

*Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay  
– le jeu de l'ellipse et de l'abondance ou comment traduire le *joual*

Aleksandra Chrupała  
Joanna Warmuzińska-Rogóż  
Université de Silésie, Pologne

*Synergies Pologne* n° 8 - 2011 pp. 83-91

**Résumé :** « Les Belles-sœurs » de Michel Tremblay se caractérise par l'enracinement dans la culture de départ, premièrement à travers la langue (l'usage du *joual* pour la première fois dans le théâtre québécois), puis par la thématique (une image impitoyable de la société québécoise), ce qui fait que beaucoup d'éléments demeurent implicites pour les lecteurs du texte de départ. On a donc affaire à un phénomène d'ellipse propre à l'original, qui n'est pas caractéristique pour la traduction. Vu que le rôle de cette dernière se fonde aussi sur l'interprétation et l'explication, voire même l'explicitation de la culture de départ, le traducteur devrait sans doute recourir souvent aux outils plus proches de l'abondance. À la base de la traduction polonaise des « Belles-sœurs », le présent article analyse le phénomène de transmission d'un texte littéraire québécois d'une culture à une autre par le biais des trois axes étroitement liés : celui de la langue (le rôle et l'importance du *joual*), l'axe culturel (les éléments propres à la culture québécoise, liés à l'usage du *joual*, qui restent implicites et, d'autre part, qu'il faut absolument expliciter à un lecteur polonais) et finalement l'axe traductologique proprement dit lié aux procédés caractéristiques pour la traduction d'une pièce de théâtre.

**Mots-clés :** traduction, pièce de théâtre, *joual*, axe culturel, littérature québécoise.

**Abstract:** « The Sisters-in-Law » by Michel Tremblay is characterized by a deep-rootedness in the source culture, primarily by means of the language (the use of *joual* for the first time in the Quebec theatre), but also by the theme (the ruthless image of the Quebec society), which make a lot of elements implicit to the readers of the source text. It is a phenomenon of ellipse proper for the original, that is not characteristic for the translated text. Taking into consideration that the translation is based also on interpretation and explication, or even on clarifying the source culture, the translator is often supposed to resort to the tools appearing to be on the verge of abundance. Based on the Polish translation of "The Sisters-in-Law", the paper analyzes the phenomenon of transmission of the Quebec literary text from one culture to another by means of the three axis closely connected : the axis of language (the role and the importance of *joual*), the cultural axis (the elements proper for the Quebec culture, connected with the use of *joual*, that remain implicit and, on the other hand, that should be absolutely clarified to a Polish reader) and, last but not least, the translation axis connected with the processes characteristic for the translation of the theatre play.

**Key words:** translation, theatre play, *joual*, cultural axis, Quebec literature

[...] *J'espère qu'y a autre chose dans mes pièces  
que c'te maudit langage-là,  
Ch't'assez tanné d'en entendre parler. [...]*

(M. Tremblay, 1973 : 6)

Michel Tremblay, auteur phare de la littérature québécoise, est connu surtout grâce à sa création dramatique, en outre le cycle des *Belles sœurs* qui lui vaut une place considérable sur la scène littéraire au Québec. Il s'agit d'une dizaine de pièces de théâtre décrivant un groupe de personnages nés dans un quartier ouvrier de Montréal, le Plateau Mont-Royal. La pièce la plus importante du cycle qui lui donne le titre, montée pour la première fois le 28 août 1968 au Théâtre du Rideau-Vert de Montréal, dans une mise en scène d'André Brassard, suscite de vives polémiques, inconnues auparavant dans le théâtre au Québec, particulièrement parce qu'elle offre une « contre-image » de la société québécoise. C'est aussi un moment majeur dans l'histoire du théâtre de la province : on considère cet événement comme le début du théâtre « québécois » pour le distinguer du théâtre « canadien-français ». Tremblay organise l'action de la pièce autour de Germaine Lauzon, une femme de milieu modeste et ouvrier, qui gagne un million de primes-timbres dans un concours. Avant de pouvoir réclamer des primes du « cataloye », elle doit coller tous les timbres dans les livrets. Pour le faire, elle invite donc ses sœurs, sa belle-sœur et ses voisines à son « party de collage de timbres ». Lors de la rencontre, les femmes bavardent, racontent leurs joies, leurs peines, leurs misères, se querellent et volent enfin les timbres de Germaine. L'auteur se sert de cet événement pour dépeindre la société après la Révolution tranquille qui était censée tant changer dans la mentalité des Québécois. Grâce à lui, la banalité du quotidien s'imisce dans le théâtre qui jusqu'alors suivait plutôt une noble norme française. À part le sujet, le dramaturge expérimente aussi avec la forme. Il oppose donc la thématique à des procédés classiques où alternent monologues et chœurs.

