PRATIQUES ETHNOCENTRIQUES SUR LA SCÈNE. L'EXEMPLE DE *LE COGNATE* DE MICHEL TREMBLAY

Claudia CARDONE
Université de Catania, Italie

C'est cette impossibilité que j'aime. On ne peut pas mais on y est obligé. On est convoqué devant le tribunal du monde à traduire. C'est presque un devoir politique, moral, cet enchaînement à la nécessité de traduire les œuvres.

Antoine Vitez

Abstract: The article draws attention on a Canadian play, *Les Belles-Soeurs* of Michel Tremblay and its translation into Italian. After having approached some of the principal theories on theatre translation, the play of Michel Tremblay is presented with a particular attention on its language, the *joual*, a sort of dialect spoken in the Montréal area. Through this play, dated 1968, the author wants to incorporate the linguistic particularity to the political one, that of Québec, avid of independence. In the Italian translation, these concerns have disappeared. Nevertheless, it is very interesting to analyse how some expressions or cultural references have been transposed into Italian. The article ends with a short but relevant *compte rendu* of the success that *Le Cognate* have obtained in Montréal, in 1999, the land of their source language.

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

1. Les enjeux de la traduction théâtrale : traduction ou adaptation ?

Traduire une œuvre théâtrale étrangère, ç'a été et c'est encore vaincre toutes ces résistances sourdes, inavouées, qu'une culture offre à sa pénétration par une autre, dès qu'il ne s'agit plus des formes purement intellectuelles de la communication [30].

Dans cet article écrit il y a presque quarante ans, Georges Mounin souligne avec vigueur la spécificité de la traduction théâtrale par rapport aux autres pratiques traductives, puisque l'énoncé théâtral n'est conçu qu'en fonction du public auquel il se rapporte et à la scène où il est joué. Le public est ici le destinataire de ce message et, tout comme dans l'acte de communication, le destinataire (public) et le destinateur (auteur) doivent partager le même contexte, la même vision du monde, pour que la communication ait lieu, en dépit du décalage diachronique ou de la variation diatopique. Le rythme du discours étant si étroitement lié aux gestes, aux pauses, aux accélérations, à tous les temps de la scène, il serait en effet impossible d'enrichir le texte, en y ajoutant des explications ou bien des notes en bas de page. La dimension du texte théâtral et de sa traduction ne peut être dès lors que *hic et nunc*, et c'est ainsi que toute production théâtrale devient un lieu géométrique déterminé par les paramètres instables, fragiles, précaires et mouvants, que sont le texte, la mise en scène et le public[31].

Dans cette atmosphère floue et presque insaisissable, cueillir le sens de l'œuvre devient ainsi une priorité pour le traducteur, qui, même si dans l'ombre des rideaux, se place parmi les responsables du succès de la pièce ou bien de son échec. Sa

---

[30] Mounin, Georges, « La Traduction au théâtre », *Babel*, n° 1, 1968, p.7.

[31] Villequin, Jean-Pierre, « Traduire des textes dramatiques, traduire pour le théâtre, quelques réflexions à propos de *Romeo and Juliet* et d'autres pièces », *Traduire le Théâtre aujourd'hui ?* sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey, Presses Universitaires de Rennes, 1993, p.104.

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

responsabilité est tout à fait partagée avec le metteur en scène, qui joue son rôle, lui aussi. Si le traducteur ne peut agir qu'à travers les mots écrits sur le papier, le metteur en scène réussit à communiquer toutes les idées du texte, tous les sens du texte, par le biais du spectacle[32].

