

## MICHEL TREMBLAY ADAPTE *MISTERO BUFFO* : LES QUESTIONS DE L'ORALITÉ

FABIO REGATTIN  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

fabio.regattin@uniud.it

Citation: Regattin, Fabio (2022) “ Michel Tremblay adapte *Mistero buffo* : les questions de l'oralité”, in Jean-Paul Dufiet, Elisa Ravazzolo (éds.) *L'oralité dans la traduction du texte de théâtre*, *mediAzioni* 35: A119-A132, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/16031>, ISSN 1974-4382.

**Abstract:** Michel Tremblay is certainly the most celebrated Quebec playwright. Renowned for his plays and novels, which have been translated into several languages, he has been at the same time one of the most prolific drama translators/adapters of his time, with around forty translations since the end of the 1960s. In 1973, Tremblay adapted one of Dario Fo's most famous works, *Mistero buffo*. This adaptation has been studied on several occasions, notably by Jane Dunnett (1996; 1997; 2001; 2006) and, more recently, in a volume on the playwright's translational-adaptive work (Ladouceur *et al.* 2017). However, Tremblay's *Mistero buffo* was almost always approached from a sociocritical point of view: the use of *joual* and the appropriation of the text were read systematically, and only, as functional to the playwright's separatist/autonomist aspirations. A micro-textual approach seems to be still lacking. Our contribution will try to read Michel Tremblay's work from the point of view of its writing and its relationship to orality. A few words on the history of this adaptation and its source will be followed by a series of examples through which we hope to shed light on the treatment of the rather peculiar form of orality of the source text. In the first part, we will obviously have to quickly review the social and historical reasons for this adaptation.

**Keywords:** theatre translation; drama translation; adaptation; translation in Quebec; Michel Tremblay; Dario Fo; *Mistero buffo*.

## 1. Introduction

Michel Tremblay est certainement le dramaturge québécois. Célébré pour ses pièces et ses romans, traduit en plusieurs langues, il est à son tour l'un des traducteurs/adaptateurs dramatiques les plus prolifiques de son époque, avec une quarantaine de réalisations depuis la fin des années 1960 (Rao 2013 : 69). En 1973 Tremblay adapte une des œuvres les plus connues de Dario Fo, *Mistero buffo*. Le texte, qui n'a jamais été publié, est néanmoins disponible, en plusieurs exemplaires, sous forme de polycopié.

L'adaptation de Tremblay a été étudiée à plusieurs reprises, notamment par Jane Dunnnett (1996 ; 1997 ; 2001 ; 2006) et, plus récemment, dans un volume portant sur le travail traductif-adaptatif du dramaturge (Ladouceur *et al.* 2017). Toutefois, elle a été abordée surtout sous l'angle sociocritique : l'usage du joul et l'appropriation du texte ont été lus systématiquement, et seulement, comme des instruments au service des aspirations séparatistes/autonomistes du dramaturge, l'approche micro-textuelle faisant encore défaut.

Notre contribution va essayer de relire le *Mistero buffo* de Michel Tremblay du point de vue de son écriture et de son rapport à l'oralité. Quelques mots sur l'histoire de cette adaptation et de sa source précéderont une série d'exemples par lesquels nous espérons mettre en lumière le traitement d'une oralité assez particulière. Dans la première partie, nous serons évidemment amenés à parcourir rapidement les raisons sociales et historiques de cette adaptation.

## 2. Les deux *Mistero buffo* : histoire essentielle, notions-clés

Dario Fo présente pour la première fois *Mistero buffo* en 1969. La définition qui accompagne le titre dans sa première publication (*giullarata popolare in lingua padana del Quattrocento*) met en avant les caractéristiques principales du spectacle, à savoir : par le mot *giullarata* (« jonglerie »), la démarche adoptée par Fo, qui se veut à la fois instructive et critique des pouvoirs établis, avec un acteur seul sur scène qui, comme les jongleurs du Moyen-Âge, incarne à tour de rôle les différents personnages ; par le mot *popolare*, le caractère résolument populaire de l'opération, Fo se faisant partisan d'une culture issue du peuple et pour le peuple – dont l'œuvre est un spécimen –, à opposer à la culture « officielle », haute, qui fait l'impasse sur l'existence des couches sociales les moins favorisées ; enfin, la locution *lingua padana del Quattrocento* évoque le langage utilisé, qui est un mélange de *grammelot*<sup>1</sup> et de dialecte créé de toutes pièces<sup>2</sup> pour représenter un hypothétique parler moyen de la Plaine du Pô du quinzième siècle.

Le spectacle se compose d'une série de monologues qui mettent en scène des épisodes tirés des évangiles apocryphes, ainsi que des récits populaires sur la vie de Jésus et sur ses miracles. Le titre signale immédiatement un lien

<sup>1</sup> Nous adopterons ici la graphie utilisée par Dario Fo lui-même, qui modifie le terme français « grommelot ». De toutes manières, ce langage inventé ne sera utilisé par Fo qu'après une tournée en France, en 1974 (Marinai 2015) ; la traduction de Tremblay étant produite en 1973, il est seulement question, dans le texte-source, du mélange de dialectes padano-vénitiens.

