, on peut lire : « Newfoundland has a million of different wonderful phrases, which we peppered in where we could, though many got cut because they were unintelligible to audiences » (Sankoff et al., 2019, p. 42). Ici, David Hein parle d'intelligibilité, à savoir le caractère de ce dont « on peut saisir aisément la signification, de ce que l'on peut comprendre sans difficulté » (*Intelligibilité*, s. d.). Les références qui se trouvent dans le texte source sont donc des éléments que les auteurs estimaient ne pas être un frein à la compréhension du spectateur. Il n'y a aucune raison de les supprimer ou de les adapter.

Le maître mot lors du processus de traduction était d'être fidèle à l'intention des auteurs. Je me suis inspirée de la réflexion de Chédia Trabelsi, qui dit que « la fidélité en traduction [est] fidélité à l'effet général produit par le texte original de départ » (2000, p. 473). Dans ce cas, lorsque l'on parle d'« effet général produit par le texte original », on parle de l'enrichissement culturel du public. Par la conservation des références culturelles telles quelles, rien n'est perdu ni ajouté. L'effet général est donc le même pour le TS et pour le TC.

#### **4.2. INTERTEXTUALITÉ ET RELIGION**

Les références externes ont une importance majeure dans *Come From Away*. Ceci est aussi vrai pour l'utilisation de références textuelles, ce que l'on peut appeler « intertextualité ». L'intertextualité se définit comme « [l'e]nsemble des relations existant entre plusieurs textes (notamment littéraires) » (Le Robert en ligne, s. d.). Cette intertextualité est divisée en deux grandes catégories dans *Come From Away* : les références textuelles liées à la culture et les références textuelles religieuses.

Les grandes références textuelles liées à la culture canadienne ayant déjà été abordées précédemment dans ce commentaire traductologique (aux points 2.4 et 3.2), je me concentrerai dans cette partie sur les références textuelles religieuses, ainsi que sur le rôle important de la religion dans la comédie musicale.

Différentes références religieuses sont retrouvées dans *Come From Away* au travers de différentes prières et versets. Par exemple, lors de la chanson n° 12 (*Prayer*), le spectateur assiste à un mélange de prières de différentes religions<sup>15</sup>. À ce moment-là, une vraie connexion est créée entre les passagers, alors qu'ils ne partagent pas les mêmes valeurs religieuses. Lorsque l'on s'intéresse aux traductions de ces diverses chansons, on comprend que le message est approximativement le même : *Dieu*, qui qu'il soit, amènera la paix. Ce moment suspendu représente un unisson, opposée aux quelques échanges plus ou moins brutaux entre certains personnages :

Chanson n° 5 (p. 25)		Chanson n° 13 (p. 37)	
<b>PASSENGER 4</b>	Finally, this other passenger gets on.	<b>PASSENGER 11</b> ( <i>to Ali</i> )	Hey. Hey! What the hell are you saying? [...]
<b>PASSENGER 11</b>	This guy from the Middle East.	<b>PASSENGER 11</b>	You celebrating this? You praying for your friends? [...]
<b>PASSENGER 2</b>	Someone says he got questioned.	<b>PASSENGER 8</b>	Are you telling your Muslim friends where to bomb next? [...]
<b>PASSENGER 7</b>	Someone says he got searched.	<b>PASSENGER 2</b>	I'm Muslim and I was born in Connecticut! I'm an American citizen!
<b>PASSENGER 1</b>	And now... he's on our bus.	<b>PASSENGER 11</b>	You don't look American.

À travers la chanson des prières, les auteurs font comprendre au spectateur qu'un terrain d'entente est toujours possible, peu importe les croyances de chacun. Cette observation nous ramène à mon hypothèse selon laquelle un changement de mélodie est obligatoire dans cette chanson (cf. 2.4.). En effet, c'est l'harmonie entre toutes les prières qui crée ce ressenti d'unité, c'est pourquoi il est nécessaire que la traduction rende cette harmonie – par un changement de mélodie.

<sup>15</sup> *Make Me a Channel Of Your Peace* (prière chrétienne, en français *prière de saint François d'Assise*), *Oseh Shalom* (prière juive), *Asato mâ sad gamaya* (mantra Shanti) et une prière musulmane. Il m'a été impossible de trouver le nom exact de cette dernière, puisqu'elle a été transcrite en alphabet latin dans le script.