Puis, Michel Tremblay introduit dans ses pièces une langue oralisée, caractéristique des milieux populaires montréalais - le *joual*. Bien sûr, il n'est pas le premier créateur à l'utiliser dans la littérature, mais c'est lui qui entreprend un projet cohérent dans lequel la dimension symbolique accompagne l'effet réaliste (Robert, 1994 : 212). La langue est donc chez Tremblay non seulement un outil de communication, mais aussi une sorte de miroir de la vie réelle et sert de base à la caractéristique des personnages. Comme le remarque pertinemment Sherry Simon : « Le joual de Tremblay n'était-il pas revendication perverse devant l'oppression coloniale, revendication vautrée jusqu'à l'objection dans le particularisme communautaire? » (Simon, 1994 : 164). Une telle attitude de l'écrivain témoigne de la présence d'un phénomène que Lise Gauvin appelle « surconscience linguistique » et qu'elle attribue aux écrivains québécois se trouvant devant un double dilemme, à savoir non seulement de quoi ils devraient traiter dans leurs œuvres, mais aussi en quelle langue (Gauvin, 2000).

### Qu'est-ce que c'est que le *joual* ?

Le joual est considéré comme une variante basilectale du français québécois, celle qui s'écarte le plus de l'usage correct ou normatif. C'est une langue à base syntaxique et lexicale tout à fait française à laquelle se sont adjointes des expressions et des tournures anglaises (Tétu de Labsade, 1990 : 95). À l'origine c'était la langue parlée des agriculteurs québécois qui au début du XX<sup>e</sup> siècle ont quitté les campagnes et déménagé

dans de grandes villes (surtout à Montréal) pour chercher du travail dans les grosses usines anglophones. Le *joual* était une sorte de compromis entre le français rural et l'anglais industriel, qui était né, comme le souligne M. Tremblay, surtout grâce aux efforts des femmes québécoises ne voulant pas s'angliciser à côté de leurs maris qui apportaient à la maison des mots anglais, parce qu'ils étaient tout simplement obligés de trouver un moyen de communication permettant de s'intégrer dans un milieu tout à fait nouveau. Le *joual* s'est très vite propagé, même dans les écoles publiques, jusqu'au début de la Révolution tranquille, où l'élite francophone, parlant le français dit standard ou international, a lancé un vif débat autour de la mauvaise qualité du français parlé par l'ensemble de la population.

Employé déjà dans les années 30, le terme *joual* n'a connu un grand public que trente ans plus tard, grâce au rédacteur du quotidien *Le Devoir*, André Laurendeau, qui en 1959 y a publié des textes sur la langue parlée des élèves canadiens-français, en la qualifiant de *joual* :

« Ben, j'sais pus! J'vais ouère si c'est o.k. que j'passe la nuitte icitte à souère .»

[Eh bien, je ne sais plus! Je vais voir si j'ai la permission de passer la nuit ici ce soir]

Le mot provient de la déformation du nom « cheval » : *parler joual* signifie donc « dire *joual* au lieu de *cheval* ». L'expression utilisée par Laurendeau a été vite popularisée grâce au livre de Jean-Paul Desbiens *Les insolences du Frère Untel*, qui a connu un grand succès et a fait éclater des discussions passionnées non seulement sur la langue elle-même, mais surtout sur le système scolaire au Québec.

Par la suite, le *joual* est devenu un moyen d'affirmation identitaire québécoise : de nombreux intellectuels et artistes (regroupés en majorité dans une revue à tendance socialiste *Parti pris*, p. ex. Jacques Gotbout, Michel Tremblay, Pierre Vallières; Denis Héroux, Claude Fourier, Robert Charlesbois) sont devenus véritables partisans du *joual*, considéré comme une nouvelle langue qu'il fallait défendre :

« le joual, c'est une arme politique, une arme linguistique que le peuple comprend d'autant plus qu'il l'utilise tous les jours... c'est un devoir que d'écrire en joual tant qu'il restera un québécois pour s'exprimer ainsi » (Tremblay, 1973, La Presse).