<sup>2</sup> Il s'agit selon Barsotti (1980 : 108) d'un langage « semi-dialettale [...] e semi-fantastico ».

explicite avec les *mystères* moyenâgeux, dont on propose toutefois le côté populaire, comique, visant à dénoncer et à démasquer le pouvoir. En scène, Fo alterne les registres comique et didactique ; chaque tableau est précédé en effet d'une mise en contexte en italien standard, permettant à l'auditoire de comprendre ce qui se passera sur scène dans un langage qui sera tout sauf *parfaitement compréhensible*. Comme l'affirme Jane Dunnett (1996 : 77), en effet,

it is often hard to separate individual scenes from their preliminary presentation by Fo, for *Mistero buffo* is, in effect, a synthesis of commentary, narration, and dialogue, a fusion which at times makes the dividing-line between didactic discourse and dramatic performance indistinct.

Après une répétition générale à l'Université de Milan au cours d'un *sit-in* étudiant, le spectacle est mis en scène pour la première fois en octobre 1969 à Sestri Levante (Gênes). Il sera constamment modifié depuis – presque à chaque représentation – tant et si bien que Giulio Castelli pourra parler, vingt ans plus tard, d'un véritable « spettacolo in divenire » (Castelli 1989 : 440). L'instabilité du texte est donc une caractéristique primordiale – une manière pour Fo de mettre à jour le spectacle et de le rendre pertinent pour chaque nouveau public devant lequel il va le jouer.

Michel Tremblay adapte *Mistero buffo* en 1973. Il travaille sur commande : c'est le prestigieux Théâtre du Nouveau Monde qui lui confie la tâche d'en produire une version pour le public québécois. À l'époque<sup>3</sup>, Tremblay est déjà considéré comme une des personnalités les plus marquantes d'un champ théâtral en voie de redéfinition et d'autonomisation, qui suit en cela le destin de la Belle Province elle-même. L'idée d'un Québec colonisé à la fois par la puissance économique étasunienne et par l'emprise culturelle française entraîne le développement d'un fort mouvement indépendantiste qui sera très influent jusqu'au référendum de 1980. Les milieux intellectuels, et le théâtre également, prennent position dans ce combat<sup>4</sup>, avec des effets importants y compris sur le plan linguistique :

Within a short space of time, *joual* took over from the standardized language that until then had been employed by French-Canadian playwrights [...] to itself become the 'standard' speech in which virtually all new plays were written and performed in Quebec. (Dunnett 2006 : 120)

C'est également le cas de la traduction qui nous intéresse ici. N'étant pas italianisant, Tremblay se fait aider par Fulvia Bessette, professeure à l'Université de Montréal, qui lui livre une version littérale du texte ; l'auteur la revoit ensuite à sa guise, selon un processus habituel au théâtre. Les raisons de l'usage du joual sont explicitement citées par le traducteur/adaptateur dans une lettre envoyée à Jane Dunnett : « Pour ce qui est de l'utilisation de la langue québécoise, je me suis inspiré du fait que Fo avait écrit sa pièce en lombard [...] pour la rapprocher

<sup>3</sup> Du moins à partir des *Belles-sœurs* (1965 ; première mise en scène en 1968).

<sup>4</sup> Louise Ladouceur pourra parler, à propos de cette période, du « projet souverainiste dans lequel s'inscrivait la majorité des activités théâtrales québécoises » (Ladouceur 2011 : 103).

du public devant qui elle allait être jouée » (Michel Tremblay, e-mail du 14 février 1996, cité in Dunnett 1996 : 251). Le recours à cette variété de langue n'est qu'un des éléments marquants – peut-être le plus voyant – de la traduction/adaptation de Tremblay<sup>5</sup>, qui se caractérise toutefois par un large éventail de stratégies assimilatrices. L'analyse de ces stratégies fera l'objet du prochain paragraphe.

### 3. Michel Tremblay, *Mistero buffo* : macro

Avant d'en arriver au cœur de notre article – le traitement de l'oralité dans la traduction tremblaysienne, avec une analyse fine de quelques passages des deux textes – il faudra consacrer quelques lignes à ses aspects marquants au niveau macro-textuel. En effet, le *Mistero buffo* québécois ne reprend pas l'ensemble du texte de Fo dans la forme que celui-ci a en italien à l'époque de l'adaptation<sup>6</sup>. Notamment, Tremblay sacrifie entièrement deux textes (« Rosa fresca aulentissima » et un court poème, la « Lauda dei battuti »), ainsi que l'ensemble des prologues qui contextualisent chacune des scènes, tout en déplaçant l'ordre de présentation des différents tableaux, comme cela apparaît dans le schéma suivant :

**Tableau 1.** Ordre de présentation des tableaux. Entre crochets, après les titres en français, la position du tableau correspondant en italien ; les textes non-traduits sont biffés.

<b>Dario Fo, <i>Mistero buffo</i></b>	<b>Michel Tremblay, <i>Mistero buffo</i></b>
<del>a. Rosa fresca aulentissima</del>	-
<del>b. Lauda dei battuti</del>	-
1. La strage degli innocenti	1. Le massacre des innocents [1]
2. Moralità del cieco e dello storpio	2. La naissance du jongleur [4]
3. Il miracolo delle nozze di Cana	3. Les noces de Cana [3]
4. La nascita del giullare	4. La résurrection de Lazare [6]
5. La nascita del villano	5. Le Jocker et la Dame de pique [9]
6. La resurrezione di Lazzaro	6. La naissance du Crotté [5]
7. La Madonna incontra le Marie	7. Marie apprend la peine infligée à son Fils [7]
8. Maria alla Croce	8. Moralité de l'aveugle et du paralytique [2]
9. Il Matto e la Morte	9. Boniface VIII [11]
10. I crozador. Gioco del Matto sotto la Croce	10. Le jeu du Jocker au pied de la Croix [10]
11. Bonifacio VIII	11. La Passion [8]

<sup>5</sup> Un autre élément primordial étant le passage d'un « jongleur » seul devant le public à une mise en scène plus classique, avec plusieurs acteurs jouant différents personnages.

