

Article

« L'adaptation de *Mistcro Buffo* de Dario Fo par Michel Tremblay : un agent de mutation culturelle »

Serge Bergeron

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 23, 1998, p. 146-159.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041351ar>

DOI: 10.7202/041351ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Serge Bergeron
Cégep de Sainte-Foy

L'adaptation de *Mistero Buffo* de Dario Fo par Michel Tremblay : un agent de mutation culturelle

À l'heure où Dario Fo est consacré Prix Nobel de littérature, le théâtre québécois peut s'enorgueillir d'avoir diffusé quelques-uns de ses textes les plus marquants. Si des pièces comme *Il faut jeter la vieille*, représentée au Théâtre du Nouveau Monde en 1969, dans une mise en scène de Paul Buissonneau et Jean-Louis Roux et une traduction d'Augusto Tomasini, et *Mort accidentelle d'un anarchiste*, mise en scène par Daniel Roussel pour la Compagnie Jean Duceppe en 1985, ont été jouées sur les scènes du Québec, c'est bien parce que des auteurs dramatiques ont eu le cran de les adapter, car du cran, il en fallait, tant sont connues les positions radicales de Fo. De toute évidence, cet aspect de l'homme n'enlève rien à ses qualités remarquables d'auteur et de comédien de théâtre, sa récente consécration en témoignant à plus d'un titre. Ingénieur et innovateur, il démontre une capacité foudroyante de renouvellement qui lui permet de prouver l'incompétence des autorités gouvernementales, dont il dénonce, par d'incisives satires, la corruption et l'absurdité bureaucratique.

Le théâtre de Dario Fo connaît ses plus beaux moments au Québec grâce à Michel Tremblay qui, en 1973, réalise l'adaptation jamais publiée de *Mistero Buffo*, une pièce à sketches sur le mystère de la Passion. Outre la production du Théâtre du Nouveau Monde, mise en scène la même année par André Brassard, cette adaptation entraînera ici trois autres productions d'importance, soit celles d'Olivier Reichenbach (École nationale de Théâtre, 1979), de Matieu Gaumont (Théâtre du Vieux-Québec, 1982) et de Fernand Rainville (Monument-National, 1997).

Avec cette pièce écrite en 1969, Fo effectue un retour aux sources, après une période consacrée au théâtre « bourgeois » durant les années 1960, en cherchant cette fois non pas à faire de « l'archéologie culturelle », mais à montrer qu'il y a des éléments médiévaux qui subsistent dans la culture populaire » (Joly, 1974a : 8). *Mistero Buffo* trace donc un lien étroit entre le Moyen Âge et le xx^e siècle, en relatant des événements reconnus par l'Église mais interprétés librement par le biais des personnages issus du peuple et n'occupant qu'une place de figurants dans les écrits bibliques. En somme, la vie de Jésus y a une valeur de symbole, ce qui permet à Fo, par une satire virulente tournée contre l'Église, de faire du « théâtre de propagande et de provocation qui soutient les luttes de la classe prolétarienne » (Joly, 1974b : 21).

À peine sorti du scandale des *Belles-Sœurs*, Tremblay a saisi l'occasion de s'emparer d'un texte dénonçant les pratiques de l'institution religieuse au détriment du message évangélique proprement dit afin d'illustrer, une fois de plus, la place que doit prendre le peuple québécois dans l'ébauche d'une véritable littérature nationale. Ses pièces précédentes – et même son roman, *C'tà ton tour, Laura Cadieux* – dénoncent déjà ces pratiques par des renvois cinglants au passé de ses personnages, tant les interdits touchent à tous les axes de leur vie morale, religieuse ou sociale :

Lorsqu'on fonde un ordre social à coups d'interdictions et de défenses, lorsqu'on bâtit un idéal en prônant la soumission et la méfiance, qu'on fonctionne pendant des siècles en brandissant le spectre du mal et de l'excommunication, il n'est pas étonnant que tout un peuple en reste profondément marqué et que les conséquences en soient encore immédiatement perceptibles aujourd'hui (Bélaïr, 1972 : 52-53).

