



HAL
open science

THEATRE

Béatrice Guéna, Yves Chevrel

► **To cite this version:**

Béatrice Guéna, Yves Chevrel. THEATRE. Bernard Banoun; Isabelle Poulin; Yves Chevrel. Histoire des traductions en langue française, xxe siècle, Verdier, pp.657-743, 2019, 978-2-86432-019-5. hal-02915997

HAL Id: hal-02915997

<https://hal.science/hal-02915997>

Submitted on 17 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Béatrice Guéna et Yves Chevrel, chapitre « Théâtre », in *L'Histoire des traductions en langue française XXe s*, sld. de Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel, Lagrasse, Verdier, 2019.

ISBN : 978-2-86432-019-5

<https://editions-verdier.fr/livre/histoire-des-traductions-en-langue-francaise-xxe-siecle/>

version avant expertise

X THEATRE

BEATRICE GUENA ET YVES CHEVREL

avec la collaboration de

Bernard Banoun

Jean-François Battail (C.G. Bjurström)

Jean-Louis Besson

Carole Boidin

Annie Brisset

Martine Chemana

Muguraş Constantinescu

Françoise Decroisette

Pascale Goetschel

Antoine Guémy

Katia Hala

Hélène Henry-Safier

Eun-Jin Jeong

Marie Nadia Karsky

Pierre Kaser

Fleur-Kuhn Kennedy

Maëline Le Lay

Monique Martinez

Dana Monah

Anna Saignes

Cécile Sakai

Pascale Sardin

Marthe Segrestin

Laurence Sendrowicz

Elies Smeyers

Agnès Surbezy

INTRODUCTION

La traduction théâtrale connaît au XXe siècle une évolution remarquable. Centrées (surtout en France) sur le texte, sur la littérature, jusqu'au milieu du siècle, les traductions révèlent, en particulier à partir des années 1970, un souci croissant de la représentation à venir, de la destination performative. Parallèlement, la place du

théâtre dans l'édition française évolue favorablement, tout en restant faible : en 1990, d'après Christian Dupeyron (*Sixièmes Assises de la traduction littéraire*, 124), « sur les 20 000 livres produits en France chaque année [...] l'édition théâtrale représente à peu près 100 à 150 ouvrages par an », soit un peu moins de 1%. C'est que « le nombre de pièces traduites et représentées excède largement le nombre de celles qui sont publiées » (Inderwildi, 59) ; ces traductions sont donc plus difficilement repérables ; elles circulent sans dépôt légal, bien qu'on puisse les identifier à partir d'une représentation en français (v. le site en ligne *Les Archives du spectacle*), ou par les manuscrits détenus par des maisons d'édition. Si, dans ce chapitre, il est tenu compte des dates de création scénique, l'accent principal porte sur l'accessibilité des textes traduits.

La destination scénique de la traduction a des incidences sur les pratiques : la traduction pour la scène n'est pas « seulement » la transposition d'une langue dans une autre mais implique parfois des changements plus importants. Ces pratiques encouragent la retraduction, non pas forcément en raison du « vieillissement » fatal des traductions (v. chap. V, « Retraductions »), mais aussi parce que la traduction théâtrale évolue pour se préoccuper davantage de la « mise en bouche » du texte, la traduction étant envisagée elle-même comme mise en scène et vision sans que cela soit contradictoire avec le respect de la littérarité des textes ; on peut donc de moins en moins parler de « divorce entre les traductions destinées à la représentation [...] et les traductions destinées à la lecture » (HTLF XIX, 445). (On notera que le choix de commander une nouvelle traduction ou d'adapter une traduction existante peut être également lié à des questions de droits d'auteur issus des représentations). L'évolution des traductions est également liée au développement international des réflexions théoriques sur la traduction théâtrale, qui apparaissent dans les années 1960 (Mounin, articles dans la revue *Babel*) et prennent leur véritable essor à partir des années 1980 (v. références bibliographiques).

La périodisation proposée pour rendre compte des transformations survenues depuis 1914 se fonde en partie sur des considérations d'ordre politico-culturel (guerres, « crise de civilisation » de 1968, clivage entre Europe de l'Ouest et Europe orientale), tout en tenant compte de phénomènes économique-culturels affectant le monde de l'édition théâtrale (rôle d'instances comme l'UNESCO, politique du Centre national du Livre). On distinguera ainsi quatre grandes périodes :

- 1) de 1914 à 1944 : trois décennies encadrées par les deux moments de crises dues aux deux guerres mondiales ;
- 2) de 1945 à 1968 : période marquée par de nombreux mouvements politiques suscitant un regain d'intérêt pour le théâtre d'Europe de l'Est ;
- 3) de 1969 à 1989, les années-pivot 1968/1969 déterminent une période de nouvelle activité théâtrale, qui s'achève avec la chute du mur de Berlin ;
- 4) après 1990 : période dont le *terminus ad quem* reste à l'horizon du XXI^e siècle, marquée notamment par la mise en place d'un nouvel ordre mondial – instable...

Dans l'ensemble constitué par les traductions en langue française, on verra que le Québec constitue un cas spécifique important à partir des années 1969 : une place particulière lui est alors réservée.

A. 1914-1944 : L'HEGEMONIE DU THEATRE EUROPEEN

1. Une ouverture vers l'étranger encore mesurée

Le théâtre des années 1914-1944 est tributaire des événements politiques nationaux et internationaux qui définissent cette période (début de la Grande Guerre et fin de la Seconde Guerre mondiale), avec une coloration différente des deux moments 1914-1918 et 1940-1944 : si dans les deux cas le rapport à l'étranger entraîne des situations particulières, la vie théâtrale (parisienne) reste, dans le premier, relativement à l'écart (mais les traductions sont peu à l'ordre du jour), la période 1940-1944 est celle d'une occupation étrangère. Ces deux moments constituent donc, de façon différente, des sortes de parenthèses, traitées à part.

Les trente années de la période, à l'exception de la parenthèse finale, témoignent d'une ouverture progressive au théâtre étranger : la Comédie française, qui reste une référence d'un conservatisme reconnu, s'ouvre à Ibsen en 1921, avec *Un ennemi du peuple* dans la traduction du comte Prozor qui a conservé les droits exclusifs pour la scène. La connaissance du théâtre étranger est toutefois limitée à une partie de la production européenne ; l'exploration est donc bien plus restreinte que pour le roman (v. ch. XI, « Fiction en prose »).

Une caractéristique générale de cette période est le début de l'émancipation des metteurs en scène par rapport aux textes originaux. Le recours à la traduction facilite cette attitude – déjà perceptible au XIX^e siècle – mais elle pose aussi des problèmes scénographiques nouveaux.

La « Grande Guerre », à Paris et à Genève

En 1913 avait été inauguré le Théâtre du Vieux-Colombier avec comme première pièce *Une femme tuée par la douceur* de l'auteur élisabéthain Thomas Heywood, traduite et mise en scène par Jacques Copeau (texte publié en 1924) ; le spectacle du 19 mai 1914, qui conclut la saison, est consacré à *La Nuit des Rois ou Ce que vous voudrez* (tr. Théodore Lascaris, publication 1923) : deux pièces remontant à trois siècles données en France pour la première fois.

Les déclarations de guerre d'août 1914 bouleversent la vie culturelle d'une grande partie de l'Europe. Dans les théâtres parisiens les pièces distrayantes de Sacha Guitry et celles du Grand Guignol continuent à remplir les salles ; la Comédie française donne des représentations sur le front. Même si on relève des mises en scène de Shakespeare à Paris en 1917 et 1918 par Firmin Gémier (*Le Marchand de Venise*, *Antoine et Cléopâtre*, Théâtre Antoine, tr. Lucien Népoty), l'épicentre du théâtre étranger en langue française s'est déplacé à Genève, où Georges et Ludmilla Pitoëff mettent en scène et jouent des pièces d'Ibsen (*Hedda Gabler*), de Tolstoï (*Puissance des ténèbres*), de Gogol (*Le Revizor*), de Strindberg (*Mademoiselle Julie*). G. Pitoëff est lui-même traducteur du théâtre russe (Alexandre Blok, Tchekhov, Tolstoï).

1919-1939 : à la recherche de pièces à jouer

La vie théâtrale française se réorganise une fois la paix revenue, d'abord en reprenant les structures antérieures à 1914. Les revues, les journaux, les brochures sont des vecteurs des œuvres théâtrales traduites : *La Petite Illustration*, qui n'avait pas paru durant la période de guerre, réapparaît en octobre 1919 ; se présentant désormais comme une « Revue littéraire publiant les pièces nouvelles joués dans les théâtres de Paris », elle publie de 1919 à 1939, sur les quelque cent pièces dont elle donne le texte, une trentaine de traductions, en majorité de l'anglais, mais aussi du russe, du hongrois, de l'espagnol ou de l'italien, par exemple en 1923 *La Volupté de l'honneur* (tr. Camille Mallarmé), créé le 21 décembre 1922, première représentation d'une pièce de Luigi Pirandello en France avant *Six Personnages en quête d'auteur* l'année suivante. Quelques autres noms importants figurent au répertoire des théâtres parisiens :

George Bernard Shaw, Arthur Schnitzler. La collection des brochures du « Répertoire du Vieux-Colombier », une douzaine de titres de 1920 à 1928, propose deux pièces traduites, l'une de Tolstoï, *L'amour, livre d'or* (tr. Michel Dumesnil de Gramont), l'autre de Rabindranath Tagore, *Amal et la lettre du roi* (tr. André Gide, sur le texte anglais). Dans l'ensemble, les traductions en volume, peu nombreuses et souvent désignées comme des adaptations, restent peu orientées vers la représentation.

Un phénomène nouveau se produit : les hommes de théâtre sont désormais davantage à la recherche de textes encore inconnus, dans la mesure où, comme le remarque Jacqueline de Jomaron (p. 792) il y a en France « plus d'auteurs que d'œuvres » ; elle se réfère, à l'appui de cette assertion, à un article de Charles Dullin paru en 1929 remarquant que « malgré une production dramatique énorme, les hommes de théâtre en étaient réduits à se disputer les rares bonnes pièces » (*ibid.*). Dullin, Pitoëff et d'autres hommes de théâtre comme Firmin Gémier (auteur de « L'Internationale du théâtre », *La Nouvelle Revue socialiste*, 1925, 1^{ère} année, n°1, 23-27), vont chercher à l'étranger des textes de contemporains, mais aussi d'auteurs du passé, y compris chez les Grecs et les Romains.

Ces derniers avaient déjà bénéficié de traductions importantes au cours du XIX^e siècle, mais la rivalité avec l'érudition allemande, attisée par la guerre, favorise la création en 1919 de la « Collection des universités de France » (« Collection Budé », v. ch. VI, « Grecs et Latins », ???). Les traductions sont le fait d'universitaires, soucieux d'offrir à des lecteurs non spécialistes une lecture qui aide à mieux comprendre le texte original – qui est l'essentiel : il est en « belle page », à droite ; les auteurs dramatiques grecs et latins sont destinés à être lus. Quelques années plus tard, Fernand Aubier, fondateur en 1924 d'une maison d'édition, décide de lancer une « Collection bilingue des classiques étrangers », qui suit des principes semblables à ceux de la collection Budé – les traductions sont confiées à des universitaires et pourvues de notes – avec toutefois une différence notable : c'est la traduction qui est en « belle page ». La direction en est confiée au germaniste Henri Lichtenberger, qui met nettement l'accent sur le théâtre. De 1929 à 1939, Aubier publie une quarantaine de volumes, dont la moitié est constituée par des pièces de théâtre dues à six auteurs de langue allemande : Lessing (2 pièces), Goethe (7), Schiller (5), Kleist (3), Lenau (1 : *Don Juan*, première traduction française), Grillparzer (1 : *Sapho*, qui ouvre la collection en 1929) ; durant la même période sont publiées deux pièces de Shakespeare, *Macbeth* et *Le Marchand de Venise*. Il s'agit bien de (mieux) faire connaître un patrimoine restreint, mais jugé essentiel. La maison Stock lance quant à elle en 1922 une « Collection nouvelle de la France dramatique », qui offre des pièces de Tchekhov, Calderón, Stéphane Jeromsky [Stefan Žeromski], du Britannique J. Hartley Manners.

Dès cette époque, certaines institutions ont favorisé la connaissance des traductions théâtrales sur le sol français, comme le « fonds Horn-Monval » de la BN, dédié aux traductions (1920-1965), qui recense de manière quasi exhaustive les traductions en français. Madeleine Horn-Monval a d'abord travaillé aux côtés d'Auguste Rondel sur le fonds légué par celui-ci à la Comédie-Française. Le rayonnement de ce fonds – le nombre de ses visiteurs mais aussi les dons que ce rayonnement a suscités — contribua à en faire l'un des plus grands foyers de recherche théâtrale du monde.

1940-1944 : les années noires de l'Occupation

Les salles parisiennes rouvrent progressivement entre juillet et décembre 1940. Mais la vie théâtrale est étroitement surveillée par les autorités allemandes d'occupation, qui

veillent aussi à contrôler les activités éditoriales. La collection Aubier continue : une quarantaine de volumes sont édités ou réédités de 1940 à 1944, dans lesquels le théâtre de langue allemande assure une forte présence (on trouve toutefois plusieurs pièces de Shakespeare, *Prométhée délivré* de Percy Bysshe Shelley, et *Le oui des jeunes filles* de Leandro Fernández de Moratín). Peu de pièces étrangères sont représentées. La Comédie-Française sert parfois une propagande orchestrée par l'occupant : après *Cabale et amour* de Schiller représenté en allemand en 1941, c'est au tour de Goethe, dont *Iphigénie en Tauride* est donnée d'abord en français le 10 avril 1942 (tr. Pierre Du Colombier, première pièce de Goethe à entrer au répertoire, publiée la même année chez Gallimard) et quelques jours plus tard en allemand, pour permettre, selon le principe du conseiller culturel à l'Ambassade et directeur de l'Institut allemand Karl Epting, une « confrontation » censée renforcer les échanges culturels franco-allemand. En 1943 est représenté (tr. Du Colombier) *Iphigénie à Delphes* de Gerhart Hauptmann, Prix Nobel de littérature 1912, monument national essentiel pour les nazis (fêté ainsi avec un an de retard sur son 80^e anniversaire), connu comme auteur naturaliste dans la dernière décennie au siècle précédent (HTLF XIX, 502-503). En 1942 paraît aussi dans la « Bibliothèque de la Pléiade » le théâtre complet de Goethe, avec une Introduction de Gide (qui avait pris ses distances avec la revue dirigée par Drieu La Rochelle), dans des traductions de Nerval et Jacques Porchat, mais aussi entre autres d'Armand Robin, Maurice Betz, Jacques Decour, Jean Tardieu, traducteurs dont on peut dire qu'ils ont des positions politiques pour le moins diverses, ce qui s'explique par le fait que ce volume était prévu dès avant l'Occupation et que J. Decour, par exemple, rendit sa traduction sans doute avant 1939.

2. Réalisations

Une Europe du théâtre restreinte

Au cours du XIX^e siècle s'était mise en place, en France, une représentation de l'Europe culturelle regroupant les littératures des pays environnants, au premier rang desquels celle de langue anglaise, qui représente une grande part des langues sources pour les traductions, y compris dans le domaine du théâtre.

Le XX^e siècle prolonge et approfondit la redécouverte de Shakespeare amorcée au XIX^e (v. chap. V, Retraductions). De nouveaux traducteurs se manifestent, écrivains (A. Gide, Pierre Jean Jouve), hommes et femmes de théâtre (Suzanne Bing, J. Copeau), universitaires (Willy Timmermans, Madeleine Vokoun-David) et divers polygraphes (journalistes, critiques,...). En 1922 est lancée, chez E. Dentu, une « Collection Shakespeare », dirigée par André H. Koszul, achevée en 1944, qui donne les textes en anglais et en français, non sans préciser l'édition anglaise utilisée (« d'après l'ancienne édition Cambridge »). Un point d'orgue est constitué par la publication en 1938 du *Théâtre complet* de Shakespeare dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (Gallimard), avec Avant-Propos de Gide : cette édition reprend des traductions de François-Victor Hugo, mais incorpore aussi des traductions plus récentes, de P. J. Jouve, Pierre Leyris, Gide. Hors de France, Shakespeare trouve aussi des traducteurs. En Belgique *A Midsummer's Night Dream* est traduit sous le titre *Un Songe de nuit d'été* par Paul Spaak (Bruxelles, Lubertin, 1919) – titre qu'on trouve aussi en France sous la plume d'A. Koszul en 1938 (Les Belles Lettres) ; en Suisse René-Louis Piachaud propose une « traduction libre, prosaïque et rythmée » avec *Le Songe d'une nuit d'été* (Genève, Ciana, 1923).

Les contemporains de Shakespeare restent dans l'ombre de celui-ci. C. Dullin est un des rares à connaître un réel succès avec *Volpone*, qu'il joue à partir de 1928

dans une adaptation de Stefan Zweig et Jules Romains. Georges Duval consacre toutefois en 1920 un volume à quatre dramaturges dans la collection des « Meilleurs auteurs classiques et français » d'Ernest Flammarion : Ben Jonson, Christopher Marlowe, Thomas Middleton, Thomas Dekker. En 1932 et 1934, la collection « Les cent chefs-d'œuvre étrangers » (La Renaissance du Livre) publie des extraits ou des abrégés de cinq dramaturges sous un titre identique : *Les Contemporains de Shakespeare*.