<sup>6</sup> Il faut se rappeler que l'ouvrage le plus connu de Dario Fo est, dès sa version-source, une sorte de *work in progress* qui voit des scènes s'ajouter, se déplacer et disparaître avec le temps. Son histoire éditoriale, de la version de 1969 à celle, considérée comme définitive, de 2003 (et puis de 2018) est tout aussi compliquée.

Signalons en passant que la production du TNM ne suivra ni l'ordre prévu par Fo ni celui qui a été modifié par Tremblay (Ladouceur *et al.* 2017 : 81) ; tout au cours de l'histoire du texte italien, les différents tableaux sont par ailleurs réarrangés à chaque nouvelle représentation, en fonction des attentes et de la réaction du public. Cet aspect est donc, dès le départ, assez secondaire.

Si, au vu de la structure de l'œuvre, les déplacements des différents tableaux n'ont pas une grande importance, certaines absences paraissent beaucoup plus significatives. La suppression de « Rosa fresca aulentissima » et de la « Lauda dei battuti » semblent encore, somme toute, parfaitement compréhensibles. Le premier texte réinterprète en effet un poème qui fait partie du canon littéraire-source ; celui-ci est familier (au moins de par son titre) à une grande partie du public italien, alors que la même familiarité – ainsi que le caractère désacralisant de l'interprétation offerte par Fo, qui transforme un poème d'amour courtois en une métaphore de l'acte sexuel – est évidemment impensable chez un public non-italophone. Le deuxième texte est une litanie prononcée par les flagellants lors des célébrations du Vendredi saint, qui constitue une sorte d'entrée en la matière pour Fo, mais qui peut être éliminé sans trop de mal.

La suppression des deux textes peut donc s'expliquer par des raisons liées à la difficulté de réception ; au contraire, l'absence des textes qui introduisent les différents tableaux est plus surprenante et idéologiquement marquée. Dans son théâtre par le peuple et pour le peuple, Dario Fo cherche certes à amuser, mais il veut en même temps instruire son auditoire. Les introductions aux tableaux ont ainsi un double emploi : elles annoncent ce qui, sur scène, va se passer dans une langue souvent incompréhensible ; en même temps, elles donnent des clés de lecture politiquement orientées du spectacle. Aucune raison de faire de même pour Tremblay : il n'a pas à expliquer ce qui se passe dans une langue qui est celle de tous les jours pour la plus grande partie de son public ; et l'usage qu'il fait du texte de Fo transforme la lutte de classe en lutte du colonisé contre la domination anglophone canadienne d'un côté et française de l'autre. Il n'en reste pas moins que – malgré le parallèle entre le lombard et le joul évoqué par le traducteur/adaptateur (voir *supra*) – *Mistero buffo* est ici entièrement plié aux exigences de la culture-cible, conformément à la lecture du champ théâtral québécois avancée par Annie Brisset à la fin des années 1980 (Brisset 1989). Avant de passer à l'analyse des textes, il est peut-être nécessaire d'expliquer ce que nous entendons par *oralité*.

#### **4. *Oralité intensive, oralité-brisure, oralité-simplicité... est-ce tout ?***

Dans un article sur la traduction théâtrale et littéraire, Odile Schneider-Mizony (2010 : 81-84) propose de ranger les stratégies traductives de reproduction de l'oralité<sup>7</sup> en trois catégories : l'oralité intensive, l'oralité-brisure, l'oralité-simplicité.

<sup>7</sup> Mais il est tout aussi possible d'adopter sa catégorisation pour l'écriture à visée esthétique au sens large, même en dehors de toute traduction.

La première forme d'effet d'oralité prévoit une intensification, une « affectivité qui se livre immédiatement » (*ibid.* : 81). Avant tout lexicale, portée par des mots considérés comme forts ou expressifs, par des formules hyperboliques ou des vocables crus, elle peut également toucher d'autres niveaux linguistiques : morphologique, avec l'usage de diminutifs hypocoristiques, ou syntaxique, par la « répétition expressive d'une même forme linguistique, en contradiction avec l'idéal de l'écrit normé » (*ibid.*).

La deuxième catégorie regroupe tous ces phénomènes qui simulent la parole spontanée à travers des ruptures de l'énoncé – « phrases incomplètes, sans sujet qui fait l'action, sans verbe qui organise le monde » (*ibid.* : 82). D'autres effets sont rangés sous la même catégorie : les dislocations, l'usage d'une ponctuation reproduisant les hésitations ou l'émotivité de l'oral (points de suspension ou points d'exclamation, par exemple).

La troisième catégorie découle de l'idée qui voudrait que la langue orale soit « fragmentaire, déficitaire, en un mot plus 'simple' que la langue écrite » (*ibid.* : 83) ; ce principe de simplicité « dénie au langage oral la complexité de la dépendance des propositions » (*ibid.*), faisant donc la part belle à la parataxe. La simplicité peut s'exprimer également au niveau phonétique, avec le foisonnement « d'apocopes, syncopes et autres élisions » et « une réalisation articulatoire 'relâchée' [qui] mime le parler des locuteurs réels » (*ibid.* : 84)<sup>8</sup>.