Tremblay poursuivra d'ailleurs dans ce sens bien après *Mistero Buffo*. Ainsi, les références à l'Église seront de plus en plus évidentes, dans les titres notamment (*Hosanna, Damnée Manon, sacrée Sandra, Sainte Carmen de la Main, Messe solennelle pour une pleine lune d'été, Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* et *Un ange cornu avec des ailes de tôle*) et dans les thèmes exploités. Or, l'exploration de la veine religieuse ne trouve pas d'égale dans les 4 adaptations qui précèdent, ni dans les 13 qui suivront, comme si Tremblay avait extrait de *Mistero Buffo* toute la substance nécessaire aux productions qui viendront.

* * *

Toute société évolue dans un système à dimensions multiples, nommé *polysystème*, dont les conditions de liberté favorisent un certain nombre d'échanges entre les différents systèmes (sociaux, culturels, moraux, politiques, religieux, etc.), étant entendu que ceux-ci sont le produit d'une activité humaine, inscrite dans un ensemble d'activités plus vaste, exercées par des personnes, lesquelles sont coincées dans les conditions sociales d'existence et les contraintes que leur ont léguées les générations passées » (Robert, 1986 : 21). Selon cette perspective, les travaux d'Itamar Even-Zohar (1978 ; 1979), de Gideon Toury (1980) et d'Annie Brisset (1986 ; 1990) au sujet de la traduction sont fort révélateurs : la traduction s'avère une partie essentielle de ces polysystèmes, puisqu'elle facilite les échanges entre eux, surtout s'ils sont issus de langues différentes. Or, qui dit traduction dit nécessairement adaptation, puisque le traducteur doit inévitablement procéder à certains réaménagements et, du coup, trouver certaines équivalences afin de s'assurer d'être bien compris par le public cible. En effet, les polysystèmes ne partagent pas toujours les mêmes schèmes de valeurs, si bien qu'un auteur n'a d'autre choix que de tenter de conformer certains usages d'un polysystème différent du sien à ce que connaît le récepteur auquel l'adaptation s'adresse. Par exemple, Tremblay est d'abord et avant tout un auteur de théâtre faisant partie du polysystème québécois ; il est aussi adaptateur de textes de théâtre dont les codes (linguistiques, entre autres) peuvent être modifiés en fonction du polysystème récepteur québécois. C'est donc dire que si le *Mistero Buffo* de Fo, dans sa langue d'origine, prend part au polysystème italien, l'adaptation qu'en a tiré Tremblay, quant à elle, s'inscrit dans le polysystème québécois.

Un écrivain s'investit d'une responsabilité énorme lorsqu'il réalise une adaptation théâtrale, non pas à l'égard de l'auteur et du texte d'origine mais à l'égard du polysystème d'arrivée. Autant l'adaptation peut renvoyer à l'activité de production consistant en une série de modifications apportées à la diégèse, à l'histoire ou à la syntaxe narrative d'une œuvre qui conduiront au jeu scénique, autant elle peut renvoyer au produit final résultant de cette activité. Par conséquent, une démarche de cette nature peut avoir une certaine influence sur les horizons d'attente des récepteurs visés, surtout si les sélections opérées par l'adaptateur sont telles qu'elles paraissent entièrement inédites pour le public cible. Dans un cadre semblable, une adaptation, en tant que produit achevé, occupera une position *primaire* ou *secondaire* selon qu'elle procurera au polysystème d'arrivée une œuvre avant-gardiste ou conservatrice (Even-Zohar, 1978 : 120-123).

Une étude polysystémique permet justement de mettre au jour le caractère évolutif de la littérature. Ainsi, les ondes de choc entraînées par la présentation des *Belles-Sœurs* à partir de 1968 montrent que le public québécois est divisé quand il s'agit de se reconnaître dans la langue que lui propose la nouvelle génération d'écrivains. Examiné selon cette seule perspective langagière, le *Mistero Buffo* de Tremblay ne reçoit évidemment pas le même accueil en 1997 qu'au moment de la première, en 1973. À l'époque, tout en reconnaissant que les publics peuvent différer, Martial Dassylva ouvre sa critique par l'avertissement suivant :

Les vieux croyants de stricte obédience en seront offusqués, voire blessés et crieront sans doute au sacrilège ; les chrétiens libéraux l'accueilleront probablement avec des sourires bienveillants et peut-être gênés ; les agnostiques, schismatiques, anticléricaux et autres paroissiens des ténèbres extérieures applaudiront des deux mains. Pour ma part, je vois dans « *Mistero Buffo* » un sain exercice de ventilation psychologique et intellectuelle (1973 : D-5).