L'un des résultats incontestables de cette bataille autour du *joual* a été certainement un mouvement réformateur entrepris au Québec (p.ex. la création du Ministère d'Éducation, l'acceptation de la *Chartre de la langue française*, l'ouverture des cégeps<sup>1</sup>). Vers la fin des années 70, le *joual* a perdu sa dimension polémique ; aujourd'hui, après que le français est devenu une langue officielle de la province et qu'on a admis le statut du québécois en tant que langue, il demeure présent dans la culture québécoise, surtout à la musique, à la télé, au cinéma ou bien dans des conversations. Loin d'être considéré comme une langue distincte, il constitue l'un de toute la variété des registres dont on dispose. Le mot « joual » a même acquis un sens adverbial, ce qu'on voit bien dans l'expression *parler très joual*.

### Caractéristiques du *joual*

Le *joual* se caractérise par une prononciation spécifique, une morpho-syntaxe que n'est pas toujours française et surtout la couche lexicale fort différente du français international, parce qu'influencée profondément par l'anglais. C'est aussi une langue

strictement orale, sans une norme d'écriture bien établie ; c'est pour cela que l'orthographe proposée par différents auteurs n'est pas toujours identique (p.ex.: *asteure - asteur - astheur - à c't'heure*).

Parmi les particularismes du *joual*, on cite le plus souvent<sup>2</sup> :

- prononciation ancienne du groupe -oi [we] : *moi* [mwe]
- fermeture de [a] en [o] : *pas* [po]
- ouverture de [E] en [a] : *merde* [mard]
- affrication de [t] et [d] en [ts] et [dz] : *tu* [tsy], *du* [dzy]
- réduction de certaines combinaisons de consonnes finales : *pauvre* [pov], *notre temps* [nottâ]
- prononciation / ajout de [t] final : *bout* [but], *ici* [isit]
- prononciation de [j] des consonnes *g* et *j* : *catalogue* [kataloj], *journée* [jurne]
- présence de « sons parasites » dans les liaisons : [t] (après la dispartition du verbe *être*) : *Je suis une fille* [ʃtynəfi]; [z] : *Je leur ai dit* [ʒləzedzi]
- réduction du pronom *il* en *i* : *Il part* [ipar]
- réduction du pronom *elle* en *al* / *a* : *Elle arrive* [alariv], *Elle repasse* [arpar]
- absence régulière de *ne* négatif : *Il ne part pas* [iparpo]
- ajout de l'adjectif *autres* aux pronoms toniques pluriels : *vous-autres* [vuzot]
- emploi du marqueur interrogatif -*tu* dans les interrogations : *Il veut?* = *Il veut-tu?*
- modification de la conjugaison de certains verbes : *je vais* = *je vas*, *je hais* = *j'hais*
- présence de nombreux archaïsmes et dialectalismes : *achaler*, *chicaner*, *s'abander*, *s'abrier*, *barrer la porte*, *catiner*, *jaser*
- présence de nombreux anglicismes (emprunts directs avec adaptation phonétique ou non et calques) : *patente* (invention), *tonne* (chanson), *crinqué* (énervé), *bécosse* (toilettes extérieures), *fonne* (plaisir), *kisser* (embrasser), *comment ça file?* (comment ça va?), *être supposé de qqch* (devoir faire qqch), *être correct* (aller bien)
- présence des sacres (jurons québécois tirés des termes ayant trait à la religion catholique) : *tabarnak*, *câlisse*, *bâtard*, *calvaire*, *maudit*, *ostie*, *crisse*, *viarge*.