Ces deux créateurs, qui peuvent aussi coïncider avec une même personne physique, se trouvent donc à l'origine de la traduction théâtrale, deux véritables *deus ex machina* qui travaillent pour que le texte joué soit en contact avec la salle. C'est ainsi que, à partir de cette dualité du statut de l'auteur, une sorte de hydre avec deux têtes, les études sur la traduction théâtrale ont suivi deux attitudes, opposées mais tout aussi bien complémentaires. La démarche de Susan Bassnett est à ce propos significative, car elle montre une profonde et complexe évolution critique ; si au début elle est convaincue que le texte théâtral ne doit pas être séparé de sa représentation et, par conséquent sa traduction aussi en est fortement influencée, au cours des dernières années, elle proclame un retour vers le texte, le texte écrit comme véritable point de départ de toute traduction :

My own work in this field has followed a tortuous path in the past twenty years. The work began with a belief in the commonality of the physical dimension of theatre texts, but now I have been compelled that this is physically encoded differently, is read differently and is reproduced differently across cultural boundaries […] [33]

Cette attention renouvelée vers la pure structure linguistique du texte théâtral, libéré ainsi des chaînes de sa mise en scène, caractérise aussi la position idéologique d'Antoine Berman. Même s'il n'a pas abordé directement la spécificité de la

---

[32] Vitez Antoine, « Notes de service de Chaillot et du Français », dans *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Montpellier, Éditions Climats & Maison Antoine Vitez, 1996, p.20

[33] Bassnett Susan, « Translating for the theatre: the case against performability », *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)*, IV.1. p.111.

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

traduction théâtrale, il est fortement critique vers les traductions, dont le but est la destruction de la *lettre* au seul profit du *sens* et de la belle forme.

Lorsque nous 'critiquons' le système des tendances déformantes, nous le faisons au nom d'une autre 'essence' du traduire. Car, si, sous certains rapports, la lettre doit être détruite, sous d'autres – plus essentiels – elle doit être sauvée et maintenue[34]

Parmi ces tendances déformantes, il place la traduction dite « ethnocentrique » dont le principe fondamental est la totale soumission à la langue d'arrivée, ou dans la traduction théâtrale, à la situation du discours. Parmi les nombreux exemples de traduction ethnocentrique, le cas de la traduction en russe de *Le nom de la rose* de Umberto Eco est à ce propos exemplaire. En ce qui concerne les citations latines, la traductrice, Elena Kostjukovich, a décidé de remplacer la langue latine par l'ancien cyrillique de l'église orthodoxe russe, afin que le lecteur russe pût cueillir la même sensation de distance, la même atmosphère de religiosité que cette langue communiquait au lecteur compétent .[35]

Sur la scène, l'expérience de traducteur de René-Jean Poupart est à ce titre représentative. Il traduit une pièce qui fait partie du recueil *Os marginais e a revolução (Les marginaux et la révolution*) de Bernardo Santareno publié en 1979. La pièce a pour titre *Vida breve en três fotografias* (*Vie brève en trois photographies)*, et met en scène les jeunes des bidonvilles de Lisbonne. Pour la spécificité sémantique de la pièce, le public est censé avoir la même compétence de l'auteur, le même « bagage cognitif » [36] pour que l'effet illocutoire du texte puisse se mettre

[34] Berman Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 68.
[35] Cfr. Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, p. 190.
[36] Selon Marianne Lederer le bagage cognitif est constitué de souvenirs (d'autres diraient de représentations mentales), de faits d'expérience,

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

en place. La réplique : « Não cantes mais fados, que eu jà quebrerei a guitarra ! », dont la signification est « Arrête de me chanter tes fados, car j'ai déjà cassé la guitare ! », est pourtant traduite avec « Arrête ta goualante ! Moi, j'ai déjà écrasé l'accordéon ! ». Le traducteur a ici choisi de proposer des équivalences plus proches du public français et donc beaucoup plus compréhensibles.

Ce que nous venons de faire n'est plus tout à fait une traduction, car le travail dépasse le simple transcodage. Le terme adaptation semble indiquer que le texte a subi un arrangement dont l'importance est cependant vérifiable et justifiable.[37]

2. *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay

Le 28 août 1968 la représentation de *Les Belles-sœurs*, au Théâtre du Rideau Vert de Montréal, provoque un véritable séisme dans l'univers dramatique canadien, car l'auteur fait parler ses personnages en *joual*[38], la langue des habitants de Montréal, ou plutôt un *dialecte social*, comme pourrait le définir André Martinet[39]. Avec ses archaïsmes, qui le rattachent au français de

---

d'événements qui ont marqué, d'émotions . Cfr. Lederer Marianne, *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1994.