Les trois catégories d'oralité signalées par Schneider-Mizony sont relatives à la reproduction d'un oral spontané, celui du dialogue dans un roman ou de l'interaction entre personnages « réalistes » dans une pièce de théâtre ; on pourrait donc les réunir dans une macro-catégorie que nous proposons d'appeler, faute de mieux, « oralité-mimésis ». Cependant, *Mistero buffo* ajoute au moins un autre type d'oralité à celui-ci, avec un système énonciatif à deux, voire trois niveaux. Le travail de Fo s'apparente en effet à celui du conteur traditionnel (Barbin 2010) ; il prévoit certes l'oralité-mimésis des personnages, mais – le comédien étant seul sur scène – il prévoit également de longs passages narratifs où l'acteur *décrit* ce qui se passe dans l'histoire qu'il raconte ; et, à ce niveau-là, il reste encore pleinement jongleur-conteur, il se situe encore entièrement dans l'oralité, avec tout ce que cela comporte en termes de choix stylistiques. Nous pourrions appeler ce deuxième niveau « oralité de narration » ; elle se manifeste entre autres par une série de traits liés à l'art du récit. Fo reconstruit un langage fantasmatique,

il volgare parlato nella piana del Po dal secolo XIII al XV. L'attore o attrice che recitavano quelle giullarate sacre o profane andavano deambulando di paese in paese [...]. I giullari per farsi intendere ogni volta erano costretti ad adattare il testo inserendo termini del luogo [...]. Ma quell'espedito era spesso insufficiente, quindi i comici vaganti cominciarono a inventarsi una lingua *passé-partout*. (Fo 2018 : 51-52 ; prologue à *La strage degli innocenti*)

<sup>8</sup> Nous aurions tendance à ranger différemment certains des phénomènes cités – les points d'exclamation dans la catégorie de l'oralité intensive, par exemple. Bien que tous les exemples évoqués par Schneider-Mizony ne puissent pas être appliqués à nos textes, bien que nous ne soyons pas toujours d'accord avec la catégorisation de certains traits, sa macro-typologie reste intéressante.

Cette langue prévoit, pour Fo, le recours à des termes dont la sonorité et le rythme font déjà allusion à un concept ou une situation déterminés<sup>9</sup> ; elle prévoit également, lorsque cela s'avère nécessaire, le recours à la prolifération synonymique de certains mots-clés, dont la gémiation permet de s'adresser en même temps à des publics parlant des variétés de langue différentes. Le comédien cite, dans la même introduction que nous venons d'évoquer, une réplique attribuée à un jongleur bolognais : « Te pregi, no me tocar a mi, che mi fiòla, puta son, zóvina son, tosa son et garsonètta »<sup>10</sup> (*ibid.* : 52).

Au-delà de l'oralité-mimésis et de l'oralité de narration, il existe dans le texte de Fo un troisième niveau : celui des introductions aux textes, qui, comme on l'a vu, ont un but didactique explicite, orientent l'appréciation de la mise en scène qui va suivre et se font dans un italien proche du standard écrit. La recherche d'un effet d'oralité est donc reléguée à la véritable affabulation<sup>11</sup>.

Dans la suite de notre contribution, nous allons nous concentrer sur un seul tableau de *Mistero buffo : La resurrezione di Lazzaro* (Fo 2018 : 168-181) / *La résurrection de Lazare* (Tremblay/Fo 1973 : 34-46). Après quelques remarques générales sur la stratégie d'adaptation adoptée par Michel Tremblay, nous nous concentrerons sur la présence des différents types d'oralité dans les deux textes.

## 5. La résurrection de Lazare et l'oralité

Une mise en rapport, même superficielle, des deux tableaux portant pour titre *La resurrezione di Lazzaro* / *La résurrection de Lazare* montre immédiatement quelques différences importantes.

Dans ce texte, comme dans les autres, Michel Tremblay renonce au prologue, dont la fonction principale est, dans la version italienne, de diriger l'interprétation et d'actualiser le texte, de le rendre pertinent pour son public. Le traducteur compense toutefois une partie de la pertinence ainsi perdue par l'adaptation culturelle. C'est dans l'introduction que Fo rend explicite la cible de la satire :

Motivo dominante del testo è la satira a tutto ciò che costituisce il “momento mistico”, attraverso l'esposizione di ciò che il popolo intende normalmente per “miracolo”. La satira si rivolge contro l'esibizione del miracolistico, della magia, dello stregonesco, che è una costante di molte religioni, compresa la cattolica<sup>12</sup>. (Fo 2018 : 168)

<sup>9</sup> On serait donc du côté de l'onomatopée et plus généralement du cratylysme, ce qui justement ouvre la voie, à partir de 1974, au *grammelot* (c'est d'ailleurs afin d'assurer une compréhension non-linguistique de ce qui se passe sur scène que celui-ci est introduit dans un premier temps).

<sup>10</sup> « Je t'en supplie, ne me touche pas ! Je ne suis qu'une *jeune fille* ! » (nous traduisons), où les mots *fiòla*, *puta*, *zóvina*, *tosa* et *garsonètta* sont autant de synonymes interdialectaux.

<sup>11</sup> C'est d'ailleurs ce qui se passe également pour l'œuvre originale de Michel Tremblay. Comme le souligne Mathilde Dargnat, dans une analyse de cinq pièces de l'auteur québécois, « Le niveau du discours rapporteur, celui des didascalies, ne comporte aucune néographie [...]. Les néographies sont cantonnées au discours rapporté, celui des personnages » (2007 : 94).