À la fin du XIX^e siècle la France avait découvert Oscar Wilde et G.B. Shaw. Wilde, traduit dès les années 1890, est toutefois plus connu pour sa pièce *Salomé*, écrite en français, ses poèmes et romans que pour son théâtre. Sa *Duchesse de Padoue* est traduite par Cecil Georges Bazile, dans un volume (Delpech, 1925) titré *Théâtre à lire d'Oscar Wilde*, où on trouve aussi *Une tragédie florentine* et quelques fragments dramatiques. *The Importance of Being Earnest*, est donné en 1942 sous le titre *Il importe d'être constant* (tr. Léon Guillot de Saix) ; d'autres adaptations choisiront « aimé » ou « fidèle » pour rendre le jeu de mot sur le nom du personnage Ernest. Le couple Augustin et Henriette Hamon reprend son activité de traducteur attitré de Shaw en 1919, et publie de nouvelles traductions, tantôt dans des revues, tantôt directement en volume. En 1929 ils commencent la publication des *Œuvres* de leur auteur aux éditions Aubier : la publication (poursuivie pendant les années 1940-44) s'achèvera en 1956, avec un 25^e volume. Quelques autres dramaturges irlandais commencent à être traduits, le plus souvent en revue : John Millington Synge, William Butler Yeats, Sean O'Casey.

On a vu plus haut que la Collection Aubier des classiques bilingues avait mis l'accent sur la publication des « classiques » dramatiques allemands et autrichiens. Rares sont les contemporains traduits : on notera, de Ferdinand Bruckner, *Les Criminels*, tr. Ninon Steinhof et André Mauprey, ainsi que la pièce antifasciste *Les Races* dans une traduction-adaptation effectuée en 1934 par Renée Cave pour le Théâtre de l'Œuvre ; de Schnitzler, *La Ronde*, tr. Suzanne Clauser, Maurice Rémon et Wilhelm Bauer (1932) et *Liebelei (Amourette)*, traduit et adapté par S. Clauser (1933).

Les autres pays sont réduits à la portion congrue. Les théâtres italiens et espagnols demeurent peu traduits, celui du Portugal ignoré. Quelques classiques—Calderón, Tirso de Molina— sont publiés, mais pas dans la collection Aubier. Deux volumes de *Théâtre espagnol* publiés dans la collection « Les cent chefs-d'œuvre étrangers » comportent des extraits de Juan del Encina, Torres Naharro, Lope de Rueda, Lope de Vega (T. I, 1925, avec Introduction et Notes de Henri Mérimée) et *Le Séducteur de Séville et le convive de Pierre*, de Tirso de Molina, et *La Vérité suspecte*, de Ruiz de Alarcón (T. II, 1932, tr. Étienne Vauthier), puis, en 1938, un 3^e volume : *Le Magicien prodigieux. Le Grand Théâtre du monde* de Calderón, tr. É. Vauthier. Pour l'Italie, deux pièces de Carlo Goldoni sont représentées à Paris : *La Belle hôtesse (La locandiera)* en 1931 dans une version de Benjamin Crémieux mise en scène par G. Pitoëff, et en 1935 *Le valet de deux maîtres (Il servitore di due padroni)*, adapté par Alfred Mortier, mais sans trace de publication. De Gabriele D'Annunzio *La Petite Illustration* publie *La torche sous le boisseau* (série théâtre n° 196, 31 déc. 1927), tr. André Doderet, précisant « Texte conforme à la représentation de la Comédie-Française ». Pirandello (mort en 1936) s'impose grâce à la publication de son *Théâtre complet*, qui commence dès 1925 (tr. B. Crémieux, 3 vol., 1925-1930)

Le théâtre néerlandophone est dans une situation particulière, en raison du statut bilingue de la Belgique : multiples contacts auteur-traducteur, participation de l'auteur à la traduction, gommage partiel de la distinction entre langues, textes et cultures de départ et d'arrivée. Les auteurs les plus traduits en français sont le Néerlandais Herman

Heijermans et le Flamand Felix Timmermans. Du premier, G. Pitoëff monte en 1919 *Toutes les âmes* au Théâtre Pitoëff à Genève, sans mention de traducteur ; quant au second, écrivain d'inspiration chrétienne, son *Et où l'Etoile s'arrêta... légende de Noël* est traduit par un homonyme, Willy Timmermans (*Les Cahiers du théâtre chrétien*, n°16, 1928) et par Henri Brochet : *L'enfant Jésus naquit en Flandre* (Desclée de Brouwer, Bruges, 1929) ; plusieurs autres pièces, écrites avec Neel Doff, sont publiées dans *Jeux, tréteaux et personnages*, revue mensuelle dirigée par H. Brochet.

Une vague scandinave étale

La vague scandinave avait atteint la France, non sans un certain retard sur les autres pays européens, à la fin du XIX^e siècle, avec Ibsen comme principal représentant pour le théâtre. Il le reste après 1920, d'autant que son œuvre rencontre un traducteur, P. G. La Chesnais, qui consacre plusieurs années à le traduire intégralement : un premier volume d'*Œuvres complètes* paraît en 1914 aux éditions de La Nouvelle Revue Française ; 16 volumes d'une édition chronologique, accompagnée de documents et d'informations, paraissent ensuite de 1930 à 1945 chez Plon (rééd. du t. 1 en 1930). Il s'agit d'une traduction précise, mais peu jouable. Deux autres dramaturges norvégiens sont traduits : Gunnar Heiberg, avec *La tragédie de l'amour* dans *Les Œuvres libres* en septembre 1933 (n° 147), et Knut Hamsun, plus connu en France pour ses romans (en particulier *La Faim*, adapté au théâtre par Jean-Louis Barrault en 1939 d'après la tr. du roman par Georges Sautreau, 1928) : *Au seuil du royaume* (1895), traduit par Frédéric de Spengler et Jouve, est publié dans *Les Cahiers dramatiques* en 1924 (n° 22).

Second grand exemple de la percée scandinave en France au XIX^e siècle, le Suédois Strindberg est moins traduit et moins joué qu'Ibsen avant 1914, avant de devenir l'auteur de la maison Stock. On note un fort décalage entre la publication et la traduction de certaines de ses œuvres. *La danse de mort* (trad. M. Rémon) est publiée et représentée à la Maison de l'Œuvre en 1921 vingt ans après la publication de l'original *Dödsdansen*. La traduction, due à Strindberg lui-même, du *Songe*, dont le texte suédois a été publié en 1902, paraît en 1924, et la pièce est montée au Théâtre de l'Avenue en 1928 par Antonin Artaud. *La sonate des spectres* (1907) paraît en 1926 (tr. M. Rémon, Stock) et *Cinq pièces en un acte* en 1927 (tr. Tage Aurell).

Les auteurs danois sont représentés d'abord par un auteur traduit dès le XVIII^e siècle, Ludvig Holberg (v. HTLF XVII-XVIII, 871), dont Jacques de Coussange traduit et préface les *Œuvres choisies : Jeppe de Bierget, 1722 ; Erasmus Montanus, 1731 ; La chambre de l'accouchée, 1723*, Renaissance du Livre (Les cent chefs-d'œuvre étrangers), 1919. En dehors de ce cas, c'est par l'auto-traduction que certaines œuvres sont diffusées. Karen Bramson, autrice danoise installée en France à partir de 1914, traduit elle-même en français ses premières pièces, avant d'écrire directement en français. Elle traduit *Den Stærkeste* de 1902, en 1923 sous le titre *Le Professor Klenow*, dans la *Petite illustration*, n° 148 (Théâtre, 96). La pièce est rééditée la même année chez Stock (Collection nouvelle France dramatique, 20) et représentée à l'Odéon. L'ensemble de son *Théâtre* paraît chez Flammarion en quatre volumes (1929-1930).

L'auteur islandais Jóhann Sigurjónsson connaît du succès au début du siècle dans les pays nordiques, mais ne sera redécouvert qu'à la fin du XX^e. En 1914 les deux premiers actes de *La Ferme de la Cheire* (tr. et présentation de Léon Pineau) sont traduits dans le *Bulletin de l'Œuvre*. Par la suite des traductions sont jouées mais non publiées : *Désir* (1915) en 1920, *Joë et Cie* (1928), créé en 1932.

Au total, la « deuxième vague » de littérature nordique en France décrite par Denis Ballu et Philippe Bouquet (2011), qui est constituée, à leurs yeux, par l'ensemble fin du XIX^e siècle-première moitié du XX^e, apparaît plutôt en stagnation à la fin de la période, au moins pour le théâtre.

Découverte des théâtres des pays slaves

Les théâtres slaves restaient encore à découvrir en 1914, à deux exceptions près – et encore sont-elles d'importance mesurée : les théâtres russe et polonais. Tchekhov n'est guère connu que comme nouvelliste. Il est introduit et traduit par les Pitoëff en 1921 : le 15 avril 1921, *Oncle Vania*, tr. G. et L. Pitoëff et François Chavanne, est joué au Théâtre du Vieux-Colombier. C'est le début d'une immense vague de traductions puis retraductions du théâtre de Tchekhov. Si, à partir de 1922, Denis Roche commence la publication de ses *Œuvres complètes*, achevée en 1934, où le théâtre occupe 3 volumes sur 18, la question des droits de traduction complique les mises en scène. La traduction de *La Cerisaie* par D. Roche conserve des droits exclusifs jusqu'en 1954 ; celle de G. Pitoëff – qui estimait qu'il fallait conserver le terme « jardin » dans le titre (*Višněvyj sad* : « jardin des cerises ») – n'est publiée qu'en 1958 – sous le titre *La Cerisaie*... Le théâtre du Vieux Colombier joue un rôle important dans la diffusion des textes russes. Les premiers titres « russes » de la NRF (précédant la fondation de la collection « Jeunes Russes » en 1926) sont des textes de théâtre joués sur cette scène : *Hyménée* de Gogol (1922, tr. D. Roche), *La Mort joyeuse* de Nicolaï Evreïnov (1922, tr. D. Roche), *Amour livre d'or* de Tolstoï, tr. Michel Dumesnil de Gramont).

Le théâtre polonais est peu traduit pendant l'entre-deux-guerres, à de notables exceptions près : en 1917, *Les Nocés*, de Stanisław Wyspiański avait été traduit par Adam de Lada (pseudonyme d'Adam Łada-Cybulski) et G. Lenormand. En 1925, paraît, du même auteur, *Deux tragédies* chez Delamain et Boutelleau : *L'Anathème*, tr. A. de Lada et Henri Pourrat, et *Les Juges*, tr. A. de Lada et Lucien Maury.

Aucune pièce tchèque n'avait été traduite au XIX^e siècle et la situation se prolonge jusque dans les années 1920. La période qui va de la naissance de la République Tchécoslovaque (octobre 1918) aux accords de Munich (septembre 1938) est celle d'intenses échanges franco-tchèques. Georges Duhamel, Romain Rolland, André Breton et Paul Éluard – entre autres — visitent Prague, des artistes et des journalistes tchèques séjournent à Paris dès la fin du XIX^e siècle ; parmi ceux-ci Hanuš Jelínek, qui devient le principal intermédiaire entre les lettres tchèques et françaises, traduisant dans les deux langues. Dans des revues pragoises il publie dans la *Gazette de Prague* en 1924 une traduction du *Crapaud du matin*, pièce en 1 acte de Viktor Dyk, que la *Revue bleue* reprend en juillet 1929 ; du même auteur, il traduit également *Une nuit près de Toboso. Troisième acte de Don Quichotte assagi* dans la *Revue française de Prague*, n°51 du 15 mars 1931. Il co-traduit également, avec Mme L. Patouillet, *Un Père. Drame en trois actes* d'Alois Jirásek (1851-1930), dans la *Gazette de Prague*, de juillet à septembre (14 épisodes). Surtout il traduit *R.U.R. : comédie utopiste en trois actes et un prologue* de Karel Čapek dans la collection *Les Cahiers dramatiques*, octobre 1924 (n°21) : cette pièce, à l'origine du terme « robot » (RUR = *Rossum's Universal Robots*), connaît un succès international. K. Čapek bénéficie de son vivant d'autres traductions : *L'époque où nous vivons*, (*Matka* [« La Mère »]), paraît dans la Collection de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture (Denoël, 1939). L'acte I du *Brigand* est traduit dans la *Nouvelle Revue française de Prague* (n°57, 15 oct. 1932 par Michel Léon Hirsch. M. Vokoun-David, directrice de la bibliothèque de l'Institut français de Prague à partir de 1927, joue également un rôle important dans les échanges en traduisant *Le Colonel Svec*.

Acte III (Aksakovo) de Rudolf Medek dans la *Revue française de Prague* n°40, nov.-déc. 1928.

Autres pièces européennes

En Roumanie, la traduction du dramaturge « national » Ion Luca Caragiale avait commencé de son vivant : son drame *Năpasta* [Le malheur], publié en 1890, est traduit en français sous le titre *Fausse accusation* par Oswald Neuschotz, à Craiova, en 1897. Les tentatives de traductions s'égrènent tout au long du XX^e siècle avec un important décalage par rapport à l'année de la représentation ou à la publication en roumain. L'*Anthologie de la littérature roumaine des origines au XXe siècle* publiée en 1920 (Delagrave) par Nicolae Iorga et Septime Gorceix contient des fragments de sa pièce *Une nuit orageuse* de 1879.

Le théâtre yiddish a été fondé par Avrom Goldfaden à la fin du XIX^e siècle, mais les traductions sont rares. Une pièce fait exception : *Le Dibbouk* (1917) de Shlomo An-Ski traduite en 1927 par Marie-Thérèse Koerner puis mise en scène par Gaston Baty au Studio des Champs-Élysées en 1928. On note aussi le *Dieu de vengeance* de Schalom Asch, tr. Lupus Blumenfeld, monté par C. Dullin en 1925 au Théâtre de l'Atelier.

Le théâtre non européen

Peu de traductions concernent des œuvres non européennes pendant cette période. Le théâtre nord-américain reste méconnu. Les œuvres présentées à Paris sont principalement des comédies légères et musicales, comme *Get-Rich-Quick Wallingford* (1910) de George M. Cohan, devenu *Faire Fortune*, « comédie en trois actes d'Abel Tarride et Fernand Fauré ». La situation se modifie au cours des années 1920, grâce aux pièces de Eugene O'Neill. Le Théâtre de l'Odéon que dirige F. Gémier accueille le 31 octobre 1923 *Empereur Jones*, adapté par Maurice Bourgois. Cette représentation émane de la volonté de Gémier de faire connaître en France la scène américaine ; des libertés sont prises avec le texte (monologues coupés, interludes ajoutés) par le metteur en scène, G. Baty. Par la suite – *Le Singe velu* est mis en scène par G. Pitoëff en 1929, puis O'Neill reçoit le prix Nobel en 1936 – la scène parisienne accueille un éventail plus large d'œuvres américaines, y compris des drames plus sérieux, et le théâtre américain gagne peu à peu ses lettres de noblesse sur un plan international. Toutefois, un certain nombre de pièces sont jouées en français sans être publiées. C'est le cas de la première traduction d'un auteur important, *Notre petite ville* de Thornton Wilder.

À cette époque également on peut repérer l'une des plus anciennes traductions de théâtre latino-américain du XX^e siècle : une sélection de pièces de l'Uruguayen Florencio Sánchez (1875-1910) traduites par Max Daireaux, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1939, incluant : *Tout s'écroule*, *En famille*, *Mon fils le docteur*, *Fausse monnaie*, *Les Morts*.

Hors des langues « occidentales », seuls une dizaine de drames contemporains sont traduits du répertoire asiatique pendant les années 1920, essentiellement japonais ; ils ne sont plus adaptés librement comme c'était le cas jusqu'alors pour les anciens drames historiques jusqu'alors en faveur. Paul Claudel, ambassadeur au Japon au début des années 1920, joue ici un rôle non négligeable.

Le théâtre arabe est apparu au Liban et en Égypte dans la seconde moitié du XIX^e siècle, résultat de la *Nahda*, la « renaissance » arabe, influencée également par la modernisation de la langue et de la littérature produite par les Jeunes Turcs afin d'actualiser des formes traditionnelles arabes et adapter des formes occidentales. Ce

théâtre est placé dans un contexte plurilingue. Le bilinguisme arabe-français des auteurs est fréquent et il est parfois difficile de faire la part de la traduction dans la représentation, voire dans la publication de telle pièce. L'exception dès cette époque est l'Égypte, pays dans lequel la production théâtrale est sans doute la plus abondante et la plus influente dans le monde arabe (avec l'ensemble Syrie-Liban jusqu'aux années 1960, puis seule). Les quatre premières pièces de Tawfiq Al-Hakim lui valent la réputation d'avoir donné au théâtre égyptien, et arabe en général, sa légitimité : il est l'auteur le plus traduit et le plus joué du monde arabe. En français il est traduit dès les années 1930 (grâce à son séjour à Paris), sans être représenté, semble-t-il. En 1936 paraît aux Nouvelles Éditions latines un « poème dramatique en 7 tableaux », *Scheherazade*, tr. A. Khédry et Morik Brin (v.o. 1934), et en 1938, aux éditions de la R.D.C., *La Caverne des songes*, traduit par A. Khédry (v.o. 1933).

B. 1945-1968 : UNE OUVERTURE INTERNATIONALE

1. Les conditions de diffusion

La fin des hostilités en 1945 se transforme bientôt en une paix armée, dont les conséquences sont importantes dans la vie culturelle du continent européen, vite coupé en deux par le « rideau de fer » (*iron curtain*), métaphore théâtrale utilisée par Winston Churchill en mars 1946 pour marquer la division de l'Europe : d'un côté les pays occidentaux, de l'autre les pays communistes. Dans ce contexte, la circulation des œuvres dramatiques, qui font traditionnellement l'objet d'une surveillance spécifique de la part des gouvernements, se heurte à de fortes contraintes. Toutefois la création des Nations Unies et la volonté de certains hommes de théâtre de dépasser des frontières tant idéologiques que culturelles et linguistiques maintiennent, voire développent une internationalisation de la scène, notamment en France et dans les pays de langue française.