Dans le même ordre d'idées, une lectrice du *Devoir* fait remarquer que « certains catholiques d'ici (et d'ailleurs) ont la susceptibilité à fleur de peau », notamment en ce qui concerne la « vulgarité de la réplique finale de Marie à l'ange Gabriel » (Dupuy-Godin, 1974 : 4). En fait, la polémique que la pièce soulève s'explique avantageusement par la position qu'elle occupe dans le polysystème québécois d'alors. Plutôt avant-gardiste, cette

pièce, en plus de recourir à la langue du peuple, lui propose une vision originale des choses, c'est-à-dire une Passion bouffonne. Or, la critique paraît avoir évolué lorsque, six ans plus tard, Jacques Larue-Langlois signale qu'il s'agit là d'« un sublime blasphème sous forme de mystère ancien comme on devait les jouer, au Moyen Âge, devant les portails des cathédrales » (1979 : 21).

Le mutisme évident des grands quotidiens montréalais sur la production de 1997 est-il une preuve que *Mistero Buffo* est passée dans le polysystème littéraire québécois de la position *primaire* de 1973 à la position *secondaire*, vingt-cinq ans plus tard ? Certes, les idées ont évolué au Québec, mais pas au point de faire perdre son mordant à l'adaptation de Tremblay. Il en ressort toujours une indéniable trivialité, qui permet au peuple d'être représenté dans ce qu'il a de plus grossier et de plus vrai à la fois. Ainsi, le tableau sur « La résurrection de Lazare », parmi plusieurs autres, fait voir jusqu'où l'homme est prêt à aller pour s'enrichir aux dépens d'une population plus voyeuse que dévote. Ce tableau dans lequel les gardiens du cimetière réclament paiement en échange d'une place de choix pour assister à un miracle est un bijou de trivialités prononcées par des personnages anonymes parce qu'issus du peuple. Par exemple, alors que le gardien remarque : « C'est moé qui es obligé de toute ramasser quand la gang de cochons qui viennent voir des miracles s'en vont en chantant "Alleluia Jésus !" » (Tremblay, 1973 : 35), un autre fait le tour de la scène en criant : « Coke ! Pepsi ! Seven-up ! Orangeade ! » (p. 40). Il en va de même quand, en apercevant Jésus, l'une s'exclame : « Y'est-tu marié ? » (p. 41), alors qu'un autre lance au Christ : « J'aimerais ça que tu me r'fasses le miracle du pain, pis des poéssons ! Ça, c'était drôle ! » (p. 42). En cela, Tremblay se borne à reproduire ce que Fo avait écrit, respectant dès lors la tradition des mystères médiévaux, qui respectaient scrupuleusement les textes sacrés tout en permettant à des personnages issus du peuple de prendre la parole. Évidemment, cette trivialité ne relève pas que du théâtre québécois. Pourtant, la traduction belge, signée par Arturo Corso (1973a), n'illustre pas ce besoin de donner du peuple une image aussi grossière par rapport à l'histoire représentée. En effet, dans le même tableau, l'un des personnages offre des marrons chauds plutôt que des boissons gazeuses, ce qui fait ressortir un point de vue culturel d'un tout autre ordre et permet d'étayer l'affirmation selon laquelle il n'est guère possible pour un traducteur de ne pas adapter.

L'adaptation de *Mistero Buffo* tombe à point pour Tremblay, puisque c'est l'occasion ou jamais de prouver hors de tout doute qu'un auteur ne peut pas faire parler le peuple autrement que dans la langue qu'il utilise tous les jours. Par exemple, si le Fou, dans la version belge du tableau intitulé « Le Fou et la Mort », constate que la personnification de la Mort emploie « des mots qui ne sont pas d'ici » (Corso : 1973a), la version québécoise rejoint plutôt le texte lombard qui renvoie à divers dialectes parlés en Italie, notamment à Rome, à Crémone, à Ferrare ou en Sicile (Fo, 1977 : 129) :

Gorons ça... C'est drôle, hein? Vous avez un accent étranger, aussi, hein? Vous êtes pas d'icitte? Vous v'nez des vieux pays? C'est ça? De France? Vous êtes Française, hein? J'vous avais reconnue à votre accent. C'est drôle comment c'est que vous parlez, vous autres, les Français. Nous autres, on parle pas de même par chez nous... (Tremblay, 1973 : 54-55).