<sup>12</sup> On remarquera au passage l'italien parfaitement « standard » de cet extrait, qui ne diffère pas de l'ensemble des prologues. Ici, l'oralité laisse entièrement la place à la volonté didactique.

Dans la version québécoise, le même objectif est atteint par d'autres moyens, et notamment par un rapprochement à la réalité quotidienne des spectateurs. Alors que le texte italien est effectivement situé au Moyen-Âge<sup>13</sup>, la version de Michel Tremblay s'ancre dans le monde contemporain. Ainsi, les *dòì bajòchi* (Fo 2018 : 171) à payer pour assister au « spectacle » dans le texte-source deviennent *une piastre* et, après négociation, *cinquante cennes* (Tremblay/Fo 1973 : 35-36) dans le texte-cible ; et, chose peut-être plus surprenante, les « Sardèle, sardèle, bònè, dólze, frite... »<sup>14</sup> (Fo 2018 : 175) vendues aux badauds qui attendent le miracle sont transformées en « Coke ! Pepsi ! Seven-up ! Orangeade ! » (Tremblay/Fo 1973 : 40), avec une actualisation systématique – nous en verrons d'autres exemples – qui renvoie au monde des stades et de la performance sportive.

Ces éléments, tout en renforçant l'aura « populaire » du contexte, n'ont pas de véritable rapport à l'effet d'oralité. Allons voir alors, enfin, les quatre types d'oralité dans le texte-source et dans le texte-cible. Notre analyse sera double : nous fournirons quelques données quantitatives tirées du dépouillement systématique de notre petit corpus ; nous passerons ensuite à une courte mise en rapport des deux textes sur un échantillon relativement long, l'incipit du texte. Nous verrons ainsi que, tout en s'inspirant de la version italienne, le travail de Tremblay (en cohérence avec la démarche de Fo, pour lequel les textes publiés ne sont qu'une forme provisoire d'un canevas toujours renouvelable) ne la suit pas réplique par réplique.

### 5.1. « Combien d'oralité(s) ? »

Dans le tableau suivant nous avons recueilli les occurrences des quatre types d'oralité dans les deux versions de la résurrection de Lazare. Bien évidemment, la neutralité est ici un objectif difficile à atteindre. Il se peut très bien que ce que nous considérons comme une forme d'oralité ne soit pas perçu comme tel par d'autres lecteurs ; de même, ce que nous plaçons dans un type d'oralité pourra parfois être considéré comme appartenant à un autre type d'oralité, les catégories créées par Schneider-Mizony étant assez poreuses. Nous tenons à signaler également que certaines occurrences de langue orale seront rangées sous plusieurs catégories à la fois. « Un santón, un stregonàssò » (Fo 2018 :171) fait partie à la fois de l'oralité de narration (redoublement synonymique) et de l'oralité intensive par le suffixe du deuxième terme. Un cas comme celui-ci sera donc compté dans deux catégories différentes. Enfin, une dernière mise au point : la comparaison se fera ici entre la version « originale », en dialecte reconstitué, et le texte de Michel Tremblay ; en effet, bien que Fulvia Bessette ait certainement travaillé à partir de la version en italien, l'oralité supposée qu'il faut rechercher et comparer est bien celle du texte qui est mis en scène au théâtre.

<sup>13</sup> Malgré quelques anachronismes justifiés par le caractère populaire du spectacle : le cimetière dans lequel va avoir lieu la résurrection est par exemple, à l'évidence, catholique, avec des croix qui n'auraient aucune raison d'être dans le récit en abyme...

<sup>14</sup> « Sardines, sardines, bonnes, douces, frites... » (nous traduisons).