L'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) crée en effet en 1948 un Institut international du théâtre (ITI). L'ITI donne son appui à une institution d'un type nouveau : le Théâtre des Nations (1957-1971), qui succède au Festival international d'art dramatique de la ville de Paris, fondé en 1954. La capitale française est ainsi au point de départ d'une mondialisation des activités théâtrales, et donc d'une plus grande ouverture au théâtre étranger en France même. Cela n'implique d'ailleurs pas que des traductions soient proposées : des spectacles sont donnés en langue originale au Théâtre des Nations (sans recours au surtitrage), avec les tournées du Berliner Ensemble de Brecht, du Piccolo Teatro di Milano de Giorgio Strehler ou d'une troupe japonaise de kabuki ; en juin 1963, le Théâtre de la Satire de Moscou présente, en russe, une pièce ukrainienne de M. Birioukov, *La Pomme de discorde*.

Par ailleurs, la personnalité de J. Vilar fait de lui un des passeurs privilégiés du théâtre étranger, dans la continuité de sa première mise en scène (1943), *La Danse de mort* de Strindberg. En 1945 il monte *Meurtre dans la cathédrale* de T. S. Eliot au Théâtre du Vieux-Colombier, début d'une grande carrière de metteur en scène et de directeur de théâtre tournée vers l'étranger : on peut estimer que J. Vilar a consacré la moitié de ses mises en scène à des auteurs étrangers. Parmi elles, des premières représentations, en France, de pièces de Shakespeare comme *Henry IV* ou *La Tragédie du roi Richard II* ou Kleist, *Le Prince de Hombourg*, mais aussi de dramaturges contemporains comme S. O'Casey. Il a pu s'appuyer sur les éditions de L'Arche,

fondées en 1949 par Robert Voisin, qui crée en 1951 une collection répertoriant les pièces jouées au Théâtre National Populaire (une cinquantaine de pièces sont publiées de 1952 à 1961, dont un bon tiers d'œuvres étrangères : Shakespeare, Kleist, Tchekhov, Strindberg, Brecht). L'Arche édite aussi une revue *Théâtre populaire*, bimestrielle, puis trimestrielle, de 1953 à 1964 (54 numéros) et en 1954 convient avec Brecht, après les représentations françaises de *Mère Courage* en 1951, d'une publication française de son œuvre.

Des supports éditoriaux facilitent la connaissance du théâtre étranger. La maison Gallimard lance en 1955 une collection « Le manteau d'Arlequin » (toujours en cours), qui publie une centaine de titres jusqu'en 1968, parmi lesquels une vingtaine de traductions de pièces étrangères, dont beaucoup émanent d'auteurs contemporains. La série des « Avant-scène » démarre en 1949, et *L'Avant-scène. Théâtre* favorisera la découverte par le public francophone d'auteurs étrangers majeurs comme Harold Pinter, Edward Albee, Arthur Miller, Tennessee Williams, Brian Friel, Woody Allen, etc.

La partition idéologique évoquée plus haut entrave les contacts entre les pays occidentaux et les pays communistes. Jusqu'à la mort de Staline (1953), le théâtre des démocraties populaires demeure confiné à l'intérieur du bloc communiste. Il arrive même que des considérations strictement politiques empêchent de faire connaître une œuvre qui a pourtant été traduite. On peut citer le cas de la pièce *L'Équipe du rectifieur Karhan*, (1949) de l'écrivain ouvrier tchécoslovaque Vašek Káňa (1905-1985), traduite par Milan Kepel. Exemple typique du « réalisme socialiste », souvent jouée dans les démocraties populaires, elle suscite de l'intérêt à l'Ouest : elle a été saluée par Antoine Vitez comme étant « le type parfait de la "pièce de production" industrielle. On y voit comment la conjonction de l'enthousiasme des jeunes ouvriers et de l'expérience des anciens permet l'adoption de méthodes de travail nouvelles et l'élévation des normes » (Vitez, 1965, 1378). Or, prévue pour être mise en scène par Claude Martin en 1952, elle ne l'est pas à la suite d'une intervention de l'attaché culturel tchécoslovaque, qui juge que le public d'un pays capitaliste n'est pas prêt à recevoir une pièce qui incite des ouvriers à devenir stakhanovistes...

En URSS même il existe depuis 1939 une Maison d'édition des langues étrangères, devenue en 1963 Éditions du Progrès, qui publie notamment des traductions françaises d'œuvres littéraires ; parmi celles-ci, peu de pièces de théâtre : un volume de théâtre de Tchekhov en 1947, mais aussi, en 1963, un ouvrage consacré au metteur en scène et professeur d'art dramatique Constantin Stanislavski.

Pour la Roumanie, malgré les efforts faits concernant I. L. Caragiale, que la jeune République populaire roumaine considère comme « le bien du peuple » on ne trouve guère qu'une anthologie, parue en deux volumes à Bucarest, en 1967 et 1971 : *Aspects du théâtre roumain contemporain* ; l'ouvrage « rédigé par les soins de l'Association des Artistes des institutions théâtrales et musicales de la République Socialiste de Roumanie », se propose de familiariser les lecteurs francophones avec les auteurs dramatiques les plus importants de l'entre-deux-guerres : Camil Petrescu, Victor Eftimiu, George Zamfirescu, Mihai Sorbul. Les traductions de quelques œuvres de cette époque sont publiées, également à Bucarest : de Georges Ciprian *Tête de canard* (tr. Marica Beligan, 1967) et *L'Homme au toquard* (tr. Aurel George Boesteanu 1960), de Tudor Musatescu, *Titanic-Valse* (tr. Ion Constantinesco, 1960).

De la Chine, enfin, ne parviennent que des extraits de pièces du répertoire moderne conformes à la ligne politique du moment (années 1950 à la fin des années 1980), grâce à la revue *Littérature chinoise*. Ces traductions rarement signées sont le fruit de la collaboration entre des Chinois francophones employés par les maisons

d'édition et/ou des universitaires chinois, secondés par des « experts occidentaux » en poste en Chine. Quelques études paraissent cependant, comme de Lee-You Ya-Wei, *Le théâtre classique en Chine et en France d'après l'Orphelin de la Chine et l'Orphelin de la famille Tchao* (Les Presses modernes, 1937), de Tsiang Un-Kai *K'ouen k'iu. Le théâtre chinois ancien* (Ernest Leroux, 1932), de Tcheng Mien *Le Théâtre chinois moderne* (Les Presses modernes) et *Répertoire analytique du théâtre chinois moderne* (1929).

2. Les traductions majeures

Le théâtre de langue allemande mis à la scène

En France quelques classiques du théâtre de langue allemande étaient connus, mais peu joués : de 1951 à 1953, J. Vilar monte à Avignon trois auteurs encore méconnus ; Kleist (*Le Prince de Hombourg*), Brecht (*Mère Courage*), Georg Büchner (*La Mort de Danton*). Ces mises en scène sont violemment critiquées, mais elles ouvrent la scène française aux auteurs allemands. *Le Prince de Hombourg* avait été traduit en 1920 par René Jaudon (éd. Jouve), puis par André Robert (Montaigne, 1930) – dans une collection publiant selon les hommes de théâtre des traductions trop scolaires – et par Georges Burghard (Hatier 1933). Jean-Louis Curtis retraduit *Le Prince de Hombourg* pour Vilar (1951), de même que Julien Gracq fournit en 1953 à J.-L. Barrault une version en prose poétique de *Penthésilée*, relevant, à cause de coupes importantes, plus de l'adaptation que de la traduction ; célèbre est sa traduction de « Küsse, Bisse/Das reimt sich » [litt. « baisers, morsures, cela rime »] par « Désirer... Déchirer, cela rime » (Ayrault, tr. intégrale, Aubier 1938, proposait « Coups de dents, baisers ardents »).

La découverte de Brecht (également joué en allemand, non sans scandale, au Théâtre des Nations en 1954, *Mère Courage*, et 1955, *La Vie de Galilée*) est un événement théâtral marquant, comme en témoignent les écrits de Bernard Dort et de Roland Barthes et la postérité de ces mises en scène (avec les réalisations scéniques, plus tard, de Gabriel Garran ou Bernard Sobel entre autres). Si certaines premières traductions de pièces de Brecht ne sont pas « littérales », c'est que le traducteur a voulu leur donner une « couleur » en français, peut-être même les rendre plus familières au spectateur de culture non germanique. On pense notamment à la traduction d'*Arturo Ui* par Armand Jacob, qui comporte des passages en alexandrins rimés, métrique totalement étrangère à Brecht – et à la littérature allemande en général, mais qui rend compte du rythme de la langue, de l'humour de l'auteur, des incongruités linguistiques. Mais Benno Besson dira plus tard des versions françaises en général : « C'est intellectualisé épouvantablement, avec une arrogance énorme » (Poirson/Jobez, 8).

Si les pièces d'un auteur important de la RDA, Heiner Müller, ne sont pas traduites immédiatement, la collection « Scène ouverte » à L'Arche, lancée en 1969, publie beaucoup de théâtre germanophone, d'auteurs allemands (Achterbusch, Fassbinder, Kroetz), autrichiens (Handke), suisses avec Dürrenmatt et Frisch (*Andorra*, tr. Armand Jacob, 1965). Le théâtre documentaire est traduit très tôt : de Peter Weiss l'« oratorio en onze chants » *L'Instruction* (tr. André Gisselbrecht, 1966) ou *Marat-Sade* (tr. Armand Jacob, 1966, dont le titre entier est *La Persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*) ; cette pièce ainsi que celle sur le Vietnam paraît ensuite dans une traduction de Jean Baudrillard, *Comment M.*

Mokinpott fut libéré de ses tourments dans la traduction de Michel Bataillon. Autre auteur de théâtre documentaire traduit, Heinar Kipphardt, par exemple avec *Le Chien du général* (tr. G. Badia, 1968), *En cause J. Robert Oppenheimer* (tr. Jean Sigrid, 1967), pièce sur laquelle il existe des archives dans le Fonds Jean-Vilar de la BNF, qui indique une traduction de Jörg Madlener et Rosemarie Ingberg puis une version française de Jean Vilar, *Le Dossier Oppenheimer* (L'Athénée, 1964, année de la création télévisuelle allemande où Vilar joue Oppenheimer ; Denoël 1965).

Shakespeare et le théâtre de langue anglaise (sauf États-Unis)

Shakespeare continue d'être la référence française du théâtre anglais, mais n'éclipse toutefois pas totalement ses contemporains. Pierre Messiaen publie en Belgique (Bruges, Desclée de Brouwer, 1948) un volume de *Théâtre anglais* comprenant des traductions nouvelles de prédécesseurs et de contemporains de Shakespeare : outre quelques anonymes, on trouve C. Marlowe, T. Dekker, T. Heywood, B. Jonson, John Webster, Cyril Tourneur, T. Middleton, Francis Beaumont et John Fletcher, Philip Massinger, John Ford. D'autre part *The Shoemaker's Holiday* de T. Dekker est traduit par A. Koszul en 1955 (*Fête chez le cordonnier*) dans la « Collection du théâtre anglais de la Renaissance » des Belles Lettres : c'est le 2^e volume de cette collection – le 1^{er} est paru en 1933 (réédité en 1961), le 3^e ne paraîtra qu'en 1987. La même pièce est retraduite en 1957 par Jean Loiseau (éd. Montaigne). On trouve d'autres exemples de traductions doubles pour ces auteurs : *Édouard II* de C. Marlowe est disponible dans un « texte français » de Marie-Claire Valène (L'Arche, « Répertoire pour un théâtre populaire », 1962) et dans une traduction de Christian Pons (Aubier-Montaigne, « Collection bilingue », 1964) ; de même, *The White Devil* de J. Webster est traduit en 1950 chez Aubier-Montaigne (*Le Démon blanc*, tr. Robert Merle), et en 1951 pour le Théâtre de l'Œuvre (*Le Diable blanc*, tr. et adaptation de Jean Fuzier et Jacques Morel).

Le théâtre anglais des XVII^e-XVIII^e siècles reste en revanche pratiquement ignoré : on note seulement le « texte français » de Guy Dumur, *Amour pour amour* (*Love for love*) de William Congreve, publié à L'Arche en 1960. Les auteurs du XX^e siècle commencent à être connus : T. S. Eliot, S. O'Casey, Christopher Fry, Tom Stoppard, H. Pinter, Robert Bolt.

Samuel Beckett (1906-1989)

De nombreuses pièces du répertoire de Samuel Beckett – publiées aux Éditions de Minuit comme le reste de son œuvre en langue française – sont en réalité des traductions de l'anglais par l'auteur lui-même, à l'exception d'*En attendant Godot* (1952) et de *Fin de partie* (1957) pour les « grandes » pièces, et d'*Acte sans paroles I* puis *II* (1957, 1966), de *Cascando* (1966), de *Fragment de théâtre I et II*, *Pochade radiophonique* et *Esquisse radiophonique* (1978) pour les textes plus courts.

Ainsi, *Oh les beaux jours* (1963) est l'auto-traduction de *Happy Days* (1961), sans que le texte français soit explicitement qualifié de traduction ; *La Dernière Bande* (1959) est la version française de *Krapp's Last Tape* (1960), effectuée avec l'aide de Pierre Leyris, dont le nom n'apparaît pas dans le texte de Minuit, qui indique « Traduit de l'anglais par l'auteur ». Les pièces courtes des années 1960 à 1980 seront aussi réécrites en français par Beckett depuis l'anglais, qu'il s'agisse de *Comédie*, *Va-et-vient*, *Paroles et musique*, *Dis Joe*, *Souffle* (textes parus dans *Comédie et actes divers*, 1966-1972), ou de *Pas moi* (publié à la suite de *Oh les beaux jours*, 1974). Même

chose pour les textes publiés en 1982 dans *Catastrophe et autres dramaticules* (*Catastrophe - Cette fois - Solo - Berceuse - Impromptu d'Ohio - Quoi où*). Ces textes sont présentés comme « traduit(s) de l'anglais par l'auteur », à l'exception de *Solo*, qui est dit « adapté » de l'anglais : Beckett a dû couper un tiers de l'original en réécrivant le texte en français tant le processus s'est révélé ardu. Les dernières pièces télévisuelles écrites en anglais vers la fin de sa vie seront traduites par Edith Fournier et paraîtront en français quelques années après la mort de l'auteur dans *Quad et autres pièces pour la télévision* (1992). Deux autres pièces beckettiennes subiront quant à elles un sort un peu différent : il s'agit de *Tous ceux qui tombent* et de *Cendres* (1959), traductions de *All that Fall* (1957) et *Embers* (1959), deux textes radiophoniques dont Beckett confia la traduction au Suisse Robert Pinget. À la fin des années 1950 en effet, Beckett a acquis un capital symbolique important et il souhaite, en associant son nom à celui du jeune auteur genevois, aider ce dernier à renforcer sa légitimité et sa visibilité dans le champ littéraire français. Inversement, Beckett traduira dans un anglais fortement teinté d'irlandais *La Manivelle* (1970) de Pinget à une époque où il a pourtant cessé le métier de traducteur professionnel.

Le théâtre scandinave : vers une légitimité

Strindberg et Ibsen deviennent en France des classiques. La Chesnais a achevé en 1945 la publication des *Œuvres complètes* d'Ibsen, et les traductions d'œuvres particulières par Maurice Prozor continuent à être rééditées. En 1962 Gilbert Sigaux propose une adaptation de *Hedda Gabler*, jouée au Théâtre Montparnasse et publiée l'année suivante ; en 1964 la Compagnie Sacha Pitoëff présente *La Dame de la mer* au Théâtre de l'Œuvre, « texte français et mise en scène de Sacha Pitoëff ». Quant à Strindberg, qui est déjà un classique en Allemagne, sa consécration française est tardive. Après quelques traductions isolées antérieures à 1958, une traduction systématique de son théâtre fait connaître l'auteur suédois, près de cinquante ans après sa mort, avec huit volumes publiés par L'Arche de 1958 à 1962, avec plusieurs traducteurs, dont C. G. Bjurström. Une anthologie de ses écrits critiques est publiée en 1964 sous le titre *Théâtre mystique, théâtre cruel* (Gallimard, tr. Marguerite Diehl).

Carl Gustaf Bjurström (1919-2001)

Fils du pasteur de l'Église suédoise de Paris, directeur de l'institut suédois de Paris entre 1951 et 1956, il traduit du suédois vers le français (près d'une centaine d'œuvres, théâtre et poésie) et du français vers le suédois (Henri Michaux, Julien Gracq, Pierre-Jean Jouve, Albert Camus, Michel Butor, Claude Simon). C'est lui qui introduit en langue française de auteurs tels que Gunnar Ekelöf, Stig Dagerman, Lars Forssell, Lars Gustafsson, Harry Martinson, Jan Myrdal, Lars Gyllensten, Ingmar Bergman, Edith Södergran et Bo Carpelan. Dans ce contexte, son principal titre de gloire demeurera sans doute d'avoir procuré cette édition de tous les drames de Strindberg (rééditée en six volumes de 1982 à 1986) ainsi que celle en deux volumes de ses textes autobiographiques (Mercure de France). Grand connaisseur et admirateur de son célèbre compatriote, il traduit d'abord *Mademoiselle Julie* avec Boris Vian (1958) et fait plus que quiconque pour sa renommée en France. Il traduit

d'auteurs norvégiens (Rolf Jacobsen, Georg Johannesen, Olav H. Hauge) et danois (Jørgen Somme, Klaus Rifbjerg, Pia Tafdrup).

Ses traductions de théâtre s'effectuent presque toujours en collaboration, notamment sa traduction de Strindberg, avec des traducteurs et auteurs importants, Arthur Adamov, Georges Perros, Michel Arnaud (lui-même traducteur prolifique de l'italien, l'anglais, l'allemand et le suédois). Il laisse une œuvre considérable qui a fait l'objet d'une reconnaissance officielle (prix de l'Académie suédoise en 1973 et 1991, docteur *honoris causa* à Uppsala en 1979, légion d'honneur de France...). Son engagement n'avait d'égal que sa recherche sans compromis de la qualité optimale, lui qui estimait que les ambitions du traducteur ne différaient pas fondamentalement de celles de l'auteur. Par son rôle d'intercesseur culturel, il a puissamment contribué à modeler le paysage culturel franco-scandinave. Il pensait qu'un traducteur digne de ce nom pouvait prétendre à une place dans l'histoire littéraire de la langue cible.