Une autre référence textuelle religieuse importante est la référence à un verset de la Bible, à savoir le verset Philippiens 4:6 dans la chanson n° 7, *Darkness and trees (reprise)* (p. 27). Ici, encore une fois, la religion leur permet de se comprendre mutuellement, d'être sur la même longueur d'onde (comme on peut d'ailleurs le voir, Garth et Muhumuza l'affirment explicitement juste après) :

Chanson n° 7 (p. 28)

<b>GARTH</b> [...] their bible — it'll have the same number system ours does [...] I give 'em their bible and I'm pointing, saying, look! <u>Philippians 4:6 — Be anxious for nothing.</u> [...]	<b>GARTH</b> [...] leur Bible doit avoir le même système de notation que la nôtre. [...] Je leur rends leur bible, et je leur montre, je dis, regardez ! <u>Philippiens 4:6 – Ne vous inquiétez de rien.</u> [...]
<b>GARTH &amp; MUHUMUZA</b> And that's how we started speaking the same language.	<b>GARTH ET MUHUMUZA</b> Et c'est là qu'on a commencé à parler la même langue.

En ce qui concerne la traduction de ce verset, la traduction officielle, « Ne vous inquiétez de rien », a une fois de plus été conservée.

En dehors des références purement textuelles, on remarque que de nombreuses allusions à la religion sont faites tout au long de la comédie musicale. Premièrement, les personnages utilisent à plusieurs reprises les mots « God » et « Jesus » dans leurs interactions (pour exprimer l'étonnement, l'exaspération, etc.) :

Chanson n° 1 (p. 14)	Chanson n° 3 (p. 17)	Chanson n° 4 (p. 24)
<b>BONNIE</b> <u>Jesus</u> H! Oz! Turn on your radio!	<b>ALL</b> <u>HOLY JESUS,</u> THERE'S MORE! [...] <b>JANICE</b> <u>For the love of</u> <u>God,</u> stop bringing toilet paper to the Lion's Club!	<b>PRESIDENT BUSH</b> [...] make no mistake: we will show the world that we will pass this test. <u>God</u> bless.

Pour finir, les auteurs ont instauré des éléments religieux à plusieurs reprises : on mentionne l'Église catholique (chanson n° 10), l'Église baptiste (chanson n° 3), les prières des différentes religions (chanson n° 12), le sentiment de honte d'être juif (chanson n° 12), etc. Ces éléments ne sont peut-être mentionnés qu'une fois, mais créent ensemble un monde où la religion a pris une grande place dans tous les domaines, consciemment ou inconsciemment, et ce dans le monde entier après les attentats du 11 septembre 2001.

### 4.3. FAITS RÉELS : TRADUCTION LOGOCENTRIQUE

Je souhaiterais terminer ce commentaire traductologique par ce point, qui est finalement le résumé parfait pour justifier la grande partie de la traduction : la traduction pure du sens.

Comme nous le savons, les spectateurs de toute comédie musicale assistent à une alternance entre des dialogues et des chansons. Généralement, deux cas de figure se présentent : soit les dialogues ont un degré d'importance plus élevé que les chansons (puisqu'ils font avancer l'histoire, en étant soutenus par des chansons), soit les deux sont sur un même pied et contribuent chacun au déroulement de l'histoire. Toutefois, lorsque l'on s'intéresse à *Come From Away* en particulier, on se rend très vite compte que les chansons ont une importance particulière dans l'histoire : on pourrait même considérer que les chansons sont plus importantes que les dialogues. En effet, sans ces chansons, l'histoire ne serait pas compréhensible puisque celle-ci passe majoritairement par les chansons : les chansons sont un réel support narratif. D'ailleurs, il est même possible d'écouter l'entièreté des chansons, les unes à la suite des autres, et de comprendre le déroulement de l'histoire sans aucun problème.

On retrouve ici ce que Peter Low appelle des chansons « logocentriques », à savoir des « songs where the words matter more » (2017, p. 10). Les chansons logocentriques sont opposées aux chansons « musico-centriques », où c'est la forme qui l'emporte sur le fond. En effet, l'esthétique et la beauté des chansons n'étaient pas du tout au centre des préoccupations des réalisateurs. Je développerai ce point ci-dessous, pour terminer ce commentaire (cf. 4.3.2.).