Conséquemment, pour Tremblay la Mort ne peut être que française, si bien que la position qu'il adopte face aux critiques les plus violentes de la langue qu'il utilise se précise une nouvelle fois. Ce faisant, il dénonce l'abandon par la France de sa colonie après la Conquête de 1760. Il avait déjà volontairement choqué le public avec ses pièces, mais encore, ici, au Québec, on décriait son génie littéraire en soulignant essentiellement la pauvreté et la vulgarité de sa langue. C'était oublier que Tremblay, dramaturge et romancier, est aussi responsable d'un certain nombre d'adaptations, dont *Lysistrata* qui reprend la comédie d'Aristophane dans une langue proprement universelle, exempte des accentuations québécoises typiques de ses premières pièces. Tremblay l'adaptateur, c'est celui qui parvient à résoudre la contrainte imposée par Roux (« pas en joual » – Pontaut, 1971), mais c'est aussi celui qui, à partir de situations susceptibles de causer des remous dans un Québec à peine sorti de l'emprise du clergé, arrive à proposer un échantillon innovateur d'une histoire qu'il convenait de ne pas interpréter libéralement quelques années plus tôt : l'Évangile.

Si l'adaptation de *Mistero Buffo* par Tremblay occupe une position *primaire* dans le monde littéraire québécois, c'est parce qu'elle semble innovatrice à plus d'un titre, notamment parce qu'elle enfreint des normes et des valeurs prescrites par le polysystème de l'époque : en 1973, la langue de Tremblay a déjà été souvent contestée, mais l'impertinence avec laquelle

il traite de la Passion de Jésus-Christ lui permet d'étaler au grand jour, pour l'une des premières fois au Québec, les abus et les excès d'une Église catholique qui a longtemps régi le polysystème québécois en entier. Prises une à une, ces normes, qui ressemblent beaucoup à des interdits parce qu'elles n'admettent qu'un certain type de comportements à l'intérieur d'une communauté, n'ont guère d'impact, mais lorsqu'elles sont conjuguées à un réseau signifiant de valeurs (culturelles, langagières, religieuses, etc.), elles convient les adaptateurs à une forme d'autocritique qui orientera inévitablement les choix effectués au moment de l'adaptation. C'est ce qui explique que les adaptations sont soumises à deux types de normes : les *normes préliminaires* et les *normes opérationnelles* (Toury, 1980 : 51-62).

* * *

Les *normes préliminaires* déterminent d'abord le choix de l'œuvre ou du texte à adapter, puis la lecture initiale et l'interprétation qu'il convient d'en faire. C'est en réponse à une commande du Théâtre du Nouveau Monde que Tremblay adapte *Mistero Buffo*. Le défi, certes, est intéressant pour lui qui avait déjà adapté, outre Aristophane, deux Paul Zindel et un Tennessee Williams (il s'agit de quatre pièces en un acte). Toutefois, il lui reste un problème à régler : Tremblay ne parle pas italien, et encore moins le lombard. C'est pourquoi il fait appel à une amie, professeure d'italien de Montréal, pas vraiment à l'aise avec le dialecte, pour traduire le texte original, même si une adaptation a déjà cours en Belgique à l'époque. Ainsi familiarisé avec la structure de la pièce, Tremblay peut néanmoins interpréter à sa manière des événements puisés dans une tradition religieuse qu'il connaît déjà fort bien.