Pour la littérature danoise, l'édition du théâtre de L. Holberg se poursuit. Deux volumes paraissent aux Presses de la cité (1955), regroupant 22 pièces traduites par Judith et Gilles Gérard-Arlberg, dont une majorité encore inédites en France. À cette exception près, le théâtre danois reste peu traduit. De Soya, on peut citer *To tråde* ([« Fil double »] 1943), tr. G. Gérard-Arlberg sous le titre *La chaîne et la trame*, publié chez Borgen à Copenhague, 1952. *À vous de choisir*, adapté par M. Gravier et joué en 1961 au Théâtre en rond, n'a pas été publié. La traduction de la pièce de Kaj Munk *Før Cannae/Avant Cannes* (1943), qui a fait l'objet d'une adaptation radiophonique en 1963 par Pierre Keller, se trouve dans l'*Anthologie de la littérature danoise* (bilingue) réalisée par Frederik Julius Billeskov Jansen (Aubier Montaigne, 1964).

Autres littératures d'Europe de l'Ouest

Si on excepte un volume *Comédie italienne* qui regroupe quatre œuvres des XVI^e et XVIII^e siècles, paru en 1957 (Club des libraires de France, tr. Xavier de Courville), le théâtre italien est représenté par L. Pirandello, traduit ou retraduit par B. Crémieux et quelques autres (Félicien Marceau, Georges Piroué, André Barsacq, M. Arnaud). Du côté espagnol, Pierre Darmangeat publie en 1946 chez Seghers la *Farce enfantine de la tête du dragon* de Ramón Del Valle-Inclán, auteur dont il avait publié en revue sous l'Occupation des traductions de poèmes (avec Robert Marrast, il republiera cette farce avec *Farce italienne de l'amoureuse du roi* et *Farce licenciée de la reine Olé-Olé* dans *Tréteau de marionnettes*, Gallimard, 1971) ; on note aussi une entreprise du Club des libraires de France parallèle à celle citée plus haut : un volume *Théâtre espagnol* (1957) contenant quatre pièces de Calderón, Lope de Vega, et Cervantès, dont les « textes français » sont dus à quatre traducteurs, dont Albert Camus (*La Dévotion à la croix*) et Jules Supervielle (*L'Étoile de Séville*). Paul Verdevoye traduit ceux qu'il appelle *Les Baroques* (Mazenod, 1959) : Lope de Vega (*Fontovejune* et *L'Enlèvement d'Hélène*) et Calderón (*La Dévotion à la Croix*, *La vie est un songe*). Parmi les contemporains, les *Œuvres complètes* de Federico García Lorca, publiées à partir de 1954, comprennent son *Théâtre* (3 volumes, traduits par plusieurs traducteurs).

La Belgique continue à jouer un rôle important dans les traductions du théâtre de langue néerlandaise, notamment dans le cas d'Hugo Claus, son représentant le plus connu. Sa pièce *Les Témoins* paraît dans une adaptation française de Jean Guimaud dans *Théâtre de Belgique*, n°2, octobre 1954. *La Légende et les aventures héroïques*,

joyeuses et glorieuses d'Ulen est adapté en français par Jean-Claude Huens en 1966. Le théâtre de Claus est également traduit en France, notamment par Maddy Buysse : *Les Témoins* (dont elle possède avec J. Guimaud les droits pour la scène française), *La Fiancée du matin* en 1955, publié en 1965 (Fasquelle), et *Thyestes* (Gallimard 1967). M. Buysse contribue largement à l'introduction de la littérature flamande et néerlandophone en français (œuvres de Johan Daisne, Ivo Michiels, etc.). En dehors de Claus, d'autres auteurs de langue néerlandaise sont importés en Belgique francophone, comme Pieter van Diest (XV^e siècle), dont la moralité *Elckerlye* est publiée en 1949 à Bruxelles au Cabestan en bilingue anglais-français, sous le titre *Elckerlye ; Everyman ; Moralité du XV^e siècle ; 15th Century Morality* ; adaptation moderne et française de Herman Teirlinck, english adapt. by John Allen. La pièce *Uitkom* (1907) de H. Heijermans, est traduite par Mme M.H. Mout-Van-Tooren pour le Festival de Hollande à La Haye en 1963 sous le titre *Issue. Jeu du rêve et de la vie en 2 parties*, pour le Festival de Hollande à La Haye en 1963 (le texte est publié au Centre néerlandais de l'Institut international du théâtre), avant d'être jouée à Paris au Théâtre des Nations en 1964.

URSS et démocraties populaires

Dans le domaine russe, après les années de fermeture 1945-1955 qui correspondent à l'époque stalinienne – on relève simplement en 1951 une mise en scène de *La Tragédie optimiste* (1933) de Vsevolod Vichnevski, mais la traduction, due à Gabriel et Georges Arout, n'est publiée à L'Arche qu'en 1957 – on note des rééditions de classiques, comme Pouchkine, Ostrovski ou Tchekhov ; quelques pièces contemporaines sont traduites, comme *Je veux voir Mioussov !* de Valentin P. Kataïev, Librairie théâtrale, 1965, tr. Marc-Gilbert Sauvajon. Gorki continue à être traduit ; son *Théâtre complet* est publié à L'Arche de 1962 à 1966 (6 vol.), avec plusieurs traducteurs, dont A. Adamov et Génia Cannac. En 1966, la maison Denoël publie un recueil, *Théâtre soviétique* contemporain, qui comprend *Une Histoire à Irkoutsk* d'Alexis Arbousov, *La Petite étudiante de Moscou* de Nicolai Pogodine, *Un dimanche à Moscou* de V. Rozov, dans des traductions-adaptations de Gala Soloviéva Barbisan et Henriette Valot.

Les échanges avec la Pologne sont peu nombreux. De plus, bon nombre d'intellectuels français communistes ne sont pas favorables aux auteurs de l'émigration qui s'opposent au régime installé en Pologne après 1945. Il faut attendre les années 1960 pour que des auteurs importants parviennent en France, où se développe un intérêt pour le « théâtre de l'absurde » : Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz, Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz peuvent être assez facilement inscrits dans cette catégorie, ce qui rend leur réception plus facile. *Tango* de Mrożek est adapté en 1966 (A. Michel) par Georges (Jerzy) Lisowski et Claude Roy ; la traduction de toute l'œuvre de Mrożek est lancée. Koukou Chańska est l'une des premières à faire connaître en France Gombrowicz et Witkiewicz. De Gombrowicz elle traduit *Le Mariage*, en collaboration avec le diplomate Georges Sédir ; la pièce est mise en scène au Théâtre Récamier à Paris en 1964 par Jorge Lavelli et paraît en 1965 aux éditions Julliard, collection « Les lettres nouvelles » de Maurice Nadeau. De Witkiewicz elle traduit *La Mère*, texte publié aux Éditions Gallimard en 1966. De son côté Geneviève Serreau traduit avec Constantin Jelenski trois pièces de Gombrowicz : *Yvonne, princesse de Bourgogne*, parue chez Julliard, coll. *Les Lettres Nouvelles* en 1965, *Le Mariage* et *Opérette*.

L'ouverture pour les textes issus de Roumanie est encore plus étroite. Pendant toutes les années du communisme, les tentatives de faire connaître aux Français les

auteurs dramatiques roumains sont rares, discontinues, et ne s'inscrivent pas dans un projet éditorial cohérent. I. L. Caragiale fait à nouveau exception. En 1943 était paru chez Didier un volume sous le titre *Théâtre*, contenant *Une lettre perdue* (1884) et *Le père Leonida et la réaction* (1880), tr. par Edmond Bernard dans la collection « Œuvres représentatives des lettres étrangères ». Dans les années 1950, Ionesco, qui voit en Caragiale un précurseur et un maître, traduit en collaboration avec Monica Lovinescu (journaliste à la radio Europe libre) les deux pièces *Une nuit orageuse* et *M'sieu Léonida face à la réaction*, tandis que M. Lovinescu traduit seule *Une lettre perdue* ; on a affaire plutôt à des adaptations. En 1953, André Kédros publie une traduction d'*Une lettre perdue* (Éditeurs français réunis), dont il assure, ignorant visiblement l'existence de la traduction de 1943, qu'elle est la première publiée en France. La même année, les éditions roumaines Le Livre publient deux volumes d'*Œuvres choisies* de Caragiale comprenant théâtre et prose, dont les traducteurs ne sont pas nommés ; la Préface signée par Silviu Iosifescu présente le dramaturge comme restitué « à notre peuple libéré » qui construit avec « enthousiasme une nouvelle vie ». Cet ouvrage, destiné à un circuit diplomatique-culturel comprend également la comédie *Scènes de Carnaval* (1885), et le drame *Năpasta* titre rendu par *La Vengeance* ; ces versions sont reprises en 1962 par les éditions Meridiane sous le titre *Œuvres*, où figurent les noms des traducteurs Simone Roland et Valentin Lipatti . En 1955 la version d'*Une lettre perdue* d'E. Bernard est republiée dans *L'Avant-scène* (n° 120). Il faut citer aussi les débuts (en roumain) d'Eugène Ionesco (1909-1994), et son activité d'autotraduction avec la réécriture de sa pièce roumaine *Englezește fără profesor*, élaborée vers 1941-43, devenue en 1948 *La Cantatrice chauve* qui comporte toutefois assez de modifications pour qu'on puisse parler de « premier original » et de « second original ».

La Tchécoslovaquie connaissant une période de libéralisation dans le domaine culturel (à défaut d'une réelle libéralisation dans le domaine politique), l'accroissement de la production dramatique entraîne des traductions, mais qui ne sont pas pour autant publiées ni jouées en France. À Bruxelles est joué *Responsabilité partagée* de Pavel Kohout, tr. par Yvette de Floc, 1961. Cette dernière traduit *Fête en plein air* de Vaclav Havel, joué à Genève en 1967.

Le théâtre yiddish

L'après-guerre, animé par un sentiment d'urgence qui donne une nouvelle vitalité aux activités associatives juives, voit à nouveau naître plusieurs troupes qui jouent en yiddish. En 1946, une pièce fait événement : *Homens mapole* [La Chute d'Haman] d'Henri (Haïm) Slovès, jouée par le Yidisher Kunst Teater, traduite par l'auteur sous le titre *La Triste Fin d'Haman le terrible*, non publiée. En revanche *Le Dibouk*, de S. An-Ski est adapté en 1957 par N. Gourfinkel et Arié Mambush d'après l'adaptation en hébreu d'Hayyim Nahman Bialik, joué théâtre des Nations et publié à L'Arche.

Théâtre nord-américain

Après la Deuxième Guerre Mondiale, le théâtre américain connaît un vif succès : dès la décennie 1950, un certain nombre de grandes pièces américaines sont jouées en anglais au Théâtre des Nations. À la même époque, certaines comédies musicales commencent à être données en anglais : *Porgy and Bess* (1954, théâtre de l'Empire), *Oklahoma !* (1955, comédie des Champs-Élysées), *West Side Story* (1961, théâtre de l'Alhambra). Le lien avec la scène est présent tout au long de la période (les traductions et retraductions sont souvent écrites pour des spectacles, un certain nombre

d'adaptateurs sont aussi metteurs en scène ou acteurs). Lorsque les pièces sont introduites pour la première fois, il n'est pas rare de trouver un « grand nom » associé au spectacle, soit pour l'adaptation (Jean Cocteau, Jean Anouilh, André Obey, Marcel Aymé) soit pour la mise en scène ou le jeu (Raymond Rouleau, Peter Brook, Arletty, Edwige Feuillère, Simone Signoret, Yves Montand). La scénariste Paule de Beaumont traduit plusieurs pièces de T. Williams, *La Rose tatouée* (1953), *Été et fumée* (1953), et fournit des traductions littérales à J. Cocteau (*Un Tramway nommé désir* de T. Williams, 1949) et à J. Anouilh (*Désir sous les ormes* d'Eugene O'Neill, 1953). L'adaptation de Cocteau est publiée dans une belle édition avec lithographies de Cocteau chez Bordas. Cette version comporte beaucoup de scories (petits contresens, maladresses) et a tendance à la fois à poétiser (certaines formulations reflétant les problématiques de Cocteau lui-même) et à vulgariser (peut-être pour « faire américain », le trait est souvent grossi, en particulier par des traits vulgaires et obscènes).

Qu'il s'agisse d'une stratégie de vente ou du prestige qui s'attache à la scène américaine, il semble bien que le public français ait eu accès à une image relativement variée du théâtre américain de l'époque (comédies, comédies musicales, drames sérieux, pièces réalistes/expérimentales), sans grands décalages temporels, et l'on constate un réel dynamisme des traductions jusqu'en 1970. Parmi les auteurs traduits on trouve T. Williams, déjà cité, dont A. Obey adapte *La Chatte sur un toit brûlant* pour la mise en scène de Peter Brook, en 1956, et R. Rouleau *La Descente d'Orphée* en 1959 ; A. Miller, dont M. Aymé traduit *Les Sorcières de Salem* (1953), mis en scène en 1955 par R. Rouleau et *Vu du pont*, en 1958, pour une mise en scène de Brook. Aymé prend certaines libertés avec le texte de Miller et n'hésite pas à ajouter des idées – voire des répliques entières – qui faussent un peu l'équilibre du dialogue et la subtilité de l'analyse psychologique ; ses versions font toutefois l'objet de rééditions et sont reprises pour des mises en scène ultérieures. Aymé adapte aussi la première pièce d'Arthur Kopit, *Oh, Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad* (1962), pour une mise en scène de Jean Le Poulain en 1963 avec pour titre français *Le Placard* ; l'adaptation est signée du pseudonyme Victor Dupont, adopté par Aymé à la suite d'un désaccord avec Kopit. On citera également deux acteurs-traducteurs : Marcel Duhamel (v. portrait, ch. XIV, « Littérature de genre », ???), qui traduit *La Ménagerie de verre* de T. Williams en 1947 et *Ils étaient tous mes fils* d'A. Miller en 1949, et S. Signoret, qui adapte en 1962 *Les Petits Renards* de Lillian Hellman (*Little Foxes*, 1939) et interprète l'un des rôles dans la mise en scène de Pierre Mondy. Une des réalisations importantes de la période est enfin la traduction du *Théâtre complet* d'E. O'Neill en onze volumes entre 1963 et 1965 (traducteurs variés).

Amérique latine

Dans ce secteur encore peu connu en Europe, le Théâtre des Nations joue un rôle important. Osvaldo Obregón relève l'importance de la participation de plusieurs compagnies théâtrales latino-américaines au festival du Théâtre des Nations, à partir de 1958 : à titre d'exemple, seize spectacles mis en scène par des compagnies latino-américaines (Argentine, Brésil, Colombie, Chili, Cuba, Mexique, Uruguay) y sont présentés entre 1958 et 1968, dont douze pièces d'auteurs latino-américains. Quelques pièces d'auteurs phares de la littérature et/ou du théâtre latino-américain sont traduites et publiées : *La Fille de Rappaccini*, d'Octavio Paz (Mexique), tr. André Pieyre de Mandiargues (NRF, 1959, puis Mercure de France, 1972) ; *Plouft, le petit fantôme*, pièce pour enfants de la Brésilienne Maria Clara Machado, tr. Michel Simon-Brésil,

L'Avant-scène n°232, 1960 ; *Le Dernier signe* de Maruxa Vilalta (Mexique), tr. Mireille Pezzani, *L'Avant-scène*, 1964.

Théâtre africain (sauf théâtre arabe)

Les premières pièces en langues africaines traduites en français au XX^e le sont à cette époque. C'est le cas de quelques dramaturges de la vaste aire swahiliphone, qui s'étend des îles de l'Océan indien (les Comores, dans la variante *shikomori*) à la région continentale des Grands Lacs – République démocratique du Congo (RDC), Rwanda, Burundi – en passant par son berceau historique, la côte de l'Afrique orientale : Kenya, Tanzanie, Zanzibar ; le swahili est également parlé aux bordures de ces pays. La Tanzanie, premier pays à avoir institué le swahili comme langue officielle, constitue son principal foyer de création et de diffusion (via l'édition), suivi de près par le Kenya voisin ; la RDC constitue le troisième plus important foyer, mais le swahili n'y a pas le statut de langue officielle.

En Tanzanie et au Kenya, anciennes colonies anglaises, les traductions sont faites principalement en anglais. En RDC où il n'y a pas eu l'émergence d'une véritable tradition littéraire écrite en swahili, la seule pièce de théâtre écrite en swahili est parue en 1952 à Élisabethville (Lubumbashi) accompagnée de sa traduction française (auto-traduction), puis en 1957 en Belgique: l'auteur de cette pièce musicale, proche du livret d'opéra, est l'auteur-compositeur Joseph Kiwele ; sa pièce, *Chura na nyoka (Le crapaud et le serpent)*, est inspirée d'un conte kikongo. Le texte swahili, traduit en français dans un encadré, figure sur la page de gauche, la partition sur celle de droite. La représentation (remarquable) de la pièce a lieu lors du Challenge perpétuel d'art dramatique organisé par le gouverneur de la région du Katanga en 1957.