## Du point de vue de la traduction - jeu de l'ellipse et de l'abondance

La spécificité des *Belles-sœurs*, texte dont les racines « plongeaient directement dans le sol de son petit milieu » (Simon, 1994 : 164), fait que la traduction n'est plus une simple question de langage, de transmission du message à travers un changement de codes, mais devient aussi un défi au niveau transculturel. Et pourtant, une liste impressionnante des traductions fait preuve de l'aspect universel de la pièce, trait que souligne notamment Jacques Cellard : « [la pièce] de Michel Tremblay garderait ses significations et sa vérité humaine en berlinois à Berlin, en milanais à Milan et en cockney à Londres - privilège d'un théâtre qui est en même temps d'une date et d'un lieu, d'aujourd'hui et de partout » (Cellard, 1973). Nous devons la traduction polonaise de la pièce à Józef Kwaterko, québécois renommé, qui a publié le texte sous le titre *Siostrzyczki* dans la revue « Dialog » 1990 (n° 8). La réalisation scénique a lieu au Théâtre de Télévision, dans la mise en scène de Barbara Sass (la première le 25 avril 1994).

## Le joual et l'axe culturel

Le texte tremblayen fonctionne en tant que révélateur des changements sociaux que les Québécois en subis après la Révolution tranquille. Ainsi, on ne peut pas passer sous

silence un conflit entre Germaine et les autres qui, selon Yves Jubinville, « (...) résulte de ce qu'elle menace de n'être plus comme les autres, de rompre la continuité lisse de cet univers familier et ressemblant » (Jubinville, 1998 : 61), et qui se reflète notamment au niveau de la langue. On voit clairement ici que le *joual* témoigne de l'appartenance à une couche sociale concrète, et toute tentative d'une ascension sociale est visible entre autres à travers le désir de s'exprimer autrement. La langue devient donc un « élément d'exclusion » (Jubinville, 1998 : 64). Dans son analyse du *joual* dans *Les Belles-sœurs*, Mathilde Dargnat, distingue dans le texte tremblayen deux grandes unités : d'une part les « Germaine Lauzon », et d'autre part Lisette de Courval, la « précieuse » (Dargnat, 2002 : 73). L'opposition très nette qui s'esquisse entre elle et les autres est un des éléments implicites, inhérents de l'original. Prenons comme exemple un dialogue significatif entre Lisette, « porte-parole isolé du français pur et académique » (Dargnat, 2002 : 112) et Marie-Ange, représentant les autres femmes. Le contraste entre les deux se donne à voir avant tout à travers leur attitude envers le *joual* : Marie-Ange l'utilise avec une certaine fierté, tandis que Lisette s'efforce de bien « perler ». Mathilde Dargnat observe que bien que les propos de Lisette contiennent en général les négations complètes, les formes verbales correctes, les participes passés accordés et la syntaxe canonique (Dargnat, 2002 : 112), ils se caractérisent aussi par certaines variations diaphasiques. C'est donc dire que Lisette ne « perle » plus mais parle tout comme ses voisines de *party*, quand elle ne se maîtrise pas (Dargnat, 2002 : 74). Dans sa traduction, Józef Kwaterko recourt surtout à des moyens lexicaux et se sert de l'adaptation dans l'acception de Jean Delisle, donc le type d'adaptation concernant le niveau de la langue, mais qui permet de transmettre bien les nuances de style (Delisle, 1993 : 154). Ainsi, dans la version polonaise Lisette de Courval utilise des mots soignés (« Uprzeżność doprawdy nic nie kosztuje » - « En effet, la gentillesse ne coûte rien »), par contre les propos de Marie-Ange sont encore plus marqués au niveau du registre que dans l'original (« może to wkurwić całe sąsiedztwo » - « ça fait chier les familles »).

## La traduction et le théâtre

Dans *Les Belles-sœurs*, Michel Tremblay offre tout un éventail d'outils dramatiques : dialogues, monologues et chœur, qui accompagnent, à travers des « actions verbales », l'action proprement dite. Aussi le conflit qui s'esquisse entre l'individu et la collectivité au niveau de l'action est-il renforcé par la prise de parole. En premier lieu, le *joual* apparaît dans les monologues dans lesquels, selon Yves Jubinville, il est « symbole idiomatique de la pauvreté morale et intellectuelle de ces femmes » (Jubinville, 1998 : 73).