[37] Poupart Réné-Jean, « De la traduction à l'adaptation théâtrale: les limites éthiques de l'opération », *Cahiers Internationaux de symbolisme*, 92-93-94 (1999) p.146.

[38] « Ce terme a été utilisé par André Laurendeau en 1959 et repris par Jean-Paul Desbiens l'année suivante. C'est un métaterme – qui se désigne lui-même – ou encore un terme métonymique – la partie qui désigne le tout – car il s'agit de la prononciation populaire de "cheval", de la prononciation *jouale* de 'cheval. Au début le mot est péjoratif et employé par ceux qui le voient comme une maladie ». Cfr, Dargnat Mathilde, « Le "coup de stylet" de Michel Tremblay : la langue populaire dans *Les Belles-sœurs* », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, n. 49, 2000, p. 68.

[39] Martinet André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1996 (quatrième édition), p. 158. Il est évident que les problématiques linguistiques politiques et sociales de la formation et de

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

France parlé par les premiers colonisateurs, avec ses anglicismes, qui montrent l'effet de la domination anglaise et avec sa richesse lexicale, due au foisonnement linguistique, toujours actuel[40], le *joual* peut en effet être considéré comme un authentique témoignage de l'histoire nationale québécoise,

Lorsque Michel Tremblay l'introduit sur la scène, il souligne avec force l'identité québécoise qui ne reste plus isolée dans les rues, mais qui se transforme en un véritable événement littéraire. Petit enfant issu d'une famille ouvrière qui habitait le quartier Plateau-Mont Royal, l'auteur transpose dans son écriture, ce microcosme socioculturel de la ville de Montréal, ses souvenirs d'enfance et sa volonté de se considérer un auteur populaire en contact perpétuel avec son public.

Les personnages de Michel Tremblay confinent au pays de l'hilarité hystérique. On rit d'une façon presque incessante dans ces « Belles-soeurs ». Mais quel gouffre d'inconscience, de tristesse, de nullité. Il y a dans tout jeune auteur un règlement de comptes qui dort. Le sien, Michel Tremblay l'a réveillé. Il le réveille en nous. « Les Belles-soeurs » sont une affaire de démolition où le comédien et le public se retrouvent en famille[41].

Le personnage principal de cette pièce est Germaine Lauzon. Elle a eu la chance de gagner un concours et donc, au

---

l'emploi du *joual* ne peuvent pas être abordées ici, l'objet de notre article étant plutôt la traduction théâtrale. Pour ce qui concerne le français du Canada, on peut consulter *Le français d'ici, de là, de là-bas*, où, entre autres, Henriette Walter touche les particularités du français parlé en Amérique du Nord. Cfr. Walter Henriette, *Le français d'ici, de là, de là-bas*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1998, pp.238-259

[40] *L'Office québécois de la langue française* est un exemple révélateur de cette politique linguistique. La mission principale de cet organisme est celle de « veiller à ce que le français soit la langue habituelle et normale du travail, des communications, du commerce et des affaires dans l'Administration et les entreprises ».
Cfr. http://www.oqlf.gouv.qc.ca/office/mission.html

[41] Basile Jean, *Les Belles-soeurs de Michel Tremblay : une entreprise familiale de démolition*, « Le Devoir », 30 août 1968.

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

début de la pièce, elle reçoit trois caisses pleines de timbres qu'il faut coller dans les livrets pour recevoir comme cadeau les objets présents dans le catalogue. Elle commence à rêver, elle abandonne pour un instant sa vie simple et frustrée de femme de ménage, dont le seul souci est celui de s'occuper de la famille, de faire les courses, d'aller à l'église et de sortir le dimanche. Ses rêves l'amènent à imaginer, tout comme la laitière Pierrette de la célèbre fable de La Fontaine[42], une vie « autre » grâce à l'acquisition de ses cadeaux: meubles, tapis, lampes, télévision, un rasoir électrique… Mais elle ne peut pas coller un million de timbres toute seule, elle invite donc ses belles-sœurs, ses amies, se voisines pour qu'elles l'aident dans ce travail. La rencontre de ces quinze femmes devient ainsi l'occasion pour mettre en scène ce petit cercle, cette petite « tribu », avec ses frustrations, ses illusions perdues, ses désirs et ses regrets. Ce qui frappe le lecteur, et par conséquent le spectateur, est la présence de deux niveaux de communication : un niveau relatif à la simple conversation entre les femmes, dont le seul but est dire du mal sur tout le monde, de critiquer ceux qui ne suivent pas les préceptes catholiques, et un autre niveau, bien plus profond, celui des monologues. Presque toutes les femmes ont une occasion de pouvoir parler librement, sans que les autres les entendent, et de pouvoir ainsi avouer toutes leurs misères. La scène plonge dans le noir, il n'y a qu'un projecteur sur le personnage qui parle.