Théâtre arabe

Dans le domaine arabe, la période est surtout marquée par la traduction des pièces de l'Égyptien T. Al-Hakim. Le volume *Théâtre arabe. Tome 1*, publié par A. Khédry et N. Costandi paraît à Paris aux Nouvelles éditions latines dans la collection « Les maîtres étrangers » en 1950. Il réunit *La Caverne des songes*, *Schéhérazade* (tr. A. Khédry et M. Brin), *Œdipe-roi*, *Salomon le Sage*, tr. N. Costandi ; *Pygmalion* ; *Le fleuve de la folie* ; *Le Metteur en scène* ; *La Maison des fourmis* ; *Le Joueur de flûte* ; *L'Art de mourir* (tr. A. S. Sabra). Selon les mots du traducteur et préfacier A. Khédry, l'œuvre d'Al-Hakim, d'une trentaine de pièces, « représente aujourd'hui, comme on le reconnaît habituellement, la base de la littérature dramatique arabe ». Le tome 2, *Théâtre multicolore. Politique, burlesque, tragique*, paraît en 1954 et contient le théâtre politique : *Madame Politique* ; *Satan en danger* (tr. Khédry) ; *Le problème du pouvoir* ; *Volte face* (tr. Khédry), le théâtre burlesque : *Je veux tuer* ; *Un nid tranquille* ; *Sorcière* ; *Le trésor* ainsi que le Théâtre tragique : *Le Chant de la mort* ; *L'heure a sonné* ; *Quand j'étais vieux*. Le tome 3, *Théâtre de notre temps*, paraît en 1960. Il contient *Demain. Mort ou amour. J'ai choisi*.

Certains critiques sont sévères à l'égard de ces traductions. Pour Nada Tomiche (1978, 22) : « Beaucoup de ce qui apparaissait comme original au public arabe devient, à travers la traduction, un simple héritage de la production dramatique européenne. Ce qui était violence tragique, heurts entre hier et demain, révolte du héros contre les mœurs et une culture archaïques n'est plus que mélodrame petit-bourgeois. Le dépaysement que suggère la traduction rejoint encore une fois par son inspiration les stéréotypes des *Mille et une nuits*. [...] Même les traductions des pièces plus récentes comme *J'ai choisi* [...] reprise à la télévision française en 1975 sous le titre *Sultan à vendre*, conte l'histoire paradoxale et exotique de l'esclave devenu

Sultan. Publiée en 1959, la pièce posait le problème de l'arbitraire et de la tyrannie. Traduite, elle se dépouille de son actualité politique au profit du faste et de l'irréel ». Le lecteur occidental « prend moins en charge l'intention politique, la dénonciation de l'arbitraire qu'il ne subit l'évasion hors du réel, dans un exotisme dépaysant ».

On peut signaler encore à cette période des traductions de l'œuvre du Tunisien Mahmoud Messadi : *Le Barrage : drame en huit tableaux*, dont certains paraissent dans *Orient III* en 1959, dans *IBLA. Bulletin de l'Institut des belles lettres arabes de Tunis* (123) en 1969 ; ils sont traduits par Vincent Monteil dans *Anthologie bilingue de la littérature arabe contemporaine*, Beyrouth, Impr. Catholique, 1961. *Al-Sudd*, composé vers 1940, est traduit en 1955 et qualifié par l'auteur de « roman en huit tableaux sous forme de pièce ».

3. Traduction, adaptation, mise en scène

Une des caractéristiques de la période 1945-1968 est la distinction croissante entre des traductions destinées à être lues, qu'elles soient ou non le fait d'universitaires, et celles qui sont conçues spécifiquement pour être jouées, sans être toujours publiées. Ainsi, dans le répertoire du TNP, sous la direction de Vilar de 1951 à 1963, fortement marqué par le choix de textes étrangers, il s'agit soit de traductions respectant fidèlement l'œuvre (G. Büchner par A. Adamov), au prix cependant de quelques coupes, soit d'adaptations souvent très éloignées du texte initial : c'est le cas de *La Fête du cordonnier* par M. Vinaver d'après *The Shoemaker's Holiday* de T. Dekker, ou des *Troyennes* d'Euripide par Sartre. Cela peut correspondre aussi à une volonté des metteurs en scène de faire écho aux préoccupations du temps : Vilar adapte lui-même *La Paix* d'Aristophane, dans le contexte très particulier du « putsch des généraux » de 1961. En juillet 1961 *L'Alcade de Zalamea* de Calderón est créé à Avignon et repris en 1962 à Chaillot dans le contexte des nuits bleues de l'OAS et des morts du métro parisien de la station Charonne : la traduction de Georges Pillement, qui adopte la langue des appelés d'Algérie, renforce le caractère politique de la pièce (à la différence de celle, plus universitaire, de Robert Marrast, publiée en 1959, éd. Montaigne).

Un autre exemple frappant d'adaptation en lien avec l'actualité politique est celle du *Prix de la révolte au marché noir* du Grec Dimitri Dimitriadis, dont la traduction de Victor Galanis est retravaillée par Patrice Chéreau assisté de Deryk Mendel. La pièce est présentée en octobre 1968 au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Le récit porte sur l'échec d'une révolte au sein d'un royaume sur fond de pièces improvisées par des étudiants-comédiens. Des variations considérables peuvent être repérées : place et ordre des scènes, importance relative des thèmes, signification de la fable. La place accordée aux improvisations accroît encore les différences avec la « proposition de pièce » originelle. Le compte rendu de la revue *Théâtre 78*, n° 4, octobre 1968, est éloquent : « Dans la pièce de Dimitri Dimitriadis que nous jouons à l'ouverture de la saison, des intellectuels se demandent à quoi peut bien servir leur culture. Ils font du théâtre et appellent Shakespeare à l'aide pour leur raconter l'horreur du monde moderne. Puis ils improvisent un texte sur le même thème. »

C'est également en relation avec le contexte politique de la décolonisation que la pièce *Al-Sudd*, de M. Messadi, citée plus haut, est mise en scène par M. Aziza. La pièce raconte en effet l'aventure sisyphéenne d'un homme qui persiste à construire un barrage alors qu'une déesse du feu le détruit systématiquement, tissant la métaphore de la quête d'indépendance et de l'oppression menée par le colonisateur. La pièce est publiée en 1981 (Collection UNESCO d'œuvres représentatives).

Certaines de ces traductions suscitent des polémiques. Ainsi, celle de *Mademoiselle Julie* par B. Vian et C. G. Bjurström d'abord parue dans *Paris-Théâtre* (66, 1952), puis en 1957 chez L'Arche (rééd. 1967, 1983, 1987) témoigne d'un souci de décence : l'évocation de la période de menstruation de Julie (*hennes tider*) est traduite par l'expression dénaturée : « mauvaise passe », alors que dans la première traduction de la pièce par Charles de Bigault de Casanove (1893), la phrase de Christine, d'ailleurs déplacée au début de la pièce, était bien rendue, mais tournée de manière étrange : « Aujourd'hui elle est à ses règles ». En 1977, Régis Boyer traduit « mauvaises périodes » ; Terje Sinding optera en 2006 pour la traduction la plus explicite (conformément à ce que perçoit le public suédois) : « Elle a ses règles en ce moment ; ça la rend toujours bizarre ». Quant à la célèbre réplique (en français) de Jean à Julie, où il l'appelle « Merde », elle était devenue « Zut » chez C. de Bigault de Casanove, tandis que Vian et Bjurström optent pour « Ordure » (V. Ph. Bouquet, 1994)

Les metteurs en scène commandent parfois des traductions pour la scène qui n'aboutissent pas à une publication, en tous cas en volume. C'est le cas de Jean-Marie Serreau, pour lequel Vian a traduit *La Maison brûlée* (Strindberg), mis en scène au Théâtre de Babylone en 1952 ; d'André Villiers pour lequel M. Gravier traduit *À vous de choisir* de l'auteur danois Soya (1896-1983), mis en scène au Théâtre en Rond en 1961. Ces traductions sont disponibles en tapuscrit à la BNF, ou publiées dans des revues (ainsi la traduction par Adamov de *Pélican* de Strindberg pour le Théâtre de l'Œuvre en 1956, parue dans *Théâtre populaire*, n° 17, mars 1956).

Les traducteurs actifs pendant cette période ont des profils variés, cosmopolite pour nombre d'entre eux : ainsi pour un traducteur du théâtre roumain, A. Kédros, pseudonyme de Virgile Solomonidis, connu surtout sous celui d'André Massepain : d'origine grecque, né à Bucarest, il se réfugie en France en 1945 lors de la guerre grecque, et prend la nationalité française. Traducteur d'*Une lettre perdue* de Caragiale, il propose une analyse traductologique très nuancée. Dans sa Préface, il avoue ses difficultés et expose ses stratégies d'adaptation face au don d'invention du dramaturge car, dit-il, « Caragiale y emploie un style et une langue d'une grande saveur. Son génie a créé dans ce domaine avec une aisance et une liberté habituellement interdites aux écrivains qui ont à s'exprimer dans une langue plus vieille littérairement parlant, et moins plastique que le roumain. C'est dire que la présente traduction, même côtoyant les extrêmes limites des licences permises en français, trahit forcément de nombreuses inventions verbales de Caragiale, qui, grâce à leur cocasserie merveilleusement typique, sont, en roumain, devenues des expressions populaires ». A. Kédros estime que dans ce cas la « tâche du traducteur est compliquée du fait que les personnages de la pièce emploient souvent (cela est typique aussi pour la bourgeoisie roumaine) des mots et des locutions d'origine française, dont l'à-peu-près est une source de comique, difficilement transposable ». À cela s'ajoute un « style très parlé, le respect de la ponctuation assez personnelle de Caragiale », qui a posé des problèmes aux traducteurs. L'action d'exilés polyglottes est un élément important de la pénétration des théâtres venus d'ailleurs.

C. 1969-1989 : MUTATION DU RÔLE DU TRADUCTEUR

1. Un nouveau contexte politique et social

Les deux décennies 1969-1989 sont riches en événements politiques et sociaux, entre les suites des révoltes de 1968 et la chute du mur de Berlin. Elles constituent aussi des années charnières tant pour la production dramaturgique que pour sa

traduction. Quelques éléments, relevant de divers registres divers, peuvent être mis en évidence.

En Grande-Bretagne, le théâtre d'Edward Bond, et plus généralement le mouvement du « théâtre de la cruauté » (Edward Bond, Howard Barker, et ensuite Sarah Kane) a contribué à faire abolir en 1968, la censure en matière de représentation théâtrale. Depuis cette date, le *fringe theatre* (« théâtre en marge »), dont est issue la partie la plus innovante du théâtre britannique (d'E. Bond à S. Kane en passant par Caryl Churchill ou Martin Crimp), a pu être vu, entendu et lu plus librement au Royaume Uni, et s'est répandu en Europe.

Dans l'Europe orientale, le contexte est également plus favorable à l'ouverture. À partir de 1970, la Pologne suscite en France un intérêt tenant aux mouvements de résistance qui prennent forme et aboutissent en 1980 à la naissance de Solidarność. *La Mère* de S. Witkiewicz connaît en 1970 une mise en scène retentissante de Claude Régy dans une adaptation de Marguerite Duras, K. Chańska et François Marié. En Tchécoslovaquie, le « printemps de Prague » et l'invasion du pays par les chars du Pacte de Varsovie en 1968 provoquent un énorme émoi dans l'opinion internationale : de manière ponctuelle – et compassionnelle – le théâtre tchèque est mis à l'honneur grâce à de très nombreuses traductions, publiées et jouées pendant plusieurs saisons. À la suite de la signature en 1977 de la Charte 77 contre la « normalisation » de la société tchécoslovaque, les dissidents sont persécutés et les pièces de P. Kohout et de V. Havel sont traduites et jouées, l'un étant en exil, l'autre en prison. La Roumanie continue de rester isolée : les traductions publiées en France avant la chute du mur de Berlin sont rarissimes.

Le théâtre des États-Unis jouit d'une situation de plus en plus favorable. L'avant-garde (performances, créations collectives, happenings) se fait entendre en Europe. En 1969, le Théâtre de la Cité Universitaire accueille le *Bread and Puppet Theater* et l'*Open Theater*. Mais l'exemple le plus marquant reste sans doute le spectacle *Paradise Now*, joué à Avignon en 1968 par le *Living Theatre* de Julian Beck et Judith Malina (troupe libertaire et expérimentale) : la pièce fait scandale et est interdite après quelques représentations, qui ont donné lieu à une procession improvisée d'acteurs et de spectateurs dans les rues de la ville. Il est difficile d'évaluer la part de la traduction dans ces performances, souvent multilingues. De nombreuses traductions sont collectives. Au Canada, à la « Grande noirceur » du régime autocrate de Maurice Duplessis (1945-1959) succède la « Révolution tranquille » de la décennie 1960. Portée par les mouvements de contestation qui touchent l'ensemble des sociétés occidentales, en particulier les États-Unis, l'émancipation politique et culturelle s'accompagne au Québec d'une résurgence du nationalisme, allant de 1968, année de la création du Parti Québécois, jusqu'à l'échec du premier référendum sur la souveraineté en 1980. L'année 1968 marque la naissance du « théâtre québécois » avec *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Le parler des classes laborieuses, langue inédite au théâtre, fait alors scandale mais devient la langue privilégiée des dramaturges et des traducteurs, au Québec comme dans le reste du Canada francophone. On assiste dans les années 1970 et 1980 à la floraison de traductions adaptatrices iconoclastes et identitaires, témoignant d'une crispation contre le « français de France », éliminé de la scène au profit de la langue populaire. Jusqu'en 1968, presque toutes les pièces étrangères présentées sur les scènes francophones du Canada étaient jouées dans une traduction importée de France : vingt ans plus tard, les traductions françaises sont devenues l'exception. Les pièces dites du grand répertoire, de Shakespeare à Brecht en passant par Tchekhov, sont adaptées à une identité nationale qui s'affirme contre l'assimilation linguistique du monde anglophone aussi

bien que contre la colonisation culturelle par la France : on parle de « textes reterritorialisés » (Brisset, 1993) où les noms, les lieux, les actions sont transposés. La langue apparaît comme le « principal moteur de différenciation », une langue différente du modèle français, « variante sociolectale de la langue vernaculaire » (*ibid.*). En ce cas, les fonctions de traducteur et d'écrivain vont de pair. Les traductions peuvent apparaître aux yeux des spectateurs comme de véritables créations québécoises. Le mouvement est amorcé avec la traduction de *Pygmalion* de G. B. Shaw par Éloi de Grandmont (1968). A. Brisset évoque le cas de *La Maison de Bernarda Alba*, la dernière pièce de García Lorca écrite en 1936 autour de la dénonciation du pouvoir patriarcal et des traditions, traduite en 1975 par Michel Garneau, présentée en traduction française avec l'accent québécois. Dans *Désir sous les ormes* d'E. O'Neill traduit par Michel Dumont et Marc Grégoire, il est fait choix du jocal, c'est-à-dire d'une langue des classes ouvrières marquée par l'anglais et l'oralité, contre le français assimilé à une langue internationale. Après l'échec du référendum de 1980, la dramaturgie victimaire des années 1970 s'estompe progressivement, faisant place à une nouvelle génération de dramaturges et metteurs en scène plus intéressés par la création théâtrale que par l'engagement politique.

Des facteurs également politiques, mais différents, favorisent la connaissance du théâtre latino-américain : les années 1970 voient arriver en France des artistes exilés, fuyant les dictatures latino-américaines. La présence en France de personnalités comme Alejandro Jodorowsky, J. Lavelli, Alfredo Rodríguez Arias et le groupe argentin TSE, Oscar Castro, Augusto Boal..., liée de près ou de loin aux événements politiques en Amérique latine, favorise la diffusion du théâtre latino-américain et la découverte de nouveaux auteurs.

Par ailleurs, la politique culturelle menée en France par Jack Lang à partir de 1981 permet de découvrir le théâtre japonais. Les prémisses de cette importation sont annoncées par la traduction de *Madame de Sade* de Yukio Mishima en 1976 (adaptation d'A. Pieyre de Mandiargues d'après la traduction du japonais par Nobutaka Miura, Gallimard), suivie de plusieurs autres pièces traduites du même auteur : par exemple *Cinq nós modernes* (adapt. Marguerite Yourcenar, Gallimard, avec la collaboration de Jun Shiragi), mis en scène et chorégraphiés par Maurice Béjart en 1984. L'année 1986 voit aussi la venue à Paris de plusieurs spectacles japonais, notamment ceux de Terayama Shûji, découvert par J. Lang dans le cadre du Festival de théâtre de Nancy, et invité à plusieurs reprises au Théâtre de Chaillot. Les traductions réalisées pour ces représentations sont publiées par le TNP.

Un effort sensible, dans des pays arabes, vise à faire connaître à un public français des dramaturges contemporains : une bonne partie des pièces arabes traduites en français est publiée hors du territoire français. Cet effort est accompagné par des institutions comme l'UNESCO ou des éditeurs militants comme les Éditions des Femmes. Depuis 1975 les éditions L'Harmattan accordent une place aux traductions du théâtre arabe dans leur catalogue consacré, pour l'essentiel, aux productions littéraires du « Tiers-monde ». De plus le contexte politique au Moyen-Orient va permettre la diffusion, encore très relative, du théâtre palestinien. À partir de 1967 et de l'exode consécutif à la « Guerre des six jours », des traductions de textes contemporains voient le jour, même si le théâtre reste peu traduit. Si le Maghreb connaît un développement important des institutions théâtrales au lendemain des indépendances, beaucoup de spectacles happening ont lieu, souvent en dialecte, sans donner lieu à des publications, et encore moins à des traductions.