Entrent alors en jeu les *normes opérationnelles* qui déterminent les procès de transposition et les choix effectués au cours de ceux-ci. Selon Toury, les *normes opérationnelles* se subdivisent en deux sous-catégories qui sont en perpétuelle relation : les *normes matricielles* et les *normes textuelles*. Les *normes matricielles* se rapportent à la présence ou non dans le polysystème d'arrivée des éléments requis par l'adaptation. Ainsi, le comportement adopté par Tremblay par rapport au texte original transcende dans l'adaptation : reconnaissant le potentiel de la langue qu'il a fait sienne avec *Les Belles-Sœurs*, il sait pertinemment qu'une partie du polysystème québécois sera outrée par le langage des protagonistes de *Mistero Buffo*, mais il sait aussi que c'est là le seul moyen de rappeler les origines

populaires de Jésus et de ses apôtres. Quant aux *normes textuelles*, elles interviennent dans l'écriture proprement dite, notamment lors de la segmentation du texte et de sa réécriture. Par conséquent, les comportements prescrits par les *normes textuelles* peuvent modifier sensiblement l'interprétation du texte de départ pendant la production. À ce sujet, l'adaptation tremblayenne de *Mistero Buffo* ne répond pas uniquement à des impératifs langagiers. Elle prend également pour modèle ce que les instances religieuses ont enseigné à la communauté catholique québécoise au fil des ans. C'est ce qui, par hypothèse, pourrait expliquer que, sur le plan de la structure d'ensemble de l'œuvre, seuls quatre tableaux (1^{er}, 3^e, 10^e et 11^e) conservent leur place originale. Le jeu de permutation effectué par Tremblay confère aux actions une chronologie plus linéaire. Il lui permet, entre autres, d'inverser l'ordre proposé par Fo, afin de resituer le 7^e tableau, « Boniface VIII » – dans lequel ce pape de la fin du XIII^e siècle fait une rencontre impromptue avec le Christ portant la croix, après que Marie eut appris « la peine infligée à son fils », représentée à l'origine au 9^e tableau. Outre la segmentation du texte, les *normes textuelles* orientent également le procès d'adaptation selon différentes perspectives d'équivalence. Par exemple, elles déterminent si l'adaptateur fera une *adaptation stricte*, en tout point fidèle au texte de départ, autant sur le plan du contenu que sur le plan de l'expression ; une *adaptation libre*, pour laquelle des modifications sensibles sont effectuées sur le texte de départ ; ou une *version*, qui résulte du réarrangement de l'œuvre de départ en s'inspirant de quelques-uns de ses éléments les plus indispensables pour produire une toute nouvelle œuvre. Si pour *Lysistrata* Tremblay a procédé à une adaptation libre de la pièce d'Aristophane, dans le cas de *Mistero Buffo*, il réalise une adaptation stricte, conservant la plupart des éléments de l'œuvre de départ pour les transposer en langage québécois.

L'étude polysystémique de l'adaptation de *Mistero Buffo* permet d'illustrer combien le comportement de Tremblay peut être influencé par un réseau de normes établi en fonction des usages du polysystème québécois du début des années 1970. Certes, le langage des personnages n'a plus rien d'avant-gardiste, mais Tremblay trouve néanmoins le moyen d'innover au Québec, les tableaux de *Mistero Buffo* maintenant presque toujours à l'écart les personnages bibliques en action, de telle sorte que le peuple puisse occuper l'avant-scène pour une fois. Par conséquent, Tremblay, à l'instar de Fo, ne dépeint jamais Jésus, qu'il soit enfant ou adulte, ce qui crée un effet de distance entre le réel et le mystérieux. Cette distance est

telle que même l'archange Gabriel et la Vierge Marie revêtent un aspect fort différent de celui qu'ils adoptent dans les écrits sacrés lorsqu'ils dialoguent à la toute fin dans un langage typiquement québécois, trivial, étonnant par les travers langagiers qui leur sont prêtés. Comment l'expliquer ? Le peuple aime se retrouver en ceux qu'il se représente grandis, si bien que le « Va donc chier, Gabriel » lancé par Marie, qui se voit dépossédée de son enfant chéri lors de la crucifixion (Tremblay, 1973 : 125), n'a rien pour surprendre ; il s'agit d'un baume sur une plaie ravivée par le clergé qui ne voyait dans le sacrifice de Jésus que l'occasion d'entretenir un sentiment dénoncé encore aujourd'hui par Tremblay : la culpabilité. Si cette vision proposée par Tremblay satisfait le public, elle n'en demeure pas moins étonnante, puisque ce n'est pas celle élaborée par Fo, ni par Corso, qui n'ont pas cherché à éconduire aussi clairement les représentants ecclésiastiques, personnifiés sous les traits de Gabriel. Les choix de l'adaptateur québécois, moins militants, sont tout autant provocateurs, rappelant entre autres la vaine bataille linguistique que lui livraient les Georges-Émile Lapalme, Claire Kirkland-Casgrain et autres puristes du français du début des années 1970.