À la fin de la pièce, une grande bataille se produit, les femmes volent les timbres, elles les jettent par la fenêtre, elles les déchirent, ne pouvant plus supporter la joie de Germaine, qui, entre les larmes, crie :

Mon Dieu, mon Dieu ! Mes timbres ! Y me reste plus rien ! Rien ! Rien ! Ma belle maison neuve ! Mes beaux meubles ! Rien ! Mes timbres ! Mes timbres ![43]

[42] La Fontaine Jean de, *La laitière et le pot au lait*, *Fables*, VII,10.

[43] Tremblay Michel, *Théâtre I - Les Belles soeurs*, Arles, Actes Sud, 1991, p.75. Toutes nos notes renvoient à cette édition.

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

3. Les « langues » de *Le Cognate*

La pièce de Michel Tremblay a été traduite en vingt-deux langues et ses femmes ont fait entendre leurs voix dans des centaines de représentations, partout dans le monde. L'utilisation du *joual* avec ses renvois subversifs, la description d'un microcosme qui fait partie d'une réalité géographique bien déterminée, une partie de la ville de Montréal, renvoient nécessairement à l'altérité irréductible du texte québécois. Pour cette raison, la toute première traduction en anglais, par John Van Burek et Bill Glasco, produite en 1973 au St. Laurence Centre de Toronto, inaugure une stratégie de traduction qui utilise l'emprunt du titre original.

Bien qu'un destinataire averti puisse parfois deviner l'équivalent anglais derrière le terme français, l'emploi du calque invite à penser que la réalité ainsi désignée est intraduisible et qu'elle n'as pas d'équivalent dans le contexte d'accueil.[44]

Pour ce qui concerne la langue adoptée par les traducteurs, il s'agit d'un anglais de niveau courant non spécifique, bien que farci de 'sacres' et de gallicismes. L'emploi intense de jurons est repris dans la version anglaise car ils caractérisent ainsi la langue d'arrivée en faisant percevoir l'apport du *joual*, véritable langue de départ ; en outre, le fait que ces femmes blasphèment continuellement rend le contraste entre la religiosité appliquée à la lettre, mais bigote et fausse, et le manque de respect envers les préceptes catholiques. L'altérité du texte québécois est ainsi réduite, car il n'y a pas équivalence entre le *joual* et l'anglais de Van Burek et Glasco.

Est-ce que ces auteurs ont trahi le texte ? Est-ce qu'on peut définir la version anglaise par l'expression, tellement abusée, de *belle infidèle* ? Nous ne croyons pas. Encore une fois, les suggestives réflexions d'Antoine Berman éclaircissent la

[44] Ladouceur Louise, « Canada's Michel Tremblay : des *Belles Soeurs* à *For the pleasure of seeing her again* », *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, XV.1. p.139.

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

démarche traductive. Si l'on considère le *joual* comme une langue vernaculaire, c'est-à-dire une langue locale habituellement parlée au sein d'une communauté, on devrait pratiquer un simple procès de substitution, c'est-à-dire rendre un vernaculaire étranger par un vernaculaire local. Et pourtant :

Malheureusement, le vernaculaire ne peut pas être traduit dans un autre vernaculaire. Seules les koinai, les langues «cultivées», peuvent s'entretraduire. Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original.[45]

La version italienne renonce aussi à cette exotisation et la pièce traduite par Jean-René Lemoine et Francesca Moccagatta et révisée pour la scène par Barbara Nativi, a pour titre le très 'littéral' *Le Cognate*.[46] Pour le public italien, la réalité évoquée dans la pièce n'est pas intraduisible et le contexte socio-culturel du quartier de Montréal peut aisément se réfléchir dans un quartier d'une grande ville, comme Rome ou bien Milan. Dans l'imaginaire du lecteur et du spectateur italien, *Le Cognate*, elles aussi, renvoient à l'image d'un cercle restreint de femmes dont leur seul but est celui de critiquer les autres et de parler mal de tout le monde, une sorte de commères, curieuses, indiscrètes et bavardes[47].