**Tableau 2.** Oralité dans les deux versions, exemples et données quantitatives.

Exemples + montant total, version Fo	Exemples + montant total, version Tremblay
<p><b>Oralité intensive.....207</b></p> <p>Points d'exclamation, simples et doubles ; interjections exclamatives (« Eh! Ve piàse i miracoli, eh? », p. 173) ; suffixation intensive (« stregonàso », p. 171 ; « furbàso », p. 173) ; redoublements (« Vivo! Vivo! », p. 173 ; « varda, varda! », p. 177) ; intensification typographique (« tracchete! », p. 173 « track! », « vuuuumm! », p. 179) ; mots vulgaires (« Bòja », « barlòcco ciolà », p. 173 ; « strunsàde », p. 179)...</p>	<p><b>Oralité intensive.....237</b></p> <p>Points d'exclamation, interjections exclamatives (« Aie », p. 35 ; « Aie, woh », p. 36, « Youhou ! », p. 41) ; dislocation à droite du pronom personnel (« J'ai pas de cinquante cennes à j'ter par les fenêtres, moé ! », p. 37 ; « On a pas rien que ça à faire, nous autres ! », p. 38) ; redoublements, plus rares que dans le texte-source (« Le v'là ! Le v'là ! », p. 40 ; « Lui, peur ? Lui, peur ? », p. 44) ; mots vulgaires, quelques <i>sacres</i> bien gentils (« Mosusse », p. 35 ; « Caliboire », p. 37 ; « Ta yeule », p. 43)...</p>
<p><b>Oralité-brisure.....91</b></p> <p>Points de suspension ; interjections onomatopéïques (déjà signalées : tracchete!, etc.), qui – outre leur caractère exclamatif – produisent des raccourcis sémantiques...</p>	<p><b>Oralité-brisure.....45</b></p> <p>Points de suspension ; phrases nominales (« À quelle heure, là, le miracle ? », p. 38), phrases suspendues (« C'est ben beau d'être assis pour r'garder un miracle, mais quand t'es t'en arrière d'la foule, franchement », p. 42)...</p>
<p><b>Oralité-simplicité.....109</b></p> <p>Simplification syntaxique : « che » polyvalent (« [Làsaro,] Quèlo che l'hano sepelito da quater ziórni, che dòpo 'riva un santòn », p. 171) ; élisions phonétiques, souvent signalées par une apostrophe (« 'riva », p. 173 ; 'na cadrega, p. 175) ; répétitions à proximité (« andé sui crósi... ve senté sui crósi... me storté tûti i brasi de le crósi », p. 171 ; « Ol Làsaro ol móna, móna, móna... végn sü, végn sü, vegn sü... », p. 181)...</p>	<p><b>Oralité-simplicité.....201</b></p> <p>Simplifications phonétiques constantes : un seul exemple suffira (« – Vous saurez qu'y'a des p'tits, ici ! – Les p'tits, y'avaient rien qu'à arriver avant ! », p. 37). Cela rend plus visibles, par contraste, des formes d'hypercorrection, dont les fausses liaisons sont les plus évidentes (« Parlez-moé s'en pas ! », p. 36 ; « Chus t'une des premières », p. 37), et des cas – très rares – de français proche du standard (« Il se lève ! Il se lève ! Il est debout ! Il chancelle ! Il n'en croit pas à ses yeux ! [...] Miracle ! Ô miracle ! Oh, Jésus ! Ô douce créature ! », p. 45).</p>
<p><b>Oralité de narration.....19</b></p> <p>Redoublements synonymiques (« impiastri e burdeléri », p. 171, « stremìsio-spavento », p. 175) ; résumé des présupposés de la communication</p>	<p><b>Oralité de narration.....0</b></p>

<p>pour un auditoire qui ne connaîtrait pas l'histoire racontée (« Quèlo che l'hano sepelito da quater ziòrni, che dòpo 'riva un santón, un stregonàssò, Jesus... me pare che se ciàmi... Fiól de Deo de sovranóme... salta fora el morto co' i ògi spiritàt e tüti che vusa: "L'è vivo! L'è vivo!"... », p. 171) ; onomatopées, qui peuvent être rangées dans cette catégorie aussi ; apartés...</p>	
---	--

Bien que, pour les raisons que nous avons évoquées plus haut, ces données quantitatives soient extrêmement incertaines, leurs rapports relatifs semblent tout de même significatifs.

L'absence de l'oralité de narration dans le texte de Michel Tremblay est peut-être la donnée la plus attendue ; comme la mise en scène du TNM prévoyait plusieurs acteurs sur scène, la figure du jongleur-conteur disparaît pour faire place à celle du comédien qui incarne un seul personnage. Aucun besoin, dès lors, des compétences de l'affabulateur seul sur scène.

L'oralité-brisure fournit une autre donnée intéressante. Si on laisse de côté les points de suspension (74 dans la version italienne, 41 dans la version québécoise), elle devient presque absente. Il s'agit peut-être d'une autre caractéristique prévisible. Il faut en chercher les raisons, pour le texte-source, dans le choix de *conter* quelque chose, qui donc aura été préparé à l'avance. Plus que du côté d'une véritable oralité, on se trouverait de celui de l'« orature », à savoir de ces « lois qui régissent la parole rituellement proférée, par opposition à la parole librement proférée » (Barbin 2010 : 69) :

La notion de style oral est à distinguer de celle du style parlé, cette dernière désignant l'usage ordinaire [...]. Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création du terme, orature, lequel deviendrait symétrique de celui d'écriture, entendue comme littérature. (Hagège 1985 : 84)

Pour la version française, la sous-représentation de l'oralité-brisure peut être liée au choix tremblaysien d'une oralité stylisée, qui ne reproduit pas les incertitudes du discours réel pour mettre au centre de l'expérience du spectateur la variation québécoise. On se trouverait ici du côté du deuxième pôle de la distinction entre « parlé-parlé » et « parlé-joué » évoquée par Stefano Boselli<sup>15</sup>.

Quant à l'oralité-simplicité, elle est presque double dans la version de Tremblay. Cela semble être dû à cette même stylisation, laquelle – afin de « faire

<sup>15</sup> « Despite having in common many ingredients of everyday oral communication (“parlato-parlato”), [...] the words pronounced on the stage (“parlato-recitato”) possess some characteristics of written discourse, as they tend to be extremely polished and efficient while avoiding any kind of redundancy » (Boselli 2011 : 33).

québécois » – adopte une série de procédés graphiques<sup>16</sup> qui se répètent et qui sont depuis devenus classiques. Ces stylèmes procèdent par métonymie, et ne concernent qu'un sous-ensemble relativement limité des différences systématiques entre le français du Québec et sa variante française. Sont totalement passées sous silence, par exemple, les diphtongaisons et les affrications : « En effet, on ne trouve jamais de *maèrè* (mère), *maodzi* (maudit), ni de *tsu dzi* (tu dis) » (Dargnat 2007 : 93).

La seule catégorie ayant une représentativité comparable est, à y bien regarder, l'oralité intensive, qui est peut-être aussi la plus immédiatement associable à un théâtre qui se veut instructif, certes, mais sur le registre comique.

## 5.2. Une micro-analyse qualitative

En conclusion de notre étude sur ces deux versions de la résurrection de Lazare, nous allons proposer une mise en rapport de leurs premières lignes, suivie par un court commentaire.