Si à la source de sa lecture initiale de *Mistero Buffo* surgit pour Tremblay une première difficulté à surmonter, c'est-à-dire comment interpréter une traduction littérale et nécessairement imprécise, ce problème tourne néanmoins à son avantage. Le choix du texte de départ n'appartient pas à Tremblay, mais ce choix a malgré tout un impact considérable sur la portée que l'auteur des *Belles-Sœurs* confère à son adaptation. En effet, comme il choisit de conserver au texte original sa structure générale en 11 tableaux, le reprenant à peu de choses près tel qu'il a été traduit par son amie de Montréal, Tremblay peut cette fois, contrairement à ce qui est arrivé avec *Lysistrata*, donner aux personnages le langage auquel il recourt dans ses propres pièces, ce qui est pour le moins étonnant pour quiconque, avant *Mistero Buffo*, n'a donné aux personnages bibliques qu'« un langage de catéchisme » (R.-Corrivault, 1982 : E-1).

Le dernier aspect qu'il convient de traiter ici touche les sources d'inspiration présumées de chacun des textes de départ et d'arrivée. Tout d'abord, il faut rappeler que Fo jouait la pièce lui-même et que, ce faisant, il se donnait le droit de sélectionner les tableaux dont il avait besoin pour faire passer son message. Il lui fallait donc s'assurer de solides bases, puisées à un certain nombre de textes écrits antérieurement. C'est ce qu'il est

convenu d'appeler l'*intertextualité*. Mieux encore, dans le cas de *Mistero Buffo*, Fo n'a pas caché ses sources, à savoir les mystères du Moyen Âge, qu'il a dû réécrire (Joly, 1974a : 6-7). Quoi qu'il en soit, à la source du texte d'origine, il y a une *intertextualité zéro*, puisqu'un auteur ne saurait faire autrement que de s'inspirer de ce qu'il connaît déjà.

Quant à l'intertextualité que l'on peut retracer dans le texte d'arrivée, elle prend parfois deux aspects. D'une part, l'*intertextualité interne* ne concerne que ce que l'adaptateur retient de l'œuvre de départ. Pour une adaptation comme celle de Tremblay, l'intertextualité pratiquée par Fo procure normalement toutes les informations dont l'adaptateur a besoin, pour peu qu'il y reconnaisse de l'intertexte. Évidemment, Tremblay n'a pas les moyens de donner à la pièce la forme d'une conférence-spectacle comme l'avait fait l'auteur de *Mistero Buffo*. C'est pourquoi les textes d'arrivée et de départ se ressemblent autant. Sans le savoir, Tremblay opère des choix similaires à ceux de Corso, qui avoue ne pas avoir « à [sa] disposition un comédien-militant comme Dario Fo » (1973b : 2). Et bien qu'il permute l'ordre de 7 des 11 tableaux, il conserve à la pièce sa structure narrative, ce qui lui permet de reprendre le titre mot pour mot afin de rappeler clairement le travail qu'il vient d'effectuer. De plus, Tremblay respecte en grande partie l'ordre des répliques, de telle sorte qu'hypothétiquement une traduction du québécois au lombard serait potentiellement réalisable, au sens où un Italien pourrait reprendre le texte de Tremblay et le retraduire dans la langue de Fo avec une fidélité telle que le texte qui résulterait de ce travail ressemblerait à s'y méprendre à l'original. D'autre part, si au travers de la diégèse et de la structure narrative du texte, il n'est guère possible de dire si Tremblay fait référence à un univers qui lui est plus familier, ce n'est qu'en regard des discours que les différences deviennent les plus significatives. Par exemple, les références à *Salut Galarneau !*, de Jacques Godbout, sont inscrites en toutes lettres dans un monologue adressé à la Vierge Marie par la Folle qui apostrophe Dieu en ces termes, dans le tableau intitulé « Le Massacre des Innocents » :

Aie, toé, Galarneau, dans ton beau grand ciel bleu, que j'y criais, c'est de ta faute, encore c'qu'y nous arrive, hein ? C'est toé qui a ordonné ça, c'te tuerie-là. C'est toé qui a demandé ça en échange d'la venue de ton fils ! Penses-tu que ça a du bon sens : mille enfants égorés vivants juste à cause du tien ! Un fleuve de sang en échange d'une goutte ! Penses-tu que ça a de l'allure !