Quand on se repenche sur ma stratégie générale de traduction (p. 64), on comprend mieux pourquoi, parmi les cinq critères, environ 25 % sont totalement dédiés au sens. Il est primordial de rester le plus proche du sens des chansons afin de ne jamais altérer le déroulement de l'histoire.

Le fait que l'histoire soit basée sur des faits réels a toute son importance dans la traduction. En effet, il est très important d'en conserver les détails, nuances et particularités. Les 12 comédiens sur scène ont des rôles créés sur la base de centaines de témoignages, et chaque comédien raconte l'histoire de dizaines de personnes en même temps :

[David en interview] We ended up interviewing everyone we possibly could for hours at the time, and we just came back with [...] like 16,000 stories and we wanted to tell all of them and... tried to do that in a 100-minute musical with 12 actors. (*Talks at Google*, 2017, 6'58")

Les témoignages sont utilisés avec précision pour la constitution des dialogues – parfois même au mot près. Les auteurs le confirment d'ailleurs dans le *companion book* : « Verbatim text informed so much of the script » (Sankoff et al., 2019, p. 47). En effet, lorsque l'on regarde par exemple une interview de la « vraie » Beverley Bass (*Denver Center for the Performing Arts*, 2018), on entend parfois les mots exacts de la chanson *Me and the sky* (chanson n° 16, p. 44). D'ailleurs, David Hein a confié dans une interview à *Playbill* que « the first version of the lyrics [he] wrote had some slight alterations to [Beverley's] story, but Irene insisted that [they] keep it identical to what she had said » (*Track-by-Track Breakdown*, s. d.). Une telle démarche se doit donc d'être respectée, même lors d'une adaptation scénique.

Cette volonté de fidélité est d'ailleurs très clairement exprimée dès la 42<sup>e</sup> seconde du fichier vidéo (retrouvé sur Apple TV+), où l'on peut lire à l'écran : « Based on real events and real people ». C'est un élément phare que les réalisateurs revendiquent, même à ceux qui ne possèderaient pas le *companion book*. Par ailleurs, dans le générique de fin, le téléspectateur peut retrouver des photos des comédiens américains avec la personne qu'ils représentent dans leur rôle principal.

Ensuite, les auteurs ont toujours fait en sorte que l'interprétation des rôles soit la plus authentique possible. Ce fut le cas non seulement pour la première production, mais aussi pour celles qui ont suivi. En effet, lors d'un échange après la représentation de *Come From Away* avec Daniel Crowder (interprète de Nick « & others ») le 15 mars 2024 à Liverpool, il m'a confié avoir eu l'opportunité de parler avec Nick et Diane, dont deux des personnages principaux sont inspirés, par appel vidéo lors de ses débuts dans la troupe. De cette manière, il a pu mieux comprendre son personnage, son histoire, afin de mener à bien sa mission : jouer de façon authentique et complète le rôle qui lui avait été attribué.

Du début à la fin, une réelle fidélité aux témoignages est installée par les auteurs, et cette fidélité se doit d'être respectée lors de la traduction.

#### 4.3.1. Les noms des personnages

Parmi les différents éléments qui se doivent d'être conservés se trouvent notamment les noms des personnages : on retrouve des noms tels que Bonnie, Beulah ou encore Nick. Dans le cas d'une traduction vers le français d'un spectacle, on pourrait estimer que ces noms n'ont pas de réelle consonance francophone et qu'il serait plus judicieux de les adapter en choisissant des noms plus familiers du public cible, tels que Marie, Stéphanie ou encore Nicolas, qui étaient parmi les plus courants dans la population française à l'époque des attentats de New York, en 2001 (*Prénoms les plus donnés en 1980*, s.d.). Pourtant, Viviana Agostini-Ouafi explique :

D'après [Eco], [...] même en partant de la sensibilité et de la culture du lecteur d'arrivée, la traduction doit viser à retrouver, sinon l'intention de l'auteur, au moins l'intention du texte-source, ce que ce texte dit ou suggère par rapport à la langue qui l'exprime et au contexte culturel qui l'a vu naître. (2006, p. 49)

En effet, étant donné que la comédie musicale est basée sur des faits réels, les réalisateurs ont décidé de garder les prénoms des personnes dont ils se sont inspirés. Afin de respecter le désir de représentation de la réalité, j'ai moi aussi décidé de conserver les noms tout au long de la traduction.