---

[45] Berman Antoine, *op, cit*., p. 64

[46] Toutes les références à la traduction italienne renvoient à l'édition *Il teatro del Québec*, Milano, Ubulibri, 1994. *Le Cognate* a connu beaucoup de succès en Italie et, parmi les nombreuses représentations on peut songer à celle de 1994, au Teatro di Rifredi, avec la mise en scène de Barbara Nativi, ou bien à celle de 2004, mise en scène de Alberto Bronzato au théatre Estravagario.

[47] En analysant la traduction anglaise, Vivien Bosley s'arrête elle aussi sur le fait que le titre de la pièce n'a pas été traduit et elle nous donne des explications remarquables. « Where are the sisters-in-law, we might ask, and the answer should be that there are very few […] so we can understand that the title is a kind of short-hand to indicate the complex social network which is portrayed in the play. If the title is left in a foreign language, then somehow the vagueness of this network also

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

Cependant le lecteur, et par conséquent le spectateur, est bien conscient de se retrouver dans une réalité 'autre' par rapport à la sienne, car les prénoms des personnages, tout comme les références à la vie commerciale montréalaise comme par exemple les magasins Kreger et Reitman's, sont inscrits dans le texte.

L'italien adopté dans le texte ne renvoie à aucune spécificité régionale ni à aucun dialecte, il s'agit d'une langue qui peut être comprise par tout le monde[48]. Barbara Nativi a choisi de ne pas recourir à un dialecte : « D'ailleurs, dit-elle, je n'aurais pas pu traduire la pièce en napolitain moi-même. Sans compter qu'il m'aurait fallu faire venir à Florence 15 actrices napolitaines pour la jouer ».[49] Elle adopte donc un italien pauvre, populaire, trivial qui emploie un lexique compréhensible des Alpes à la Sicile. Tout comme dans la traduction anglaise, cet italien est aussi parsemé de jurons mais la plupart de fois ils sont traduits par de gros mots, qui essayent de nuancer la charge blasphème du texte québécois. C'est ainsi que « c'est pas melant » (p.36) est traduit par « da pisciarsi addosso ! » (p. 45) tandis que dans le texte anglais on

---

remains, and the very title serves as a kind of door between two worlds ». Bosley Vivien, « Diluting the mixture: Translating Michel Tremblay's *Les Belles-sœurs* », *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, I.1. p.144.

[48] Dans la version italienne, les caractéristiques phonétiques de la transcription du *joual* se perdent inévitablement et son 'réalisme sonore' aussi, selon la définition de Chiara Molinari. Et, même si son étude analyse seulement la transcription du *joual* dans les romans de Tremblay, nous ne pouvons que partager son opinion lorsqu'elle affirme : « les considérations qui découlent de l'étude de la production de Michel Tremblay contribuent à renforcer l'image du joual en tant qu'élément, non pas d'ouverture, mais de séparation et de repli sur soi-même ». Cfr. Molinari Chiara, « L'écriture à l'écoute des sons : le réalisme sonore de Michel Tremblay », dans *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Volume I, a cura di Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 513-525.

[49] Guay Hervé, « Les monstres aimés », *Le Devoir*, samedi 16 octobre 1999 p. B4.

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

retrouve « Chrissake » et « Christ Almighty »[50]. Ou bien essayons de comparer le début du monologue de Rose Ouimet :

Oui, la vie, c'est la vie, pis y'a pas une Christ de vue française qui va arriver à décrire ça !	*Si, la vita è la vita, e non ci sarà mai nessun maledetto film francese che riuscirà a descriverla!*

La référence au Christ, ici avec une véritable valeur de juron est tout à fait nuancée par l'emploi d'un ordinaire et commun *maledetto*[51].