T'aurais pu le garder à côté de toé, franchement, ton maudit
fils ! (Tremblay, 1973 : 8-9).

Une telle référence ne peut renvoyer qu'à l'adaptateur, d'où l'appellation *intertextualité externe* afin de désigner toute manifestation visant à rappeler au récepteur l'intervention d'un médiateur entre l'œuvre originale et le texte d'arrivée. L'*intertextualité externe* répond en somme à un besoin précis, celui de faciliter l'interprétation de l'œuvre dans un contexte renouvelé.

* * *

Les récentes années ont vu naître une foule d'ouvrages consacrés à l'adaptation. Or, peu d'entre eux soulèvent le problème de l'adaptation théâtrale, sinon en interrogeant le passage effectué du texte à la scène. Comme le remarque Maryse Souchard, « la mise en scène théâtrale – dans le théâtre de recherche ou de création – est toujours une adaptation ; ce qui revient à dire qu'au théâtre, l'adaptation opère tout autant, sinon plus, sur des formes que sur des contenus » (1996). Quelques avenues ont été explorées, sur un plan strictement textuel, puisque les chercheurs, dont je suis, se sont beaucoup attardés sur l'adaptation théâtrale de textes narratifs, mais, à ce jour, les pièces inspirées d'autres pièces ont à peine été étudiées. Le phénomène n'est pourtant pas rare.

Au Québec, plusieurs dramaturges exploitent le filon : ils adaptent par imitation, c'est-à-dire en reprenant le canevas de l'œuvre de départ pour le réécrire en fonction du nouveau contexte de réalisation ; par actualisation, c'est-à-dire en transposant la fable originale d'une époque ou d'un lieu à un autre ; ou par traduction, c'est-à-dire en effectuant une opération de transfert effectuée sur les codes linguistiques ; ou ils recourent aux trois techniques à la fois. Par exemple, les adaptations par traduction de Michel Garneau de pièces de Shakespeare (*Macbeth*, *Coriolan* et *La tempête*, pour ne nommer que celles-là) sont bien connues et étudiées, au même titre que les adaptations par actualisation de Réjean Ducharme (*Le Cid maghané*) et de Michel Tremblay (*Le gars de Québec*, inspirée du *Revizor* de Nicolas Gogol), ou les adaptations par imitation de Jean-Claude Germain (*Les faux brillants de Félix-Gabriel Marchand*) et d'Antonine Maillet (*Le bourgeois gentleman*).

Dans cette veine, le « *Mistero Buffo* », en raison du texte de départ qui n'avait pas encore été « canonisé » par l'institution littéraire, a longtemps fait figure de parent pauvre des adaptations au Québec. Pourtant, en dénonçant ainsi le clergé, Tremblay faisait d'une pierre deux coups : il illustrait l'emprise morale des institutions religieuses sur les Québécois et l'acoquinement faussement objectif de celles-ci avec les autorités politiques en place. En effet, en 1973, le Québec moderne devait, en plus de se défaire du double complexe d'infériorité vis-à-vis de l'Autre britannique, qui le traitait en conquis depuis 1760, et de l'Autre français, dont le regard demeurait toujours teinté de colonialisme malgré qu'il l'ait abandonné à son sort pendant deux siècles, le Québec moderne devait achever de se débarrasser de son sentiment d'impuissance devant l'Autre catholique. C'est sous cet angle essentiellement anticlérical que le « *Mistero Buffo* » de Tremblay prend enfin toute son importance dans le polysystème québécois, puisqu'en puisant à des sources solidement enracinées dans la conscience collective, il annonce à la population qu'il est temps pour elle d'assumer pleinement son désaveu vis-à-vis de l'Église. Désormais, vingt-cinq ans après « *Mistero Buffo* », la francophonie du Québec ne se porte plus uniquement au service de l'Autre anglais, français ou catholique, mais saisit plutôt au passage ce qu'il y a de stimulant dans ce qui, pendant longtemps, a empêché une véritable émancipation de sa culture populaire. Le fait, pour le polysystème québécois, de préserver cet avantage sur l'Église explique sans doute que la position qu'occupe « *Mistero Buffo* » dans la littérature québécoise soit passée de primaire et avant-gardiste à secondaire et conservatrice à l'aube de l'an 2000.