#### 4.3.2. Justification ?

Cette importance du sens justifie certains de mes choix de traduction qu'on pourrait qualifier de « moins esthétiques ». Lorsque l'on écoute une chanson, on attend un choix des mots précis, et on apprécie entendre la musicalité naturelle de la langue française. C'est généralement ce qu'on attend également d'une chanson en anglais : une démonstration de l'art de manier les mots. Cependant, il est clair que le texte des chansons originales pourrait être qualifié de « brut ». L'intention des auteurs était de faire passer un message. Ils désiraient montrer ce qu'il s'était réellement passé cette semaine de septembre 2001 grâce aux témoignages des personnes concernées. Ils n'ont alors pas vraiment cherché de termes élégants, ils n'ont pas cherché à reformuler, à donner au spectateur de l'extraordinaire. C'est pour cette raison que la traduction pourrait être définie de la même manière : naturelle, brute, et sans artifices.

Par exemple, dans la chanson n° 16, il est évident que d'autres formulations auraient été possibles à certains passages :

Chanson n° 16 (p. 44)

AND I GOT MY FIRST JOB	PUIS MON PREMIER EMPLOI
FLYING FOR A MORTICIAN	VOLER POUR UN CROQUE-MORT
IN A TINY BONANZA	DANS UN PETIT BONANZA
JUST A CORPSE AND ME	À CÔTÉ DE MOI UN CORPS
FIVE DOLLARS AN HOUR	5 DOLLARS DE L'HEURE
FOR FLYING DEAD BODIES	POUR TRANSPORTER DES MORTS

Beverley Bass, dans une interview lors de l'événement *SHN Members-only In Conversation* du SHN Golden Gate Theatre à San Francisco, déclare : « A song had been written called 'Me and the sky', which basically chronicles my aviation life » (BroadwaySF, 2019). Elle-même affirme qu'il s'agit bien de sa vie précisément. Procéder à des changements majeurs de sens n'est donc pas du tout une possibilité dans ce cas de traduction.

Par exemple, ne pas mentionner le « bonanza » (petit avion avec généralement 6 places) aurait pu se faire dans une traduction plus traditionnelle, pour opter, par exemple, pour un terme plus générique, un hyperonyme tel qu'*avion*, *engin*, *appareil*, etc. Ici, il s'agit non seulement d'une précision de Beverley Bass, mais aussi d'un marqueur d'identité de cette dernière : il est normal pour elle d'utiliser à plusieurs reprises des termes techniques, appartenant au jargon de l'aviation. De plus, rien ne justifie de supprimer « bonanza » puisque dans le contexte, il est très facile de comprendre rapidement de quoi il s'agit.

Rester proche du texte – et particulièrement du vocabulaire choisi en anglais – est nécessaire afin de rendre un produit qui a le même effet en français qu'en anglais tout en conservant le sens du texte.

## IV. CONCLUSION

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai décidé de traduire les chansons de la comédie musicale *Come From Away* écrite par Irene Sankoff et David Hein.

Les chansons de cette comédie musicale regroupent deux types de texte : le texte parlé et le texte chanté. Différentes techniques et théories, abordées dans ce commentaire traductologique, m'ont permis de relever le défi considérable que représente la traduction musicale. J'ai pu m'inspirer des théories des plus grands théoriciens de la traduction musicale tels que Peter Low et Johan Franzon. J'ai pu m'en inspirer, mais parfois aussi m'en éloigner pour répondre à une demande très spécifique dans le cadre de mon travail : traduire des chansons, certes, mais des chansons de comédie musicale. Des recherches complémentaires ont été nécessaires afin de comprendre tous les enjeux que ce type de chansons comportait vraiment.

Ensuite, traduire *Come From Away* s'est révélé être un exercice totalement différent de ce que j'ai pu avoir l'habitude de faire, et ce pour plusieurs raisons.