2. Extension du répertoire traduit

Parmi les maisons d'édition françaises qui s'intéressent en priorité au théâtre on doit toujours citer L'Arche, fidèle à son intérêt pour l'écriture contemporaine, et les éditions Théâtrales, fondées en 1981. On a vu plus haut (partie B) que Gallimard avait créé en 1955 la collection « Le Manteau d'Arlequin », qui continue à faire une part aux œuvres étrangères pendant la présente période : une vingtaine de pièces, surtout d'origine européenne. En 1968 la maison lance en parallèle une nouvelle collection, « Théâtre du monde entier », qui ne comprend que des pièces étrangères. On relève la présence de 36 auteurs pour 59 pièces (24 auteurs n'étant représentés chacun que par une seule œuvre). Seuls deux « classiques » y figurent : Shakespeare (*Roméo et Juliette*, adapt. Jean Vauthier) et Ibsen (3 pièces), tous les autres étant actifs au XX^e siècle ; la moitié des auteurs proviennent d'Europe de l'Ouest (19, dont 11 de langue anglaise, 4 de langue allemande) ; 8 viennent d'Europe de l'Est (4 soviétiques, 2 Tchécoslovaques, 1 Hongrois, 1 Polonais) ; hors du continent européen, on trouve 6 auteurs latino-américains, 2 des États-Unis et le Japonais Mishima. Cette sélection donne une idée – approximative, compte tenu du fait que les questions de droits d'auteur jouent un rôle non négligeable dans le choix des pièces – de la représentation que le public cultivé français peut avoir des théâtres étrangers

Au Canada, en 1968, une dizaine d'années après leur fondation, les éditions Leméac (Montréal) créent une collection « Théâtre », qui reste unique en son genre. Pour augmenter la visibilité de la littérature québécoise, tous genres confondus, Leméac s'est allié avec Actes Sud. En 1970 est inaugurée la collection « Théâtre, traduction et adaptation » chez le même éditeur. L'étiquette « traduction et adaptation » est symptomatique de l'approche qui prévaut durant cette période de transition où la dramaturgie québécoise se construit à partir de la réécriture des pièces étrangères. Sur la couverture (comme sur les affiches des spectacles), le nom du traducteur québécois est mis en relief au détriment de celui de l'auteur étranger auquel on ne consacre aucune introduction ou note bio-bibliographique. L'œuvre est généralement illustrée en couverture par la photo d'acteurs québécois.

Théâtres européens déjà implantés

Dans le domaine allemand, certains classiques sont traduits mais peu joués (ainsi Christian Dietrich Grabbe, ou l'Autrichien Grillparzer) ; une autrice aussi importante que Marieluise Fleisser est traduite à plus d'un demi-siècle de distance (*Purgatoire à Ingoldstadt* et *Pionniers à Ingoldstadt*, tr. Sylvie Muller, 1982) ; mais le théâtre contemporain poursuit sa percée. L'Arche, rachetée en 1986 par Rudolf Rach et Katharina von Bismarck, devient le principal éditeur de théâtre en France, gérant en outre nombre de droits de représentations et publiant en particulier beaucoup de théâtre allemand en raison d'accords passés avec des maisons d'édition et des agents outre-Rhin, comme le révèle notamment la collection « Scène ouverte », lancée en 1969, qui publie beaucoup de théâtre allemand (Handke, Achternbusch, Fassbinder, Kroetz, puis Botho Strauss, Müller et Bernhard). On relèvera plusieurs traducteurs jouant un rôle prédominant :

- Bernard Lortholary traduit Brecht, Max Frisch, Büchner, Patrick Süskind, Martin Walser, Friedrich Dürrenmatt, Horváth, P. Süskind, M. Walser, Frank Wedekind,...), ainsi qu'une trentaine de pièces radiophoniques, genre prisé dans l'espace germanophone. De Brecht, il traduit *Têtes rondes et têtes pointues* (représentation au Théâtre de Gennevilliers par Bernard Sobel, 1973), *Dansen* et *Combien coûte le fer ?* (mise en scène par de nombreux amateurs et professionnels), ainsi que *Lucullus* (ORTF 1973) ; de Dieter Forte, *Martin Luther et Thomas Münzer ou les Débuts de la*

comptabilité, paru à L'Arche, mis en scène au TEP en 1973) ; de Frisch *Biographie : un jeu* (Gallimard, 1970) et de M. Walser *Un jeu d'enfants* (Gallimard, 1972).

- Jean Jourdheuil traduit Brecht, Büchner, H. Müller, Lothar Trolle, Karl Valentin, H. v. Kleist... À partir de 1968, il travaille avec Jean-Pierre Vincent, avec lequel il fonde en 1972 la Compagnie Vincent-Jourdheuil au Théâtre de l'Espérance. Quelques spectacles ont fait date, comme *La Noce chez les petits bourgeois* de Brecht au Théâtre de Bourgogne en 1968). Metteur en scène, il traduit lui-même, en collaboration, tous les textes allemands qu'il monte, notamment ceux de H. Müller, auteur-phare de ces années-là, dont il est un des traducteurs avec Jean-Louis Besson, Jean-Pierre Morel, Heinz Schwarzinger, François Rey. Dans les années 1970 et 1980, apparaissent les pièces les plus expérimentales de Müller, parfois classées comme « postdramatiques » : *Paysage sous surveillance*, *Rivage avec Argonautes*, *Médée Matériau*. Les premiers textes de Müller traduits en français de façon continue ressortissent à cette catégorie tandis que la première période de son œuvre, qui décrit la réalité d'Allemagne de l'Est avec du matériau documentaire (mais parfois écrit en pentamètres) est ignorée et ne sera traduite que plus tard, comme *La Construction* (1963/64, tr. Irène Bonnaud 2000), *L'homme qui casse les salaires* (1956/57, tr. J.-L. Besson, J. Jourdheuil 2000), *La Correction* (1957/58), *La Déplacée* (1961, tr. I. Bonnaud, Maurice Tazsman 2007).

- Jean-Louis Besson, germaniste et professeur en études théâtrales, est traducteur et éditeur (collection « Scènes étrangères », éditions Théâtrales en collaboration avec la Maison Antoine-Vitez (MAV, v. *infra*), où sont publiés nombre de textes inédits de la littérature théâtrale étrangère, classique et contemporaine : Howard Barker, Hanns Eisler, Yordan Raditchkov, Gerhart Hauptmann, Ludwig Holberg). Besson, parfois en collaboration (avec J. Jourdheuil ou H. Schwarzinger), traduit ainsi plusieurs volumes de K. Valentin, Peter Hacks, Müller, Büchner (dont il édite les œuvres complètes), Kraus, Botho Strauss.

Le théâtre autrichien, est d'une manière générale abondamment traduit, notamment grâce à l'activité de l'Autrichien Henri Christophe (pseudonyme de H. Schwarzinger), qui traduit de l'allemand et vers l'allemand (p. ex. Molière) et crée en 1986 la Semaine du théâtre autrichien où, annuellement, des comédiens lisent des textes souvent non publiés, de classiques (Kraus, Schnitzler, Ödön von Horváth) ou d'auteurs à découvrir. Une grande figure du théâtre autrichien contemporain est Thomas Bernhard, dont Claude Porcell est le traducteur de douze pièces sur dix-huits (les autres traducteurs étant Michel-François Demet, Jean-Claude Hémerly, Michel Nebenzahl et Édith Darnaud) ; auteur étranger le plus joué sur les scènes françaises à la fin des années 1980, il avait été découvert par la prose et, bénéficiant de la vogue du théâtre germanophone en France et d'un intérêt croissant pour l'Autriche, il s'impose au tournant des années 1970-1980 après avoir été joué d'abord dans le Nouveau Répertoire dramatique de Lucien Attoun sur France-Culture, puis publié par L'Arche. Les pièces de Bernhard, comme le souligne C. Porcell, posent plusieurs problèmes au traducteur : elles abondent en références spécifiquement autrichiennes (lieux comme la *Place des Héros* où Hitler fut accueilli lors de l'Anschluss, mets, ou encore noms d'acteurs contemporains : le titre *Ritter, Dene, Voss* – du nom de trois acteurs cultes – devient ainsi *Déjeuner chez Wittgenstein*) et leur langue (souvent des vers libres sans ponctuation forme un système cohérent, excluant l'adaptation et les modifications au goût du metteur en scène. (Bessire) Dans le domaine néerlandophone, la diffusion du théâtre de H. Claus se poursuit grâce à Jacques De Decker et J. Sigrid. Le premier réalise la traduction française de *Thyl Ulenspiegel [sic]* (1987-1988), représentée en septembre 1988 au Théâtre du Parc, et traduit *Pas de deux* en 1977 en collaboration

avec le second. J. Sigrid traduit aussi en 1971 *Vrijdag* (1969), sous le titre *Vendredi, jour de liberté* pour le Théâtre National de Belgique, tr traduction publiée en 1975 dans la collection *Le plat pays* (dirigée par J. De Decker), Éditions Complexe, Bruxelles.. Sigrid traduit aussi plusieurs pièces de Lodewijk de Boer : pour le Théâtre de Poche et le Théâtre expérimental de Belgique il adapte *Synode pour un cadavre* et *Les Dards* en 1969. En 1972, il adapte pour le Théâtre Mécanique *Les sept manières de traverser la rivière*, la pièce jouée en Belgique et à Paris. Un événement notable est par ailleurs la traduction de *Cinq tragédies* de Joost Van den Vondel, auteur dramatique hollandais du XVII^e siècle demeuré quasiment inconnu en France, traduites « vers par vers dans les rythmes originaux » par Jean Stals (Didier, 1969) Strindberg réaffirme sa qualité de tête de file du théâtre scandinave. Son théâtre complet (v. *supra*) est republié à L'Arche de 1982 à 1986. Des retraductions sont effectuées pour des mises en scène, comme celle que Michel Vittoz fait de *La Danse de mort* en 1989. D'autres Suédois sont traduits : I. Berman (*Sonate d'automne* (1978) ; Per Olov Enquist (*La nuit des tribades*, 1975), avec la collaboration de Jan Ivarsson (*Avant-scène. Théâtre*, 1^{er} juillet 1978) ; H. Martinson (Prix Nobel de littérature en 1974), *Trois couteaux de Wei* (Oswald, 1975) ; Werner Aspenström, *Vers une nouvelle Ninive*, 1969 (radiodiffusion France-Culture) et *Isadora / Le voyage à Berlin*, 1983. Deux autres traductions importantes sont à signaler à cette période : *Les Affaires mirabolantes du roi des allumettes* de Jan Bergqvist et Lars Bendix, tr. J. Ivarsson et J. Robnard, mise en scène Lars Erik Liedholm (Centre culturel suédois 1977), et *Le Condamné à mort* de S. Dagerman, tr. P. Bouquet, Actes Sud, 1983 (v. *infra*).

Le Norvégien Ibsen demeure l'autre grande figure du théâtre scandinave, mais essentiellement grâce aux nombreuses retraductions/adaptations d'une pièce, *Maison de poupée* : une version scénique de Michèle Piemme (Louvain : Cahiers théâtre Louvain, 1975), l'adaptation de Dominique Quéhec (Rennes, Presses de Bretagne, 1982), celle de Geneviève Lézy et Claude Santelli (Actes Sud / Papiers, 1987), la traduction de R. Boyer (éd. du Porte-Glaive, 1988), et d'autres versions scéniques, non publiées, de Michèle Fabien (Théâtre Silvia Monfort, 1977), de Claude Baignères et Anne Tognetti (Théâtre de l'Ouest parisien 1986), sans oublier la bande dessinée de Cinzia Ghigliano *Nora. Maison de poupée* (Éditions des Femmes, 1978) qu'accompagne le texte intégral de la pièce, dans la traduction de Prozor (lequel n'est pas nommé).

Si L. Pirandello, par l'entrée de son *Théâtre complet* dans la Bibliothèque de la Pléiade (2 vol. 1977 et 1985) dans une édition dirigée par Paul Renucci et André Bouissy qui rassemblent traductions nouvelles et retraductions d'auteurs différents, devient un écrivain consacré, c'est plus dans des traductions à lire qu'à mettre en scène. L'autre grand classique du théâtre italien est Goldoni, également entré dans la « Pléiade » (1972). Dans le cas de ce dernier également les traductions ne sont pas pensées pour la scène : traductions du *Café* (Gallimard folio 1972) – en fait une édition annotée et commentée de la traduction de M. Arnaud – et de *La Locandiera* (Gallimard, Folio bilingue, 1991) par Gérard Luciani et de Norbert Jonard, qui traduit (GF Flammarion) *La Locandiera, Les Rustres, Les Amoureux, Le Café*. Les mêmes titres se répètent, marque d'une politique frileuse de la part des éditeurs qui ne prennent en compte que ce qu'ils considèrent comme des « classiques ». Mais on retraduit aussi quelques auteurs moins connus, comme Ruzante (XVI^e s.), C. Gozzi, Vittorio Alfieri. Signalons enfin la traduction et la publication du théâtre de Pier Paolo Pasolini, plus de dix ans après la mort de l'écrivain (*Affabulazione*, tr. Michèle Fabien

et Titina Maselli, 1988 – après une adaptation inédite par Jean-Pierre Burgart en 1976 –, *Orgie*, tr. Danièle Sallenave, 1988, etc.).

Dans le domaine espagnol, Pierre Dupont traduit Francisco de Quevedo (*L'heure de tous*) en 1980 et Florence Delay en 1981 des pièces du Siècle d'or pour la scène, notamment Calderón, et, en 1989, *La Célestine* de Fernando de Rojas pour une mise en scène d'A. Vitez ; elle accorde une grande importance à la jouabilité de ses textes : « l'objectif, l'horizon, le point à atteindre c'est la bouche. Il faut que ce soit un texte de bouche » (« Le traducteur de verre », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982). On notera aussi le volume *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, éd. Robert Marrast, Bibliothèque de la Pléiade, 1983 (divers traducteurs).

Théâtre des pays d'Europe de l'Est

Les œuvres théâtrales en provenance de l'Europe orientale connaissent des fortunes diverses avant la chute du Mur de Berlin. On ne relève que très peu de traductions – surtout des auto-traductions – du roumain : Georges Astalos et Matei Visniec, établis en France. Quelques personnalités œuvrent en faveur du théâtre tchèque : Milan Kepel traduit *Le rapport dont vous êtes l'objet* de V. Havel (*L'Avant-scène Théâtre* n° 486. 1 Janvier 1972), ainsi que des œuvres de Josef Topol, dont *Fin de Carnaval*, (*L'Avant-scène-théâtre*, n° 438, 1er décembre 1969) et adapte des pièces pour la radio ; Erika Abrams s'intéresse à des auteurs tchèques réputés difficilement traduisibles tels que Ladislav Klíma ou Jiří Kolář, dont elle traduit *Notre pain quotidien* suivi de *La Peste d'Athènes* (Ed. de la Différence, Paris, 1986) ; Jaromír Knittl, émigré en France en 1968, qui met en scène Topol, L. Klíma, Ladislav Smoček, traduit en collaboration avec Michèle Laurence, plusieurs pièces de Klíma, *Claire et les deux messieurs* et *La Pâtisserie Myriam*, représentées au Théâtre de la Cité internationale en 1972 mais non publiées. P. Kohout, auteur bilingue (tchèque et allemand), émigre en 1978 en Autriche, et l'on considère les versions en langue allemande comme des originaux.

Les deux domaines les plus importants du théâtre slave traduit sont le russe et le polonais. Tchekhov occupe une place importante : des traductions d'A. Adamov sont rééditées, et la version (1962) de *Platonov* d'Elsa Triolet fait l'objet de nombreuses mises en scène, dont celles de Gabriel Garran (Théâtre de la commune d'Aubervilliers, 1979), et de P. Chéreau (Villeneuve-lez-Avignon, puis aux Amandiers de Nanterre, 1987). L'événement le plus marquant de la période est sans doute en 1984 la retraduction (Actes Sud) et la mise en scène (Théâtre national de Chaillot) de *La Mouette* par Vitez. Sont aussi traduits Gorki et Ostrowski (G. Cannac), Lermontov (*Le Bal masqué*, tr. G. Arout), Boulgakov (G. Soria – qui traduit aussi Evgueni Schwartz – et Michel Pétris). Lily Denis traduit le théâtre contemporain : Alexandre Vampilov, Nicolaï Koliada, Viktor Slavkine, Nina Sadour. Le milieu des traducteurs du théâtre russe abonde en « mini-équipes » de deux, l'un fonctionnant comme « informateur linguistique », l'autre, ignorant la langue-source, comme « arrangeur » en français. Ils produisent des traductions de qualité variable en fonction de la nature de la collaboration : les traductions « sur mot à mot », telles qu'elles étaient pratiquées en URSS, sont plus fautives et plus sommaires que les traductions qui sont le fruit d'un travail commun, parfois d'excellente qualité.

Dans le domaine polonais, les principaux passeurs sont A. Van Crugten et K. Chańska. Le premier peut être considéré comme le véritable découvreur de l'œuvre de S. I. Witkiewicz (*Théâtre complet* I, Lausanne, La Cité, 1969). Outre Gombrowicz et Witkiewicz, K. Chańska fait aussi connaître en France *Le Jeu du papillon* de Jerzy Dobrzański (Théâtre de l'Alliance française, première mondiale) ainsi que les pièces

de Jerzy Szaniawski (*Les Deux Théâtres, L'Argent, le Ferronnier et les Étoiles*). En collaboration avec Jean Rochefort, elle adapte *La Fin de l'été* de Tadeusz Rittner (1971). On note plusieurs doublets (traductions d'un même texte à peu de distance temporelle) : *La Mère* de Witkiewicz (adaptée en 1970 pour un spectacle précis, v. *supra*) est retraduit par Van Crugten en 1988. On citera aussi G. Lisowski, traducteur de Witkiewicz (*Ils ont déjà occupé la ville voisine*, Nanterre, Théâtre des Amandiers 1980), de Tadeusz Kantor (*Métamorphoses*, Éditions du Chêne-Hachette 1982), et de T. Różewicz (*Mariage blanc*, mise en scène de Pierre Debauche au Palais des Glaces en 1983).