Pendant la traduction d'un texte fortement marqué au niveau de la langue, le traducteur ne peut pas inventer un système analogue dans la langue d'arrivée, il devrait plutôt recourir à un outil qu'Eugene Nida appelle « équivalence dynamique » (Nida, 1995) et qui, selon Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, permet de trouver des équivalents appropriés à une situation concrète ou autrement dit à la « traduction de l'effet », qui consiste à « savoir traduire au-delà de la correspondance de signifiant à signifiant pour avoir une approche qui englobe également le signifié » (Rémillard-B, 2007 : 137). C'est par ailleurs ce que prônent les partisans de la théorie interprétative de la traduction selon qui le traducteur devrait créer dans la langue d'arrivée un texte qui suscitera par la suite des sentiments et impressions analogues à celles du lecteur de l'original (Lederer, 1994).

De toute évidence, Józef Kwaterko opte dans sa traduction pour ce type d'outil traductologique ce qui lui permet de colmater les lacunes résultant du manque d'équivalent dialectal ou sociolectal dans la réalité polonaise. Il utilise des expressions du langage populaire (« haruję jak wół », « podcieram tyłki », « utuczona jak prosię », « przekłete babsko », « mam już dotąd harowania na próżno »), voire même des vulgarismes (« cholera », « rzygać się chce », « zafajdane życie ») pour accentuer la pauvreté morale et intellectuelle du personnage.

À côté des monologues, il convient de souligner l'importance des dialogues qui en premier lieu servent de base à la description d'une certaine connivence entre les femmes. Il s'agit en fait plus de « conversations » ou de « bavardages » que de « dialogues », car - comme le signale pertinemment Yves Jubinville - « le bavardage représente l'impuissance d'agir des personnages et le caractère statique de l'action dramatique » (Jubinville, 1998 : 70). En plus, Michel Tremblay fait parler ses personnages comme dans la « vraie vie », il conserve donc toutes les imperfections. À travers cet outil, l'auteur esquisse aussi l'altérité caractéristique des « belles-sœurs », et, ce qui va de soi, de la société qu'il dépeint. Le *joual* devient donc un idiome « incertain », qui aboutit à la crise de langage définie par Yves Jubinville comme celle qui « fait que certaines n'usent plus des mêmes mots pour définir la réalité » (Jubinville, 1998 : 92). C'est d'affirmer en d'autres termes que le *joual* est un signe d'aliénation de ceux qui parlent (Bélaïr, 1972 : 55).

A cet égard, analysons des fragments, juxtaposés dans le tableau, où le bavardage des femmes est en plein essor et qui illustrent les choix les plus significatifs du traducteur et le jeu constant entre l'ellipse et l'abondance :

Original (pp. 57-58)	Traduction (p. 65)	Technique de traduction
<i>Voyons donc, Rose, laisse-les donc se chicaner tu-seules</i>	<i>Rety, Rose ! Pozwól im się handryczyć między sobą -</i>	Équivalence dynamique fondée sur deux éléments lexicaux populaires : l'interjection <i>rety</i> et le verbe <i>handryczyć się</i>
Maudite marde !	<i>Niech to jasna krew zaleje !</i>	Équivalence dynamique, la traduction polonaise contient les expressions idiomatiques équivalentes au sens original, appartenant au langage populaire : <i>jasna krew zaleje</i> ; <i>sprać kogoś po pysku</i> ; <i>będzie cyrk</i> , <i>być wkurzonym</i>
Si j'me r'tenais pas, j'y mettrais ma main dans'face !	Ach, gdybym nie potrafiła się opanować to bym ją sprąta po pysku !	
Vous allez réveiller ma belle-mère, pis a va recommencer à nous achaler !	Zaraz obudzicie moją teściową i dopiero będzie cyrk !	
j'tais en maudit	byłam wkurzona	
Tu me désappointes, tu me désappointes ben gros ma p'tite fille !	Bardzo mnie zawiodłaś, dziecinko !	Adaptation sous forme de réduction, accompagnée de changement de registre ; la traduction littérale de la version polonaise : Tu m'as tant déçue, ma petite !
Ah ! ben, vous, par exemple, la pincée, lâchez-moé lousse !	O, patrzcie ją ! <i>Ta wyfiokowana</i> się odezwiała !	Adaptation sous forme de réduction, la signification de la version polonaise est différente, le traducteur ne garde que le sens du mot <i>pincée</i> ( <i>wyfiokowana</i> ) ; la traduction littérale de l'expression polonaise : Oh, regardez-la ! La pincée a pris la parole !