La première raison, qui est aussi la plus évidente, est que la traduction de chansons ne nous a jamais été présentée comme exercice pendant nos cinq années d'études. Ce type de traduction permet une flexibilité rare qui ne nous est pas vraiment apprise tout au long de notre parcours universitaire, bien que cette flexibilité soit présente dans certains domaines couverts tels que le sous-titrage, la traduction littéraire, etc. Dans la traduction musicale, tout est permis. L'important est que le produit fini « fonctionne » dans la culture cible. Le traducteur a une infinité de possibilités à sa disposition, et a la lourde tâche de déterminer ce qui « fonctionnera » le mieux, non seulement grâce à sa connaissance de la culture cible, mais aussi grâce à sa connaissance musicale et la stratégie qu'il a décidé d'adopter, en se plaçant sur le spectre entre le respect de la source et l'adaptation à la cible.

La deuxième raison, qui rejoint le paragraphe précédent, est que lors de notre parcours, nous avons bien souvent été poussés à penser à la cible en priorité. J'ai donc toujours eu l'habitude de penser au lecteur de ma traduction, à m'assurer de n'instaurer aucun filtre opaque entre le texte et le lecteur de celui-ci, à procéder à des explications quand c'était nécessaire, etc. Seulement, j'ai travaillé d'une façon inhabituellement sourcière dans le cadre de ce mémoire. En raison de l'intention

initiale des auteurs, qui était de montrer la nature de la culture canadienne ainsi que la générosité et la bonté du peuple canadien, j'ai pris le parti de rester très fidèle à la source. En effet, j'estime ne pas avoir créé de filtre opaque entre le texte et le public : ce qui semble étranger au public francophone était en fait déjà étranger au public anglophone (non canadien) – c'est-à-dire la majorité du public anglophone. Par ma stratégie, j'ai tenté de toujours rendre chaque élément de la même manière que dans le TS, y compris la distance qui pouvait y exister. Je n'ai pas pris le parti, comme j'aurais pu le faire dans un autre type de traduction, de procéder à des explic(it)ations pour éclairer mon public cible.

Selon moi, la découverte par soi-même en tant que spectateur fait partie intégrante de l'expérience d'une comédie musicale : de nouveaux éléments peuvent être compris après une deuxième fois au théâtre, et même après une troisième ou une quatrième fois. Les comédies musicales sont un ensemble d'éléments dont le texte est le support, mais où il ne fait pas tout. Il est impossible de saisir toutes les informations d'un spectacle, tellement d'éléments et de détails sont cachés, incompris, viennent questionner et font réfléchir. Finalement, c'est peut-être cela qui fait la beauté et la richesse de la comédie musicale et de l'art de la scène en général : ne pas tout comprendre, ne pas tout savoir, ne pas tout connaître, mais tout de même apprécier l'expérience et en ressortir grandi.

Je vous remercie pour votre lecture.

# BIBLIOGRAPHIE

## Ouvrages

- Apter, R., & Herman, M. (2016). *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. Bloomsbury.
- Breckx, M. (2012). *Grammaire française* (C. Cherdon, Éd. ; 4. éd., revue et actualisée). De Boeck.
- Delisle, J., & Fiola, M. A. (2013). *La traduction raisonnée : Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français* (3<sup>e</sup> édition). Les presses de l'Université d'Ottawa.
- Grutman, R. (1997). *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Fides.
- Low, P. (2017). *Translating song. Lyrics and Texts*. Routledge.
- Sanders, T. (2018). *An Introduction to Technical Theatre*. Tualatin Books.
- Sankoff, I., Hein, D., & Maslon, L. (2019). *Come from away : Welcome to the rock*. Omnibus Press.
- Sofer, A. (2003). *The stage life of props*. University of Michigan Press.
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1972). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Didier.

## Articles de périodiques, thèses et mémoires

- Agostini-Ouafi, V. (2006). La traduction d'après Umberto Eco : Dire quasi la stessa cosa. *Transalpina*, 9, 37-54. <https://doi.org/10.4000/transalpina.3155>
- Balama, V. (2016). Semantique de l'environnement culturel : traduction des références culturelles. *Via scientiarum : starptautiskās jauno lingvistu konferences rakstu krājums* (3<sup>e</sup> édition), 8-16. Ventspils Augstskola, Liepājas Universitāte. <https://www.liepu.lv/uploads/files/VSc%203%20Balama.pdf>
- Brizuela, M., Andersen, E., & Stallings, L. (1999). Discourse Markers as Indicators of Register. *Hispania*, 82(1), 128–141. <https://doi.org/10.2307/346098>