Théâtre d'Amérique du Nord

Le théâtre des États-Unis est trop récent pour parler de redécouverte des classiques : sans trop de surprise, les plus grands textes du répertoire nord-américain sont souvent retraduits car les metteurs en scène souhaitent souvent une adaptation nouvelle (parfois signée d'eux-mêmes), pas toujours publiée. Pierre Laville, également directeur de théâtre, auteur et metteur en scène, est de ces adaptateurs, et il fait sans doute l'une des carrières françaises les plus tournées vers la scène américaine. Il propose de nouvelles versions d'œuvres d'E. Albee (*Trois Femmes grandes, Qui a peur de Virginia Woolf?*, *Zoo Story, Délicate balance*) ainsi que la première version française de nombreuses pièces de David Mamet (*Glengarry Glen Ross* en 1985, *American Buffalo* en 1986, *Edmond* en 1986, *Variations sur le canard, Le Châle, Partenaires, Oleanna, Variations sur les écureuils et les canards* en 1987), de Tony Kushner (*Slaves*) ou de Sam Shepard (*Californie paradis des morts de faim* en 1986). Ses mises en scène s'effectuent la plupart du temps en collaboration. Paule de Beaumont publie en 1977 une adaptation (régulièrement rééditée) d'*Un tramway nommé désir* à la Librairie théâtrale Un instrument de diffusion propre au théâtre américain est le cinéma car la plupart des grandes pièces américaines sont devenues des films : c'est en partie par le cinéma que certaines pièces gagnent leurs lettres de noblesses, ainsi nombre de comédies « légères », par exemple *You Can't Take it With You* (1936) de Moss Hart & George S. Kaufman (*Vous ne l'emporterez pas avec vous*), adapté et mis en scène par Claude Sainval en 1947 : le film de Frank Capra (1938) demeure dans la mémoire collective, non la pièce.

On a vu plus haut (C1) qu'au Québec la traduction théâtrale subit une profonde mutation. Les principaux acteurs en sont Jean-Louis Roux, Antonine Maillet, Michel Tremblay.

Un pionnier : Jean-Louis Roux 1923-2013

Acteur, metteur en scène, essayiste et traducteur, il est à l'origine du courant de la traduction théâtrale québécoise. Il cofonde en 1951 à Montréal le Théâtre du Nouveau Monde (TNM), un des plus importants théâtres du Québec, toujours en activité, dont il est le directeur artistique de 1966 à 1982 ; c'est le premier théâtre à produire des pièces étrangères sans passer par les traductions importées de France. Il contribue à l'émancipation de la société québécoise par le choix des spectacles dont certains déclenchent la controverse – en particulier Dario Fo, *Faut jeter la vieille* (1969), Claude Gauvreau, *Les oranges sont vertes* (1971), Denise Boucher, *Les fées ont soif* (1978, allégorie féministe, frappée d'interdit par le haut clergé). De 1982 à 1987 il est directeur général de l'École nationale de théâtre du Canada, et de 1998 à 2004 Président du Conseil des arts du Canada. Il estime qu'« un grand auteur, c'est d'abord une langue ». Aussi donne-t-il la préséance « aux sonorités qui frappent l'oreille », à

l'impact auditif du texte sur le spectateur, quitte à retoucher les traductions durant les répétitions. Son travail favorise la compréhension, la concision, la clarté. Dans ses traductions de Shakespeare, il supprime ce qui est devenu obscur pour les anglophones eux-mêmes et trouve des équivalences sonores. En outre, il adapte certains textes pour que le public se sente concerné. À l'occasion de sa transposition de *L'Éducation de Rita* à l'Université Laval de Québec, il déclare : « Je prends des libertés avec Willy Russell que je ne prends pas avec Shakespeare ». De ce dernier il traduit six pièces ; interrogé sur ces traductions il répond qu'il s'est appuyé sur les traductions de François-Victor Hugo (fidèles mais dans une langue « imparlable ») pour vérifier ponctuellement l'exactitude du sens.

Plusieurs de ses traductions n'existent qu'à l'état de manuscrits à l'École nationale de théâtre (ENT). Parmi ses publications, on citera *Le drame de Jules César. The Tragedy of Julius Caesar* de Shakespeare, tr. et annoté J.-L. Roux. Montréal, Éditions du Jour, 1973 ; *Equus* de Peter Levin Shaffer, tr. et adapt. J.-L. Roux, Montréal, Leméac, 1976 ; *L'Ouvre-boîte* de Victor Lanoux, adapt. québécoise J.-L. Roux et Yvon Deschamps, Montréal, Leméac, 1976 ; *Tête-à-tête* de Ralph Burdman, tr. J.-L. Roux, Montréal, Boréal, 1988 ; *Le drame du roi Lear* de Shakespeare, tr. et annoté J.-L. Roux, Rimouski, ÉDITEQ (+1 disque son), 1996. ; *La Cruche cassée* de Kleist, tr. Alfred de Lostalot (1884), adapt. québécoise J.-L. Roux, Rimouski, ÉDITEQ, 1996.

A. Maillet joue également un rôle fondamental : dramaturge, scénariste, romancière et traductrice (en particulier de Shakespeare), elle traduit la « lettre » dans les pièces classiques comme dans les pièces contemporaines. Fait exception sa condensation de la pièce de Ben Jonson *La Foire de la Saint Barthélemy* ; fortement influencée par Rabelais, mais aussi Faulkner, elle cherche à donner ses lettres de noblesse à la langue populaire dans ses traductions comme dans ses créations (théâtre, romans) ; elle transpose la langue élisabéthaine en conjuguant les langues de Rabelais et du terroir français du XVII^e siècle avec le français normatif. Dans ses traductions des pièces contemporaines, elle opère le même mélange, mais incorpore au français normatif le français oral acadien, socle de sa dramaturgie, d'ailleurs exportable en dehors de l'Acadie. Sa traduction de *Richard III* transposant la métrique shakespearienne en alexandrins a été mal reçue par la critique. Ses traductions subséquentes (*La Nuit des rois*, *La Tempête*, *Hamlet*) s'écartent de cette première tentative. Ses traductions de Shakespeare sont fidèles à la lettre tandis que sa traduction de *Shirley Valentine*, de Willy Russel, penche vers l'adaptation. Parmi ses traductions les plus importantes, on relève *Une lune d'eau salée* de David French et *Les Fantastiques* de Tom Jones et Harvey Schmidt (deux pièces non publiées), et *Richard III*, Leméac, 1989.

Quant à M. Tremblay, publié chez Leméac, il traduit/adapte le théâtre américain : de Paul Zindel (1936-2003), *L'Effet des rayons gamma sur les vieux garçons*, 1970 ; *Et Mademoiselle Roberge boit un peu*, 1971, ainsi que des pièces brèves de T. Williams réunies sous le titre *Au pays du dragon* (1972) : *Hello from Bertha*, *J'peux pas imaginer demain*, *La Dame aux longs gants gris*, *Parle-moi comme la pluie pis laisse-moi écouter*, et enfin *Qui a peur de Virginia Woolf* (1988) d'E. Albee. Il traduit aussi de l'italien (*Mistero Buffo* de D. Fo), Théâtre du Nouveau Monde, 1973 ; du portugais (*Mademoiselle Marguerite*, 1975, du Brésilien Roberto Athayd ; du russe *Oncle Vania*, 1983. À l'imitation des dramaturges américains, il introduit la langue vernaculaire (ici le « joual ») dans la dramaturgie. Mais il ne s'agit pas que de la langue. Les changements qu'il fait subir à la comédie d'Aristophane *Lysistrata* sont ainsi très nombreux : tout en restant fidèle aux grandes lignes de la

pièce, il l'adapte, en 1968, pour le public québécois ; au plan formel, il apporte des modifications aux chœurs et épure la pièce de son langage grivois et donne au contenu un caractère plus sombre que l'original et, en présentant une vision homosexuelle, il apporte un point de vue pessimiste des relations entre les sexes.

Parmi les autres traducteurs on trouve René Dionne, qui a traduit environ trente-cinq pièces de théâtre entre 1971 et 1989, principalement américaines et britanniques. Son approche de la traduction est emblématique de ces années, conforme à la langue telle qu'elle est parlée au Québec, décollée du registre littéraire.

Les nouvelles façons de traduire au Québec n'ont pas encore permis que l'œuvre complète d'un auteur comme Shakespeare soit disponible, à plus forte raison bénéficie d'un traducteur unique. De plus la subordination fréquente de la traduction à une production particulière explique les retraductions de la même pièce : la retraduction est la norme plutôt que l'exception. Par exemple, on compte trois traductions québécoises des *Sorcières de Salem* en l'espace d'à peine vingt ans : la première traduction (non publiée) du comédien René Gingras, est une « traduction québécoise de la version française » qui remonte sans doute aux années 1970, lorsque le « français de France » devient *lingua non grata* au théâtre. La seconde traduction, par le dramaturge et metteur en scène André Ricard, est réalisée en 1983 pour le théâtre de l'Estoc qu'il a fondé à Québec et dont il est aussi directeur artistique. La troisième traduction est le fait en 1989 du tandem Michel Dumont et Marc Grégoire pour la Compagnie Jean-Duceppe à Montréal. On notera enfin que beaucoup de traductions pour la scène ne sont disponibles qu'en manuscrit, à l'ENT ou au Conservatoire d'art dramatique.

Théâtre latino-américain

Dans les années 1960 et 1970, certains artistes latino-américains s'installent durablement en France. L'un des grands traducteurs de cette période est A. Camp, critique de théâtre (à *L'Avant-Scène* depuis 1950), auteur dramatique et traducteur. Il traduit du théâtre espagnol et latino-américain, seul ou en collaboration, notamment la pièce *Soluna* du Guatémaltèque M. Á. Asturias avec son père J. Camp (Seuil, 1969), et plusieurs pièces publiées dans *L'Avant-scène*, qui accueille en effet volontiers le théâtre latino-américain : *Dévêtir celle qui est nue* de l'Argentine Griselda Gambaro, *La Passion selon Antigone Pérez* de Luis Rafael Sánchez (Porto Rico), *Le 9* de la Mexicaine M. Vilalta.

La collection Gallimard « Théâtre du monde entier » publie également des auteurs latino-américains : *La Nuit des assassins* de J. Triana (Cuba), tr. C. Semprún, 1969, publication qui fait suite à la tournée en Europe de *La noche de los asesinos*, joué en espagnol par la troupe cubaine Teatro Estudio ; avant la publication chez Gallimard, les deux actes avaient été traduits séparément : acte I, *Les Lettres nouvelles*, décembre 1967 ; acte II, dans les *Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault*, février 1968 ; *Moctezuma* d'Arnaldo Calveyra (Argentine), tr. Laure Guille-Bataillon, 1969 (pièce inédite en espagnol) ; *Splendeur et mort de Joaquín Murieta*, unique pièce de théâtre du poète chilien Pablo Neruda, tr. Guy Suarès, 1969 ; *Les autres, un soir d'été* de Héctor Bianciotti, tr. Françoise-Marie Rosset, 1970 ; *Le Jeu de la Miséricordieuse ou Le Testament du chien* d'Ariano Suassuna (Brésil), tr. M. Simon-Brésil, 1970 ; *Cérémonies de l'aube*, du Mexicain Carlos Fuentes, tr. Céline Zins, 1975.

D'autres supports sont les *Cahiers Renaud-Barrault* qui publient *Latin American Trip* d'A. Calveyra (Argentine), tr. Simone Benmussa (n°75, 1971), ou les *Cahiers de la Production Théâtrale* (Maspero, 1972), où paraît *Soldats* du Colombien Carlos José Reyes (tr. Dominique Lémann). Cette dernière publication est

accompagnée d'un texte du dramaturge et metteur en scène colombien Enrique Buenaventura (fondateur du *Teatro Experimental* de Cali) sur la création collective.

Théâtre africain et arabe

Dans le domaine africain, la quasi-intégralité des traductions de théâtre swahili en français sont le fait de chercheurs (Walter Schicho, Alain Ricard, Maëline Le Lay) qui s'attèlent à partir de 1970 à la collecte de textes dramatiques semi-oraux (improvisés en swahili à partir d'un canevas écrit en français) et à leur transcription avant de les traduire. W. Schicho rencontre au Zaïre le Groupe Mufwankolo, troupe swahiliphone productrice de pièces radiophoniques diffusées sur toute l'étendue du territoire du sud-Katanga. Il en transcrit quatre et les traduit partiellement, avec l'aide d'un collaborateur : *Le Groupe Mufwankolo : Monsieur, quand vous trouvez du travail, n'oubliez pas votre famille ; Honorez vos parents ; Qui a métier a rente ; Frères, il ne faut pas vous habituer à aller au bar avec vos femmes*. Il s'agit d'un recueil de quatre pièces radiophoniques produites et collectées en 1973, enregistrées et éditées en collaboration avec Mbayabo Ndala (Vienne: Afro-Pub, 1981).

Les enjeux du théâtre en arabe restent doubles : trouver un public (en variant les options linguistiques en arabe littéraire et arabe dialectal) et le toucher (en recherchant des thématiques qui plaisent, des formes efficaces, et différents types d'engagement dans l'histoire). Ces spectacles, eux-mêmes souvent joués dans des lieux informels, ne donnent pas lieu à des publications, *a fortiori* à des traductions publiées. Certains ont toutefois été adaptés sur des scènes francophones, d'autres traduits en partie dans des études académiques (v. les travaux d'Atia Abul Naga, Antoine Boudot-Lamotte, Ghassan Salamé et Joseph Khouiri).

Plusieurs spectacles de Kateb Yacine sont traduits à cette période. Figure de proue des littératures francophones maghrébines, il ne compose cependant à partir de 1970 plus que des œuvres théâtrales dans un dialecte algérien fortement imprégné de berbère (tamazight). Certaines de ses pièces sont traduites en langues européennes, à l'occasion de tournées ou de festivals tandis que plusieurs de ses pièces en français sont jouées en France, notamment : *Mohamed prends ta valise*, à Paris et à Marseille.

Quelques traductions de l'Égyptien T. Al-Hakim sont représentées ou adaptées pour la télévision (le traducteur est parfois inconnu) : *Shéhérazade* (1981), *Dans sa robe verte*, tr. Viviane Amina Yagi et Joseph Tubiana, 1979, et Anne Caprile sous le titre *Si tu grimpes à l'arbre, rapporte-moi une vache*, 1981). Plusieurs œuvres de l'égyptienne Nawal El-Saadaoui (née en 1931) sont traduites et publiées aux Éditions des Femmes dans le sillage du prix de l'amitié franco-arabe remis en 1982 à cette militante féministe emprisonnée pour avoir critiqué le régime de Sadate, notamment *Douze Femmes dans Kanater*, tr. Magda Wassef en 1984.

Le Syrien Saadallah Wannous, dramaturge, critique théâtral et directeur de théâtre formé au Caire et à Paris, se fait connaître en France par un spectacle de l'Action Théâtrale Arabe : *La tête du Mammelouk Jaber* à Paris en 1976. *Le Collier des ruses*, adapté par Ahmed Essyad, qui fait partie de la troupe en 1977, est repris au théâtre de Grenoble la même année.

Plusieurs pièces du dramaturge palestinien François Abou Salem – né en France mais élevé à Jérusalem-Est avant d'entrer au Théâtre du Soleil – sont représentées en France. Les spectacles de sa troupe sont souvent multilingues avec l'arabe en dominante, mais la part de la traduction reste difficile à distinguer. Ils sont souvent montrés en France et dans les pays francophones : *Mahjoub, Mahjoub* en 1981, *Les Mille et une nuits d'un lanceur de pierres* en 1982, *L'Histoire de l'œil et de la dent* en 1986, *L'histoire de Kofor Shamma* tr. Mohammad Batrawi en 1988.

3. Traductions des écrits théoriques

Quelques écrits théoriques étrangers avaient déjà fait l'objet de traductions dans la période antérieure : *Le Petit Organon du théâtre* de Brecht avait paru simultanément en 1948 en allemand et en français (tr. Jean Tailleur). *Schriften zum Theater*, paru en allemand en 1962, est traduit sous le titre *Écrits sur le théâtre* aux éditions de L'Arche en 1963 par J. Tailleur, Gérald Eudeline et Serge Lamare. Dans le domaine russe, *La Formation de l'acteur*, de C. Stanislavski, avait été traduite en 1958 sur une version américaine tronquée (*An Actor prepares*) avant que Charles Antonetti ne fit paraître en 1966 *La Construction du personnage*, également à partir d'un texte anglais ; en 1963, N. Gourfinkel avait fait paraître un choix de textes de Vsevolod Meyerhold sous le titre *Le Théâtre théâtral* (Gallimard) et en 1967 un ouvrage de Mikhaïl Tchekhov (neveu de l'écrivain) avait été publié sous le titre *Etre acteur* en 1967, traduit d'après une version américaine. Enfin un certain nombre de textes théoriques étaient parvenus des États-Unis : préfaces, entretiens, essais ponctuels (d'A. Miller, T. Wilder, etc.). Ces textes sont généralement courts, et traduits dans le cadre de magazines (comme *L'Avant-scène*) à l'occasion d'une mise en scène ; ils peuvent aussi faire partie d'éditions un peu plus importantes (trois pièces ou plus) d'auteurs consacrés : c'est le cas de *l'Essai sur le théâtre* de Miller publié chez Laffont en 1967 avec *Ils étaient tous mes fils* et *Mort d'un commis voyageur*.

Les années 1969-1989 confirment l'importance de Brecht, dont les *Écrits sur le théâtre* sont réédités dans une édition augmentée (L'Arche 1972, 1979, 1989) ; on mentionnera aussi le *Journal de travail*, tr. Philippe Ivernel, 1976. Un autre homme de théâtre, G. Strehler, prend place aux côtés de Brecht avec *Un théâtre pour la vie, réflexions, entretiens et notes de travail*, dans une traduction d'Emmanuelle Genevois (Fayard, 1980). Enfin, Peter Szondi, qui proposait en 1956 une vision de facture plus universitaire avec ce qu'il appelle la « crise du théâtre moderne », qui commence à la fin du XIX^e siècle avec Ibsen, Tchekhov, A. Strindberg, Gerhart Hauptmann et Maeterlinck, est traduit avec *La Crise du drame moderne*, tr. Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack (Lausanne, l'Âge d'homme, 1983). On mentionnera aussi de Jakob Lenz les *Notes sur le théâtre* publiées en même temps que plusieurs pièces, tr. Joël Lefebvre et René Girard, L'Arche, 1972. Quant à Lessing, il faudra attendre 2010 pour voir paraître une traduction complète, par Jean-Marie Valentin, de la *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1769 ; v. HTLF XIX, 448, 785). Paru en 1960 et vite devenu ouvrage de référence dans l'université allemande, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, de Volker Klotz, ne paraîtra qu'en 2006, tr. Claude Maillard.