La gamme des modifications du texte de Tremblay dans sa version italienne est très riche et l'analyser de façon exhaustive n'est pas le but de notre article. Cependant il y a quelques adaptations qui peuvent éclaircir les pratiques ethnocentriques mises en œuvre dans le texte. Ces adaptations, ces infidélités[52] rapprochent en effet le texte au lecteur/spectateur italien qui n'est pas dépaysé, qui peut ainsi jouir de la pièce. Dans son monologue, placé presque au début de la pièce et centré sur l'envie profonde qu'elle nourrit envers Germaine, Marie-Ange Brouillette s'exclame :

J'veux pas crever dans la crasse pendant qu'elle, la grosse madame, a'va se 'prélasser dans la soie et le velours'.	*Non mi va di crepare di fame mentre lei, la cicciona, fa la principessina sul pisello.*

Ici la citation entre guillemets du texte québécois est adaptée au contexte italien, avec une précise référence littéraire, celle à la fable de Hans Christian Andersen, *La princesse au petit*

[50] Ladouceur Louise, *op. cit*., p. 140.
[51] En français-québécois *vue* signifie *film*.
[52] Dans son programme de *La Fuite* de Boulgakov (mise en scène par Pierre Debauche à Nanterre en 1969) Antoine Vitez affirme : « Fidélité au sens, infidélité au style. Il faut choisir son infidélité », dans *Vitez Antoine, Sur/Sous traduction*, cit., p. 46

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

pois. Les « principesse sul pisello » sont ces filles un peu snob, aux goûts difficiles et qui s'adaptent mal aux nécessités de la vie.

Peu après, Thèrese Dubuc, la seule belle-sœur de la pièce, se plaint car tout le monde considère sa famille riche et veut donc en profiter : son « on nous prend pour la banque de Jos Violon » (p. 29) se transforme en italien « i parenti ci hanno presi per la banca d'America » (p. 39). Au Québec, le personnage de conteur Jos Violon est bien connu ; il est devenu célèbre grâce à Louis Fréchette, écrivain et journaliste ayant vécu au XIX[e] siècle, qui a publié dans les journaux et les gazettes de son temps plusieurs contes oraux qu'on racontait l'hiver qu'on risquait d'oublier.[53] Le texte italien renonce à ce renvoi intertextuel et utilise l'expression bien plus neutre de *banca d'America*.[54]

Dans leurs vie plates et monotones, les belles-sœurs ont peu de distractions et de divertissements. C'est ainsi qu'un événement tel que une soirée récréative à la paroisse, proposé par Lisette de Courval passe presque inaperçu jusqu'au moment où Lisette dit que la soirée se terminera par un « grand bingo ». Le Bingo saisit l'attention de presque toutes les femmes présentes sur la scène et pendant que cinq parmi elles récitent une « ode au bingo », les autres crient des numéros de bingo d'une façon très rythmée. Le Bingo est supprimé et substitué avec une référence fortement ethnocentrique : la *tombola*.[55] Le texte italien garde quand même sa cohérence car les 'pitounes', une sorte de billot de

[53] « Inutile de vous présenter Jos Violon, n'est-ce pas? Mes lecteurs connaissent le type. Je ne dirai pas qu'il était en verve, ce soir-là : il l'était toujours ; mais il paraissait tout particulièrement gai ; et ce fut par des acclamations joyeuses que nous l'applaudîmes, quand il nous annonça le récit de Coq Pomerlau ». Fréchette Louis, « Coq Pomerlau », dans « Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX[e] siècle », Québec, Fides, 2003, p.259.

[54] Les traducteurs auraient pu choisir l'expression « lo zio d'America » (l'oncle d'Amérique), une équivalence plus proche à celle de Jos Violon, car les deux personnages sont à tort considérés riches. Dans l'imaginaire italien, « lo zio d'America » est étroitement lié au phénomène d'émigration du début du siècle, aux italiens qui étaient supposés avoir fait fortune là-bas.

[55] Sorte de loterie dans laquelle on gagne un objet, un lot en nature.