- Carpi, B. (2020). A multimodal model of analysis for the translation of songs from stage musicals. *Meta*, 65(2), 420–439. <https://doi.org/10.7202/1075843ar>
- Defacq, A. (2011). *Les parasites de traduction : entre adaptation et fidélité. L'exemple des comédies musicales américaines*. [Thèse de doctorat, Université d'Angers]. <https://theses.hal.science/tel-00972046/document>
- Du Toit, C. (2013). Bitterkomix : Traduire, trahir, choisir. *La conquête de la langue*. La conquête de la langue, Paris. <https://doi.org/10.58282/colloques.2016>
- Durieux, C. (1990). Le foisonnement en traduction technique d'anglais en français. *Meta*, 35(1), 55–60. <https://doi.org/10.7202/002689ar>
- Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translator*, 14(2), 373-399, <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>
- Grutman, R. (2018). Ingelaste talen vertalen: vier literaire scenario's. *Filter* 25:3. p. 5-12. <https://www.tijdschrift-filter.nl/jaargangen/2018/253/ingelaste-talen-vertalen-vier-literaire-scenario-s-5-12-abstract>
- Ladmiral, J.- R. (1986). Sourciers et ciblistes. *Revue d'esthétique (nouvelle série)*. Toulouse : Editions Privat, n° 12. 33-42.
- Lavault-Olléon, É. (2006). Le *skopos* comme stratégie de déblocage : dialecte et scotticité dans *Sunset Song* de Lewis Grassie Gibbon. *Meta*, 51(3), 504–523. <https://doi.org/10.7202/013555ar>
- Low, P. (2003) Singable translations of songs. *Perspectives: Studies in Translatology*, 11(2), 87-103. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>
- Low, P. (2008). Translating Songs that Rhyme. *Perspectives*, 16(1-2), 1-20. <https://doi.org/10.1080/13670050802364437>
- Low, P. (2011). Translating jokes and puns, *Perspectives: Studies in Translatology*, 19(1), 59-70. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2010.493219>
- Low, P. (2013). When Songs Cross Language Borders: Translations, Adaptations and 'Replacement Texts'. *The Translator*, 19(2), 229-244. <https://doi.org/10.1080/13556509.2013.10799543>

Robaux, P. (2018). *Traduction commentée du script de la comédie musicale Wicked et de son glossaire des néologismes tirés du livre Wicked: The Grimmerie*. [Mémoire, Université de Liège].

Trabelsi, C. (2000). La traduction des niveaux de langue et des régionalismes de l'arabe en français dans le roman de Taïeb Salah. *Saison de la Migration vers le Nord. Meta*, 45(3), 465–474. <https://doi.org/10.7202/004505ar>

### Chapitres de livres

Klaudy, K. (2009), “Explicitation”, in Mona Baker and Gabriela Saldanha (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London/New York: Routledge, 104-108.

Vermeer, H. (2012). Skopos and commission in translational action. In Venuti, L. (ed). *The Translation Studies Reader* (3rd ed.). New York. Routledge. pp. 191–202.

### Ressources audiovisuelles

BroadwaySF. (2019, 3 janvier). *Beverly Bass' Interview | Come From Away In Conversation* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=y9LPLF5pNKw>

Cameron, J. (1997). *Titanic*. Paramount Pictures.

Come From Away UK. (2022, 14 mars). *Come From Away | Meet The Plane People* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=q4ip36NUYXg>

Denver Center for the Performing Arts. (2018, 16 novembre). *Meet the real-life 'Come From Away' pilot Beverly Bass* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IQO6fXkmjQA&t=2s>

Gordon, M. (Producteur) & Ashley, C. (Réalisateur). (2021). *Come From Away*. [Apple TV+].

Molly Records LLC. *Come From Away – Original Broadway Cast Recording* (2017) [CD Audio]. New York : The Musical Company LLC.

Talks at Google. (2017, 7 avril). *Broadway's Come From Away | Talks at Google* [Vidéo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=P0XtepC6\\_Ck](https://www.youtube.com/watch?v=P0XtepC6_Ck)

## Interventions

Delabastita, D. (2023, 8 novembre). *Multilingualism and Translation. Multilingualism in Translation*. [Conférence]. Liège, Belgique.