**Tableau 3.** Incipit.

Incipit, version Fo	Incipit, version Tremblay
<p><i>(Nel ruolo del visitatore)</i> Ch'al scüsa... o l'è quèsto ol simitèri, campusànto, due che vai a fa' ol 'suscitaménto d'ul Làsaro? Quèlo che l'hano sepelìto da quater ziórni, che dòpo 'riva un santón, un stregonàssò, Jesus... me pare che se ciàmi... Fiól de Deo de sovránóme... salta fora el morto co' i ògi spiritàt e tütì che vusa: "L'è vivo! L'è vivo!"... e po' dèm tütì a béver che s'enciuchémo 'me Dio! L'è chi-lòga?</p>	<p>– Excusez-moi, Monsieur, est-ce que c'est ici le cimetière où y'est supposé avoir un miracle ? La résurrection de Lazare, qu'y'appellent ?</p> <p>– Oui, c't'icitte.</p> <p>– Ah, bon, merci. Venez, les enfants, suivez moman.</p> <p>– Aie, woh, woh, une instant, là ! C'est une piastre pour rentrer, madame...</p>
<p><i>(Nel ruolo de guardiano del camposanto)</i> Sì, dòì bajòchi se vòì véder ol miracolo!</p>	<p>– Comment ça, une piastre, ça jamais rien coûté pour rentrer, ici !</p>
<p><i>(Torna a interpretare il personaggio del visitatore)</i> Dòì bajòchi mi a ti? Parchè?</p>	<p>– Okay, disons cinquante cennes, pis on en parle pus.</p>
<p><i>(Torna nel ruolo del guardiano del camposanto)</i> Parchè mi a sont ol guardiàn d'ol camposanto e déa esser recompensà per tütì i impiastri e burdeléri che viàltri m'impianànti... che a vegnìt chi... andì sù i sépi... pesté i tomi... andé sui crósi... ve senté sui crósi... me storté tütì i brasi de</p>	<p>– Pas plus cinquante cennes qu'une piasse ! Mosusse ! Y'a pas de raison !</p> <p>– Aie, chus le gardien de c'te cimiquère-là, moé, pis c'est moé qui es obligé de toute ramasser quand la gang de cochons</p>

<sup>16</sup> Ceux-ci découlent de la double contrainte qui impose à Tremblay (ainsi qu'à beaucoup d'autres écrivains-dramaturges québécois qui le suivront) de « donner au lecteur suffisamment d'indices graphiques de la pratique linguistique orale attestée qu'il cherche à représenter pour que ce dernier puisse la reconnaître, mais éviter de trop perturber l'orthographe pour garantir la lisibilité » (Dargnat 2007 : 85).

<p>le crósi e me rubìt tüti i lumìni! (<i>Prende fiato</i>) Dòj baiòcchi, se no andé in un óltro simitiéro! Vòj véder se lì truvé un óltro santo bravo 'me ol nòster che con do' segni a tira fòra i morti 'me fungi! Andé, andé! Anca ti dònna, dòì baiòcchi! Ol bambìn mèso baiòcco! No' me importa se nol capìsse negòtta, quando serà grandò ti ghe dirà: "Pecàto che te s'éri cusì inscìmit... incrugnìt de crapa, che no' t'è capì negòta e sül plü bèlo del miracolo te me gh'ha pisà anca adòso!" (<i>Si rivolge a un immaginario ragazzino che cerca di entrare nel cimitero scavalcando il muro di cinta</i>) Fòra! Fòra dal müro! Desgrasió, canàja! Furbàsso... al vœ vegnì deréntro a vedérse ol miracolo a gratis!</p>	<p>qui viennent voir des miracles s'en vont en chantant « Alleluia Jésus ! ». C'est ben beau de chanter « Alleluia Jésus ! » mais c'est pas une raison pour toute salir, toute m'abîmer mes haies, pis piétiner mon gazon, ça fait que j'ai décidé de me faire payer pour l'ouvrage que chus t'obligé de faire. C'est cinquante cennes oubedonc pas de miracle.</p> <p>– T'nez, mon Dieu, le v'là vot'cinquante cennes... Profiteur !</p> <p>– Aie, woh, une instant, c'est pas fini. Ces trois enfants-là, ça a des yeux, jamais j'croirai ! C'est cinquante cennes par paire d'yeux, eux autres aussi, y r'gardent ! Aie, veux-tu lâcher mes gardénias, toé, p'tit verrat, Madame ! Madame ! J'vous vois, là ! Essayez pas de passer par-dessus le mur comme la dernière fois ! Cinquante cenne, oubedonc j'lâche mon chien ! Pour en r'venir à vous... Ah ben la sacramente, est passée avec ses trois p'tits pendant que j'avais le dos tourné !</p>
--	--

De manière cohérente avec les données quantitatives vues précédemment, la différence la plus sensible concerne peut-être l'élimination de l'oralité de narration : les doublets lexicaux sont systématiquement perdus, tout comme l'introduction-explication didactique qui répond à la question sous-jacente « Qui est Lazare ? ». Les didascalies sont également éliminées, le passage à un système à plusieurs acteurs les rendant inessentiels. L'intrigue reste, globalement, la même (des curieux cherchent à obtenir des renseignements du gardien du cimetière, qui leur demande de payer quelques sous pour être admis au miracle) ; des détails sont repris tels quels, comme c'est le cas des « sépi » / « haies ». Cependant, on remarque dans la version de Tremblay plusieurs formes d'adaptation, qui visent toutes à rapprocher le texte de la réalité québécoise. Ainsi, la conformation du cimetière change (les croix sont remplacées par le beau gazon d'un cimetière à l'américaine), quelques caractéristiques de la démographie de la province sont soulignées (c'est le cas des familles nombreuses – on parle ici de « trois enfants ») et l'isotopie sportive, qui informe entièrement le texte, est présentée dès le départ avec les chœurs des supporters (cette « gang de cochons qui viennent voir des miracles [et] s'en vont en chantant "Alleluia Jésus !" »). De même, une forme – certes limitée – de polyphonie est offerte par la distance entre le début de la première réplique, en « bon français », et le reste du texte.