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

bois, laissent leur place aux *fagioli* (haricots), typiques de la tradition de la *tombola*, et la numération aussi est adaptée au jeu italien :

C'est le B 14 qui me manque !	*È il 14 che mi manca!*
C'est le B 14 qui me faut !	*È il 14 che mi occorre!*
C'est le B 14 que je veux !	*È il 14 che voglio!*
Le B 14 ! Le B 14 !	*Il 14! Il 14!*

Même style, anaphorique et presque obsédant, au détriment de *la lettre*, ignorée, effacée, pour faire surgir les différences culturelles! [56]

4. Conclusion

Le Cognate ont fait retour au pays de leur langue de départ. Le 22 et le 23 octobre 1999, à Montréal, la compagnie Laboratorio Nove de Florence les a mises en scène, sous la direction de Barbara Nativi, et elles ont connu un autre grand succès. Tout en gardant l'identité québécoise, bien que vidée de la puissance subversive du joual, *Le Cognate* peuvent se réfléchir dans le même miroir de *Les Belles-sœurs*. On ne saurait conclure qu'en affirmant :

Beau paradoxe que ces monstres démesurés et odieux que limitent tout ensemble une cuisine, une scène, une société, une époque, une langue. Cette langue qui les trahit et les exprime si bien […] Toutes excellentes d'ailleurs, ces « Cognate », riches de leur pauvreté extrême, expressives dans leur maladresse même savantes quand vient le temps d'afficher leur ignorance, en un mot, splendides de leur laideur enfin exorcisée.[57]

[56] La traduction date de 1994, lorsque le jeu du Bingo était presque méconnu en Italie, tandis que maintenant les salles où on peut le jouer augmentent de plus en plus. Aujourd'hui on pourrait bien garder *Bingo*.
[57] Guay Hervé, «La Beauté dans la laideur», *Le Devoir*, lundi 25 octobre 1999 p. B8.

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

Bibliographie :

Antoine Vitez, *Le devoir de traduire*, Études réunies et présentées par Jean-Michel Déprats, Montpellier, Éditions Climats & Maison Antoine Vitez, 1996.

Basilem, Jean, *Les Belles-soeurs de Michel Tremblay: une entreprise familiale de démolition*, « Le Devoir », 30 août 1968.

Bassnettm, Susan, « Translating for the theatre: the case against performability », in *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)*, IV.1.

Berman, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

Bosley, Vivien, « Diluting the mixture: Translating Michel Tremblay's *Les Belles-sœurs* », in *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)*, I.1.

Dargnat, Mathilde, « Le "coup de stylet" de Michel Tremblay : la langue populaire dans Les Belles-sœurs », in *Études Canadiennes/Canadian Studies*, n° 49, 2000.

Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

Fréchette, Louis, « Coq Pomerlau »», dans « Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX^e siècle », Québec, Fides, 2003.

Guay, Hervé, « La Beauté dans la laideur », in *Le Devoir*, lundi 25 octobre 1999

Guay, Hervé, « Les monstres aimés », in *Le Devoir*, samedi 16 octobre 1999.

Ladouceur, Louise, « Canada's Michel Tremblay: des *Belles Soeurs* à *For the pleasure of seeing her again* », in *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)*, XV.1.

Ledere,r Marianne, *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1994.

Martinet, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1996 (quatrième édition).

Molinari, Chiara, « L'écriture à l'écoute des sons : le réalisme sonore de Michel Tremblay », in *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*,

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)

Volume I, a cura di Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli, Milano, Vita e Pensiero, 2003
Mounin, Georges, « La Traduction au théâtre », in *Babel*, n° 1, 1968.
Poupart, Réné-Jean, « De la traduction à l'adaptation théâtrale: les limites éthiques de l'opération », in *Cahiers Internationaux de symbolisme*, 92-93-94 (1999).
Traduire le Théâtre aujourd'hui ? sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey, Presses Universitaires de Rennes, 1993.
Tremblay, Michel, *Théâtre – Les Belles soeurs*, Arles, Actes Sud, 1991.
Walter, Henriette, *Le français d'ici, de là, de là-bas*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1998.

BDD-A4984 © 2006 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:10:25 UTC)