Laporte, S. (2024, 12 avril). *Traduire la comédie musicale*. [Symposium]. Translating Music(als) / Traduire la musicalité, Université de Liège. Liège, Belgique.  
[https://www.cirti.uliege.be/cms/c\\_11689351/fr/translating-music-als/-traduire-la-musicalite](https://www.cirti.uliege.be/cms/c_11689351/fr/translating-music-als/-traduire-la-musicalite)

## Ressources en ligne

---- *Bienvenue au Théâtre Mogador—Site officiel*. (s. d.). <https://www.theatremogador.com/>

---- *Corporate page | Théâtre Mogador*. (s. d.). <https://www.theatremogador.com/corporate-page>

---- *Nicolas Valentiny Créations – L’imaginaire au service de la vie*. (s. d.). <https://nicolasvalentinycreations.be/>

---- *Prénoms les plus donnés en 1980 : le classement*. (s. d.). Le journal des femmes. <https://www.journaldesfemmes.fr/prenoms/classement/prenoms/les-plus-donnees/1980>

---- *Track-by-Track Breakdown : Irene Sankoff and David Hein Share the True Stories Behind Their Tony-Nominated Come From Away Score | Playbill*. (s. d.). <https://playbill.com/article/track-by-track-breakdown-irene-sankoff-and-david-hein-share-the-true-stories-behind-their-tony-nominated-come-from-away-score>

Bureau de la traduction du Gouvernement du Canada.. (s. d.) *TERMIUM Plus®*  
<https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra>

Cambridge Dictionary. (s. d.). *Cambridge Dictionary : Dictionnaire anglais, Traductions & Synonymes*. <https://dictionary.cambridge.org/fr/>

CNRTL. (s. d.). *Portail lexical – Lexicographie*. <http://www.cnrtl.fr/definition/>

Come From Away [@wecomefromaway]. (s. d.). *Posts* [Profil Instagram]. Instagram.  
<https://www.instagram.com/wecomefromaway?igsh=a20z djRwaXIydGV0>

- Come From Away Australia [@comefromawayau]. (s. d.). *Posts* [Profil Instagram]. Instagram.  
<https://www.instagram.com/comefromawayau?igsh=MTVhZDVpbGI0ZmRnZg==>
- Come From Away de Musical [@comefromawaydemusical]. (s. d.) *Posts* [Profil Instagram]. Instagram.  
<https://www.instagram.com/comefromawaydemusical?igsh=d2Qxb29oM3Z0YmFo>
- Come From Away Toronto [@comefromawayto]. (s. d.). *Posts* [Profil Instagram]. Instagram.  
<https://www.instagram.com/comefromawayto?igsh=MWkzNTM3c2xhd2R4dg==>
- Come From Away UK [@comefromawayuk]. (s. d.). *Posts* [Profil Instagram]. Instagram.  
<https://www.instagram.com/comefromawayuk?igsh=MmN3ZmJsOHRpMjY3>
- Collins Dictionary. (s. d.). *Collins Online Dictionary | Definitions, Thesaurus and Translations*.  
<https://www.collinsdictionary.com/>
- Gambier, Y., & Van Doorslaer, L. (Éds.). (2010). *Handbook of translation studies*. John Benjamins Publishing Company. <https://benjamins.com/online/hts>
- Khawla. (2018). Taux de foisonnement—Des variations à prendre en compte! *Agence de traduction Lyon Version internationale*. <https://www.versioninternationale.com/taux-de-foisonnement-en-traduction/>
- Larousse. (s. d.). *Dictionnaire Français en ligne – Larousse*.  
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>
- Larousse. (s. d.). *Dictionnaires bilingues – Anglais-français*.  
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais>
- Le Robert. (s. d.). *Dictionnaire français gratuit – Dico en ligne Le Robert*.  
<https://dictionnaire.lerobert.com/>
- Medialane (s. d.). *Come From Away komt naar Nederland! Come From Away De Musical*.  
<https://www.comefromawaydemusical.nl/come-from-away-komt-naar-nederland/>
- Office québécois de la langue française. (s. d.). *La Vitrine linguistique de l'Office québécois de la langue française*. <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/>
- Origin Theatrical. (s. d.). *The Phantom of the Opera*. Origin Theatrical.  
<https://origintheatrical.com.au/work/6505>