Moé, j'ai le droit de les fesser, y'a personne qui va leu'toucher, par exemple !	Tylko mnie wolno, niech nikt inny się nie waży !	Adaptation sous forme de création : la traduction ne contient que des sens et fonctions de base, changement au niveau du registre, la perte ; la traduction littérale de la version polonaise : C'est moi qui [le] peux, que personne d'autre n'ose [le faire]!
C't'aussi ben de me dire en pleine face que ch't'une maudite menteuse !	Co ? Może mi pani powie, że kłamię ?!	Adaptation sous forme de création, changement au niveau du registre, la perte ; la traduction littérale de la version polonaise : Quoi ? Vous allez peut-être me dire que je mens ?!

Finalement, il y a encore un autre outil dans lequel l'auteur recourt au *joual*, devenu le seul code langagier commun et accepté dans la pièce – le chœur. Ce moyen permet à Tremblay d'alterner les éléments lyriques des propos de Lisette de Courval (« Dès que le soleil a commencé à caresser de ses rayons les petites fleurs dans les champs et que les petits oiseaux ont ouvert leurs petits becs pour lancer vers le ciel leurs petits cris... », p. 23) et le « train-train » quotidien du chœur (« J'me lève, pis j'prépare le déjeuner ! Des toasts, du café, du bacon, des œufs. J'ai d'la misère que l'yable à réveiller mon monde. Les enfants partent pour l'école, mon mari s'en va travailler », p. 23). Dans la traduction de ce fragment, on peut détecter une perte significative : pendant que dans l'original, les deux répliques diffèrent considérablement au niveau du style (le *joual* du chœur s'opposant au français soigné de Lisette), dans la version polonaise cette divergence ne se manifeste pas si clairement. Le spectateur est censé de remarquer le contraste entre les paroles de Lisette stylisées à une chanson folklorique (« Ledwie słonko wszędzie rankiem, ledwie kwiatki muśnie blaskiem, ledwie ptaszki śpiewem dzionek powitają... », p. 53<sup>3</sup>), mises en opposition avec les mots simples et les expressions populaires de la riposte du chœur (« Wstaję robić im śniadanie : grzanki, kawa, boczek, jaja. Z trudem ściągam bractwo z łózek, dzieci już do szkoły leca, stary pędzi do roboty, p. 53<sup>4</sup>). C'est donc un jeu du rythme, de la syntaxe et du lexique qui a permis au traducteur polonais d'exprimer l'intention de l'auteur de la pièce.

### En guise de conclusion

Dans sa traduction, Józef Kwaterko se décide à utiliser le polonais standard en introduisant en même temps ça et là une stylisation inspirée du langage populaire<sup>5</sup>. Il transmet ainsi la spécificité des personnages, notamment quant à leur caractéristique sociale, sans avoir pourtant recours à une variante langagière propre à un groupe social ou une région de Pologne concrets. Il ne s'efforce donc pas de créer un système analogue reflétant la langue de l'original (phonétique et lexique particuliers, anglicismes, jurons basés sur le vocabulaire religieux, syntaxe), par contre il cherche avant tout des moyens lexicaux propres à la langue polonaise. Cette stratégie semble la plus appropriée à la traduction de ce type de texte car, comme le remarque Judith Rémillard-B, le traducteur est censé maintenir « un heureux équilibre entre la fidélité au texte de départ et les exigences de sa langue en produisant un texte cohérent qui traduit le sens et l'effet » (Rémillard-B, 2007 : 136-137). La stratégie adoptée par Józef Kwaterko réalise le postulat prôné par Barbara Kielar selon qui le traducteur devrait créer un texte d'arrivée qui reflétera bien l'intention communicative de l'auteur et prendra en même temps en considération l'intérêt communicatif du destinataire final (Kielar, 1997 : 97).

La traduction d'un texte fortement marqué par le langage qui véhicule par la suite des sens implicites liés à la culture de départ devient un jeu constant entre la nécessité d'éliminer certains éléments intraduisibles et la possibilité d'en compenser quelques-uns dans la traduction. Toujours est-il que l'existence, voire même le succès de plusieurs traductions des *Belles-sœurs* témoigne d'un aspect universel prépondérant de la pièce malgré son enracinement profond dans la culture de départ. Tout au plus, parfois de manière surprenante, les traductions s'inscrivent dans la spécificité de la culture d'arrivée.