Bibliographie

- BABY, François (1980), « Du littéraire au cinématographique : une problématique de l'adaptation », *Études littéraires*, vol. 13, n° 1 (avril), p. 11-27.
- BÉLAIR, Michel (1972), *Michel Tremblay*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- BRISSET, Annie (1986), « Institution théâtrale et problèmes théoriques de la traduction », dans Maurice LEMIRE (dir.), *L'institution littéraire*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture/Centre de recherche en littérature québécoise, p. 143-157.
- BRISSET, Annie (1990), *Soclocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Preamble. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- CATRYSSSE, Patrick (1992), *Pour une théorie de l'adaptation filmique : le film noir américain*, Berne/Berlin/Francfort-sur-Main/New York/Paris/Vienne, Peter Lang. (Coll. « Regards sur l'image ».)
- CORSO, Arturo (1973a), « Mistero Buffo ». Traduction et adaptation de la pièce de Dario Fo, tapuscrit gracieusement prêté par M. Jacques Delvigne, professeur au Département de français du Cégep de Sainte-Foy. Non publiée.
- CORSO, Arturo (1973b), *Mistero Buffo*, programme de la pièce présentée par la troupe « Nouvelle scène internationale », en Belgique.
- DASSYLVA, Martial (1973), « Décaper le message », *La Presse*, 19 décembre, p. D-5.
- DUPUY-GODIN, Michèle (1974), « Le jeu périmé de l'autruche », *Le Devoir*, 22 janvier, p. 4.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978), « The position of translated literature within the literary polysystem », dans James S. HOLMES, José LAMBERT et Raymond van den BROECK (dir.), *Literature and Translation. New Perspective in Literary Studies*, Louvain, Acco, p. 117-127.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979), « Polysystem theory », *Poetics Today*, vol. 1, n°s 1-2 (automne), p. 287-310.
- FARCY, Gérard-Denis (1993), « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96 (novembre), p. 387-414.
- FO, Dario (1977), « Mistero Buffo », dans Dario Fo, *Le Comédie di Dario Fo : Mistero buffo ; Ci ragiono e canto*, Turin, Einaudi.
- GODBOUT, Jacques ([1967] 1980), *Salut Galarneau !*, Paris, Éditions du Seuil.

- JOLY, Jacques (1974a), « Le théâtre militant de Dario Fo : entretien avec Dario Fo », *Travail théâtral*, n° 14 (janvier-mars), p. 3-14.
- JOLY, Jacques (1974b), « Du théâtre au meeting : une soirée à Quarticciolo », *Travail théâtral*, n° 14 (janvier-mars), p. 17-22.
- LARUE-LANGLAIS, Jacques (1979), « Dario Fo à l'ENT : tout à fait professionnel », *Le Devoir*, 8 novembre, p. 21.
- PONTAUT, Alain (1971), « Avant-première. À Roberge qui boit un peu, Brassard offre l'ivresse d'une grande mise en scène », *Le Devoir*, 11 septembre.
- R.-CORRIVAULT, Martine (1982), « Le public de Québec sera-t-il choqué par "Mistero Buffo"... ? », *Le Soleil*, 27 février, p. E-1.
- ROBERT, Lucie (1986), « Institutions, forme institutionnelle et droit », dans Maurice LEMIRE (dir.), *L'institution littéraire*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture/Centre de recherche en littérature québécoise, p. 17-26.
- SOUCHARD, Maryse (1996), « La mise en scène comme adaptation : les avatars du symbolisme au théâtre ». Texte présenté au colloque « L'adaptation dans tous ses états : passage d'un mode d'expression à l'autre », tenu les 30-31 octobre et 1^{er} novembre. Inédit.
- TOURY, Gideon (1980), *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics/Tel Aviv University.
- TREMBLAY, Michel (1973), « Mistero Buffo ». Adaptation manuscrite de la pièce de Dario Fo, Bibliothèque nationale du Québec, fonds Michel Tremblay, micro-films, boîte n° 3. Non publiée.