## 6. Conclusion

Tout article savant demande une conclusion et un bilan. Cependant, ce bilan et cette conclusion se trouvent ici, à notre sens, dans l'analyse elle-même. Dans ce court paragraphe, nous nous contenterons donc de revenir très rapidement sur ceux que nous considérons être les deux aspects les plus intéressants de cette traduction. Les deux ont affaire à l'instabilité foncière du texte de théâtre, qui se prête – bien davantage que le texte littéraire – à toute sorte d'actualisation pour le nouveau public auquel il sera présenté. En effet, le texte théâtral n'est parfois qu'un « pré-texte » pour un nouveau travail.

Le premier aspect en question, assez évident, est la perte d'un des quatre types d'oralité, l'oralité de narration, alors que les trois autres sont présents et, peut-être, légèrement surreprésentés dans la version québécoise. Les raisons de cette perte sont évidentes, et entièrement liées à un choix dramaturgique : le passage du conteur au dramaturge, du jongleur à la troupe de théâtre. Lorsque la narration est remplacée par le jeu des actrices et des acteurs, cette forme d'oralité spécifique perd sa raison d'être.

Le deuxième aspect concerne le caractère éminemment politique de toute l'œuvre de Michel Tremblay : son travail de la pièce de Dario Fo ne fait pas exception. Si nous avons espéré, pendant un moment, pouvoir adopter une approche purement textuelle, il nous faut reconnaître que, dans ce *Mistero buffo* québécois, la création d'une nouvelle pertinence pour le public-cible est omniprésente, et qu'il est très difficile de s'en passer. Une approche purement textuelle ne semble donc pas en mesure de rendre entièrement justice au travail d'adaptateur de Michel Tremblay.

## BIBLIOGRAPHIE

- Barbin, F. (2010) « Le concept de traducteur-conteur », *Glottopol* 15 : 55-79.
- Barsotti, A. (1980) « Itinerari teatrali attraverso il '900 italiano », *Rivista italiana di drammaturgia* 15-16 : 79-110.
- Brisset, A. (1989) *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil : Le Préambule.
- Castelli, G. (1989) « *Mistero buffo* », in *Dizionario della letteratura italiana*, Milano : TEA, 439-440.
- Dargnat, M. (2007) « L'oral au pied de la lettre : raison et déraison graphiques », *Études françaises* 43(1) : 83-100.
- Dunnett, J. (1996) *Sociocultural Pertinence in Translation. Dario Fo's Mistero buffo and its Québécois Transfiguration*, Thèse non publiée, Ottawa : École de traduction et interprétation de l'Université d'Ottawa.
- Dunnett, J. (1997) « Decolonising Québec: discursive strategies in Michel Tremblay's *Mistero buffo* », *TTR* 10(1) : 137-164.
- Dunnett, J. (2001) « From Italian Marxism to Québécois nationalism: towards a sociocritical analysis of Michel Tremblay's adaptation of Dario Fo's *Mistero buffo* », *Revue canadienne de littérature comparée* 28(2-3) : 274-295.

- Dunnett, J. (2006) « Postcolonial constructions in québécois theatre of the 1970s: the example of *Mistero buffo* », *Romance Studies* 24(2) : 117-131.
- Fo, D. (1969) *Mistero buffo: giullarata popolare in lingua padana del '400*, Cremona : Tipografia Lombarda.
- Fo, D. (1973) *Mistero buffo*, Verona : Bertani.
- Fo, D. (2003) *Mistero buffo: giullarata popolare* [a cura di Franca Rame], Torino : Einaudi.
- Fo, D. (2018) *Mistero buffo* [a cura di Franca Rame], Milano : Guanda.
- Hagège, C. (1985) *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris : Fayard.
- Ladouceur, L. (2011) « Une Américanité québécoise : le corpus états-unien dans l'œuvre de traduction de Michel Tremblay », *Nouvelles Études Francophones* 26(2) : 94-110.
- Ladouceur, L., S. Bergeron et S. Rao (2017) *Michel Tremblay, traducteur et adaptateur. Une étude en trois temps*, Montréal : Nota Bene.
- Marinai, E. (2015) « L'affabulazione del giullare in *Mistero buffo*: Dario Fo e il riuso politico del materiale popolare », *Sciami*, <https://bit.ly/36W3kWH> (consulté le 7 septembre 2022).
- Rao, S. (2013) « 'Traduire à l'oreille' : vers une poétique de la 'musicaméricanité' chez Michel Tremblay », *SCL/ÉLC* 38(1) : 69-92.
- Schneider-Mizony, O. (2010) « Traduire ou simuler l'oralité ? », *Glottopol* 15 : 80-95.
- Tremblay, M. (1973) *Mistero buffo. Adaptation de la pièce de Dario Fo*, Montréal : CEAD, photocopié n° 2308.