## Notes

<sup>1</sup> Collège d'enseignement général et professionnel - un établissement d'enseignement collégial public où est offerte une formation technique et pré-universitaire.

<sup>2</sup> Vu les dimensions limitées du présent article, nous nous contentons de mentionner les caractéristiques pouvant être utiles dans la lecture des fragments du texte original cités.

<sup>3</sup> La traduction littérale peut se lire comme ceci : dès que le soleil s'est levé au matin, dès qu'il a caressé les fleurs de ses rayons, dès que les oiseaux ont salué la journée de leurs cris...

<sup>4</sup> La traduction littérale peut se lire comme ceci : Je me lève pour leur faire le petit-déjeuner: des toasts, du café, du bacon, des oeufs. J'ai du mal à tirer la compagnie du lit, les enfants courent à l'école, mon mari court au boulot.

<sup>5</sup> Janusz Przychodzeń qualifie la stratégie adoptée par Kwaterko de stylisation idiomatique (Przychodzeń, 2000 : 124).

## Bibliographie

Bélair, M., 1972. *Michel Tremblay*. Québec : Presses de l'Université de Québec.

Cajole-Laganière H., 1998. « Attentes et besoins du public québécois en matière de dictionnaires de langue ». In : Mercier, L., Verreault, C. (dir.), *Les marques lexicographiques en contexte québécois*. Québec : Office de la langue française.

Cellard, J., 1973. « *Les Belles-sœurs* quinze femmes du Québec ». *Le Monde*, 25-26 novembre, p.18.

Dargnat, M., 2002. *Michel Tremblay. Le « joul » dans « Les Belles-Sœurs »*. Paris : L'Harmattan.

Desbiens, J.-P., 1960. *Les insolences du frère Untel*. Montréal : Éditions de l'Homme.

Delisle, J., 1993. *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle anglais-français*. Ottawa : Les Presses de l'Université de l'Ottawa.

Dumont, Fernand, 1973. « La langue: un problème parmi d'autres? », *Revue Maintenant* n°125, pp. 7-9.

Gauvin, L., 2000. *Langagement*. Montréal : Boréal.

Jarosz, K., 2004. « Po hurońsku czy po parysku, czyli wewnątrzfrancuski Babel transatlantyczny ». In : Fast, P. (dir.), *Socjologiczne aspekty przekładu*. Katowice-Warszawa: Śląsk.

Jubenville, Y., 1998. *Une étude de « Les Belles-Sœurs » de Michel Tremblay*. Montréal : Boréal.

Kielar, B., 1997. « Zasada relewancji mechanizmem napędowym tłumaczenia ? ». In : Grucza, F., Dakowska, M. (dir.), *Podejście kognitywne w lingwistyce, translatoryce i glottodydaktyce*. Warszawa : WUW.

Lederer, M., 1994. *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. Paris : Hachette.

Nida, E.A., 1964. *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden : Brill.

Przychodzeń, J., 2000. « *Les belles-sœurs* en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité ». *L'Annuaire théâtral*, n° 27, pp. 120-133.

Rémillard-B, J., 2007. « Traduction et aspects socioculturels du lexique français québécois ». In : Jolicœur, L. (dir.), *Traduction et enjeux identitaires dans le contexte des Amériques*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Robert, L., 1994. « Michel Tremblay ». In: Gasquy-Resch, Y. (dir.), *Littérature du Québec*. Vanves: EDICEF/AUPELF.

Simon, S., 1994. *Le trafic des langues*. Montréal : Boréal.

Tétu de Lapsade, F., 1990. *Le Québec: un pays, une culture*. Montréal : Boréal.

Bonin, M., 1973. « Michel Trembalay. Entrevue. ». *Photo-Journal*, 16-22 avril, p.6.

Tremblay, M., 2003. *Les Belles-Sœurs*. Montréal : .

Tremblay, M., 1990. « Siostrzyczki » (przekład Józef Kwaterko). *Dialog*, n°8, pp. 50-83.

Tremblay, M., 2008. *La traversée de la ville*. Montréal : Editions Leméac.