L'intérêt se porte aussi sur les théories en provenance de Russie, qui étaient restées peu ou partiellement traduites. C'est le cas de théoriciens anciens (Stanislavski, Meyerhold, M. Tchekhov, Evgueni Vakhtangov, ou récents (Youri Lioubimov, Anatoli Vassiliev), qui font l'objet de traductions plus complètes. En 1973 Béatrice Picon-Vallin inaugure la collection « Théâtre années vingt. Écrits théoriques » (Lausanne, La Cité-L'Âge d'homme) avec *Écrits sur le théâtre* de Meyerhold (4 volumes de 1973 à 1992, avec un classement chronologique) ; la collection fait paraître également *Le Théâtre libéré* du metteur en scène Alexandre Tairov (1974), et la première traduction française intégrale de *Ma vie dans l'art* de Stanislavski par Denise Yoccoz (1980).

Dans les autres pays d'Europe orientale, on note la réunion de textes de T. Kantor par Denis Bablet sous le titre du *Théâtre de la mort* (L'Âge d'homme, 1977, divers traducteurs).

Aux États-Unis, Lee Strasberg, directeur de l'Actors Studio de 1951 à 1982, a élaboré une « méthode » de jeu américaine, très réaliste et incarnée, mais qui concerne plus le cinéma que le théâtre. *Le Travail à l'Actors Studio* est traduit dès 1969, *L'Actors Studio et la « méthode » : un rêve de passion* (traduction de *A Dream of Passion*, 1987) sort en traduction française en 1989. Du côté de la performance, le livre de J. Beck, co-fondateur du Living Theatre, *The Life of the Theatre* (1972) est traduit la même année (*La Vie du théâtre*, Gallimard, rééd. 1978). Des *Entretiens avec le Living Theatre* paraissent chez Belfond en 1969 : Jean-Jacques Lebel s'y entretient avec J. Beck et J. Malina.

D'Amérique latine parvient un ouvrage du Brésilien A. Boal, *Le Théâtre de l'Opprimé*, tr. (de l'espagnol, non du portugais) par D. Lémann (Paris, Maspero, 1977).

4. Davantage de traductions inédites

Un fait notable de la période est la multiplication des cas de traductions mises en scène, mais non publiées : ce phénomène prend une ampleur particulière dans les années 1970. Il met en effet en évidence un nouveau type de contact avec des cultures étrangères. Ces traductions sont en effet de deux sortes. Soit il s'agit d'œuvres provenant de littératures peu connues et peu traduites – le plus souvent issues de cultures non-européennes ou, plus largement, non occidentales, parfois orales – soit elles concernent des œuvres et des auteurs connus, ayant même fait l'objet d'une reconnaissance internationale, œuvres déjà publiées mais que des metteurs en scène souhaitent adapter eux-mêmes, souvent en collaboration.

Le premier cas manifeste essentiellement une étape dans la découverte qui rend le théâtre étranger plus accessible grâce aux nouvelles possibilités qu'offrent des techniques plus sophistiquées ; elle est à considérer conjointement avec le développement des mises en scène dans les langues originales (Théâtre des Nations entre autres). Le second cas met en évidence un autre phénomène : le rôle grandissant du metteur en scène. L'exemple du théâtre scandinave est emblématique. *Den dödsdömde* (1948) du Suédois S. Dagerman est traduit par P. Bouquet sous le titre (rendu littéralement) *Le Condamné à mort* (Actes Sud, 1983) ; pour la mise en scène de Véronique Widock au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis en 1987, la traduction est adaptée par Amélie Berg, et le titre modifié : *Les Rescapés*. A. Adamov avait déjà traduit pour la scène *Le Pélican* de Strindberg en 1956 : en 1971 J. Robnard en présente une mise en scène au Centre culturel suédois et à Orléans, dans une adaptation réalisée avec J. Ivarsson, non publiée. Le cas de l'auteur islandais J. Sigurjónsson (mort en 1919) est intéressant : son succès au début du siècle dans les pays nordiques avait conduit quelques Français à s'intéresser à lui, mais ce n'est qu'en 1987 qu'une de ses pièces est mise en scène en France (mais non publiée) : *Le Vœu*, tr. Gérard Lemarquis, adapté et mis en scène par Raka (Ragnheiður) Ásgeirsdóttir à Paris au théâtre Arcane en 1987. On ne peut aussi négliger des traductions radiodiffusées d'auteurs scandinaves dont seuls les manuscrits sont disponibles à la BnF. Quelques exemples de diffusion sur France Culture : K. Munk, *Ordet*, tr. M. Gravier, adapté par André Var, 1969 ; Jan Gudmundsson, *Jacob rêve*, tr. J. Robnard, 1969 ; Bengt af Klintberg, *Lidner*, tr. J. Robnard, 1969 ; enfin, de Kjeld Abell, on ne connaît en

français que sa pièce antifasciste de 1939 *Anna Sophie Hedvig* tr.-adapt. Anne-Mathilde et Pierre Paraf, 1970.

Il en est de même pour d'autres aires linguistiques. Plusieurs auteurs dramatiques polonais sont joués en traduction mais non publiés : J. Szaniawski, *Deux théâtres* (1946), tr. K. Chańska et G. Sédir pour une réalisation radiophonique sur France Culture, 1969 ; T. Rittner, *La Fin de l'été* (1913), mise en scène de Daniel Leveugle, adapt. K. Chańska et J. Rochefort, Paris, Théâtre moderne 1971 ; Andrzej Trzebiński, *Pour ramasser la rose* (1943), tr. Barbara Grzegorzewska, représenté par « Théâtrales l'association », en 1988. Pour le théâtre tchèque, des « mises en voix » faites par des artistes prestigieux sont réalisées à Avignon notamment. Dans les années 1960, des extraits de traductions de M. Kepel sont présentés à la radio française.

Le phénomène peut aussi concerner des littératures extra-européennes. Deux pièces de l'autrice féministe cubaine Maria Irene Fornes sont jouées en français, dans des mises en scène relativement modestes, sans publication : *Féfou et ses amis* (1977), tr., adapté et mis en scène par Lucienne Hamon en 1985, et *La Boue* (1983), tr. et mis en scène par Isabelle Famchon, également en 1985.

Le Canada présente un cas particulier, lié à la maîtrise généralisée de la langue anglaise et au fait que le choix des pièces étrangères est subordonné à leur pertinence par rapport aux objets de discours et aux représentations collectives du moment, sans que ce soit une règle absolue. Durant les décennies 1970-1980 marquées par le discours nationaliste, Shakespeare a presque disparu, à l'exception notable de *Macbeth* (« traduit en québécois »), qui évoque un pays spolié à reconquérir ; puis, durant la saison 1988-1989, les traductions de Shakespeare se multiplient à nouveau, au point que la critique parle d'un « printemps shakespearien ». En général, la plupart des traductions sont réalisées pour des productions particulières. Beaucoup sont rassemblées, reliées, dans la collection « Manuscrit » de la bibliothèque de l'École nationale de théâtre de Montréal ; ces textes sont rarement datés, les compagnies n'ayant pas les ressources nécessaires pour un archivage systématique.

5. Traduire – ou recréer ?

Le statut juridique du traducteur de théâtre – comme les dispositions réglant les droits de traduction – est régi par des dispositions internationales (v. ch. II, « Traducteurs »). On a vu qu'à partir des années 1970 les traducteurs se sont attachés à traduire pour la scène, conscients du fait que leur texte doit être dit et joué par des comédiens : il s'agit de procurer un « texte français ». De ce fait, la traduction commence aussi à être conçue comme un exercice pratiqué dans le cadre d'institutions dédiées à la formation dramatique. Un exemple est Bernard Dort qui traduit *Woyzeck* de Büchner avec le groupe XXI des élèves du Théâtre National de Strasbourg quand la pièce est mise en scène en 1983 par Jacques Lassalle. Selon Lassalle, « si le texte original peut engendrer une multitude de représentations différentes, ce n'est vrai d'aucune de ses traductions. [...] Chaque traduction est porteuse de l'occasion qui l'a suscitée : son destin rejoint tout à fait celui de la mise en scène » (« Du bon usage de la perte », *Théâtre/Public*, n°44, janvier/février 1982). La part des auteurs-traducteurs (A. Camus), plus particulièrement des poètes-traducteurs (Yves Bonnefoy, P. J. Jouve) est devenue essentielle.

La collaboration entre la scène et la traduction se fait donc plus étroite. De nombreux traducteurs sont également des « dramaturges », au sens récent du terme : conseiller théâtral du metteur en scène. Dans les domaines antique et germanique, c'est le cas de Bruno Bayen, metteur en scène, directeur de la Fabrique de Théâtre au

Grenier de Toulouse de 1975 à 1978, directeur artistique de la Compagnie Pénélope, qui traduit de nombreux textes allemands dont *Torquato Tasso* de Goethe, Rainer Werner Fassbinder, G. Büchner (*Léonce et Léna*), l'Autrichien Peter Handke ; de Bernard Chartreux, traducteur de nombreux textes allemands pour divers metteurs en scène, et particulièrement Jean-Pierre Vincent dont il est le dramaturge au Théâtre National de Strasbourg de 1975 à 1983 puis au Théâtre des Amandiers à Nanterre jusqu'en 1990 (Brecht, Büchner ...), et qui adapte également de nombreuses pièces, dont celles d'auteurs grecs antiques ; de B. Sobel, directeur de l'Ensemble théâtral de Gennevilliers de 1963 à 1982 puis du Théâtre de Gennevilliers de 1983 à 2007, qui traduit Brecht.

Un des principaux traducteurs-adaptateurs de textes scéniques est Jean-Claude Carrière, qui se confronte à de grands textes de théâtre, occidentaux ou orientaux, dans diverses langues. Il traduit et adapte Shakespeare (*Timon d'Athènes*, 1974, *Mesure pour mesure*, 1978, mises en scène de P. Brook), les Russes A. Tchekhov (*La Cerisaie*, 1978, mise en scène de Brook) et M. Boulgakov, *Le Maître et Marguerite* (1983, mise en scène de Andreï Serban), mais aussi des textes de l'Inde comme *Le Mahabharata* d'après Vyāsa, mis en scène par Brook (1985), et des auteurs contemporains comme T. Stoppard (*La Vraie Vie*, mise en scène en 1988 par Andréas Voutsinas).

La notion de « texte français », qui se rencontre dès la fin du XIX^e siècle (surtout pour les opéras) mais qui tend à s'imposer, exprime bien le nouveau rapport créé avec le texte original : l'expression avait les préférences d'A. Camus, entre autres. Elle implique notamment que l'équipe formée par le metteur en scène, le dramaturge, le traducteur et les acteurs se considère comme responsable du texte joué, qui n'est plus astreint à rester tributaire du texte original : il n'est d'ailleurs pas rare que l'annonce d'un spectacle rende le nom du metteur en scène de façon plus apparente que celui de l'auteur. Nombre de pièces étrangères se présentent ainsi comme des produits à la fois originaux et dérivés : soit le traducteur est en même temps l'adaptateur et le texte publié est explicitement une adaptation, soit l'adaptation (non publiée) est faite à partir d'une traduction existante. On a vu plus haut les cas de Strindberg et d'Ibsen. Dans le domaine tchèque, tant M. Kepel que J. Knittl et Stephan Meldegg sont à la fois du côté de la traduction et de la mise en scène. Kepel monte certaines de ses traductions. Knittl représente le cas d'un traducteur de circonstance qui, émigré en 1968, co-traduit des pièces pour les mettre en scène. Son activité de traducteur ne dépasse pas le début des années 1970, marqué par l'engouement pour le théâtre tchèque. S. Meldegg est metteur en scène-adaptateur, d'ailleurs réticent à publier les arrangements qu'il a pu faire ; il ne parle pas le tchèque mais participe à plusieurs traductions de V. Havel en collaboration avec E. Abrams et Marcel Aymonin. Son grand mérite est d'avoir découvert (via l'Autriche) et mis en scène les pièces en un acte de Havel (*Audience*, *Vernissage*, *Pétition*, avec le personnage récurrent de Vanek) qui sont aussi les plus jouées de nos jours. Publiées chez Gallimard en 1980 après une première publication d'*Audience et de Vernissage* dans *L'Avant scène* en 1979, elles sont créées par Meldegg à Avignon en 1979.

Au Québec, où de nombreux traducteurs sont également auteurs, où également les fonctions de dramaturge et/ou metteur en scène et/ou comédien sont souvent rassemblées sous le même nom, ces fonctions étant exercées en alternance ou simultanément, les années 1969-1989 sont une période de résurgence nationaliste : remplacer une traduction française par une traduction québécoise correspond à un geste de « décolonisation » culturelle, selon l'expression de l'époque. On retraduit les

textes du répertoire : *Lysistrata*, *Oncle Vania*, *Les Trois Sœurs*, *La Noce chez les petits-bourgeois*, *Les Sorcières de Salem*, *La Mort d'un commis voyageur*, *Désir sous les ormes*, *La Ménagerie de verre*, *Un tramway nommé désir...* Dans ces années, les traductions déformantes sont la règle au Québec. Les arrangements procèdent d'une relocalisation suivant des procédés qui entament plus ou moins le texte (suppressions ou interpolations micro- et macro-textuelles). Le milieu social est ramené vers le bas et les personnages, rebaptisés d'un nom local, s'expriment dans un langage populaire, décalé par rapport à la version originale, mais reflétant un parler populaire soudain érigé en langue « nationale », mais qui varie d'un auteur à l'autre.

Entre autres exemples : dans *Les trois sœurs* de Tchekhov, dans l'adaptation de Robert Lalonde (1973), les héroïnes rêvent d'aller s'établir à Montréal ; isolées dans une bourgade reculée du nord du Québec des années 1950, elles vivent dans un milieu ordinaire (père médecin de campagne, fille institutrice) et non plus un milieu de militaires et d'aristocrates. *La noce chez les petits-bourgeois* de Brecht devient *Le buffet impromptu ou la nôsse chez les propriétaires de bungalow* sous la plume du dramaturge M. Germain (1976). Le traducteur suit la trame originale mais ajoute des anecdotes ou encore des allusions (lieux, marques de commerce) comprises seulement au Québec. La langue manipulée – y compris graphiquement pour reproduire l'oralité la plus familière – contribue à transformer le texte de Brecht en une comédie outrancièrement bouffonne. *Le Bourgeois gentilhomme* transporté à Montréal voudrait ressembler aux chics anglophones du quartier de Westmount dans l'adaptation d'A. Maillet, *Le Bourgeois gentleman* (1978). *Le Révisor* de Gogol réécrit par M. Tremblay devient *Le gars de Québec* (1985) : l'histoire se déroule dans un village québécois des années 1950.

Les procédés de relocalisation peuvent être plus subtils, comme dans la traduction « en québécois » de *Macbeth* (1978). M. Garneau, poète et dramaturge, retraduit trois pièces de Shakespeare : *La Tempête* (1973), *Macbeth* (1978), *Coriolan* (1989). Sa traduction de *Macbeth* est très différente, par la langue, de ses deux autres traductions. Elle est d'ailleurs accompagnée de la mention insolite « traduit en québécois ». La trame de *Macbeth* coïncide avec le discours souverainiste de l'époque, à savoir que les Québécois ont été dépossédés de leur pays par la Conquête britannique. Les métaphores de Shakespeare entrent en résonance avec celles de la poésie québécoise de l'époque. Garneau invente une langue à laquelle le public québécois peut immédiatement s'identifier. Il s'agit pourtant d'une *langue archaïque* (puisée dans le fonds dialectal québécois), qui représente la langue supposément « édénique » d'avant la Conquête. Par différents procédés (le son du violon et de la gigue, typiques au Québec, remplace le son du tambour ; les noms de lieux, en particulier la référence à l'Écosse, et les titres des personnages marqueurs de lieux et d'époque sont estompés, les éloges du roi d'Angleterre – le méchant dans l'histoire du Québec – sont éliminées), Garneau permet une double lecture et une identification : ceci est « notre » histoire. Cette traduction « en québécois », par ailleurs très puissante, cessera d'être représentée et constituera un objet de curiosité, mais elle est, à son époque, louée pour sa fidélité à Shakespeare, alors que la pièce introduit une langue québécoise archaïque, inédite sur scène, et qu'elle contient de nombreuses modifications et amputations (procédés de reterritorialisation) qui transforment Shakespeare en poète nationaliste québécois ! La critique était donc au diapason de la doxa nationaliste. Dans *Romeo and Juliette* (1989), les familles transplantées dans une bourgade rurale des Prairies sont divisées par la langue : les Montaigu s'expriment en anglais dans le texte original de Shakespeare tandis que les Capulet s'expriment dans la version française du dramaturge Jean-Marc Dalpé.

Même des pièces françaises sont parfois « traduites » ou plutôt dé/relocalisées : *La Folle de Chaillot* de Jean Giraudoux devient *La Folle du quartier latin* [quartier de la ville de Québec], dans l'adaptation de Roland Lepage, 1976. Les classiques du répertoire français font l'objet de réécritures parodiques : *Le Cid* de Corneille devient *Le Cid maghané* [malmené] dans l'adaptation de Réjean Ducharme, 1967 ; *Le médecin malgré lui* devient *Cré Sganarelle* dans l'adaptation de Claude Dorge [Manitoba], 1982. Mais le mouvement nationaliste (au Québec) ou identitaire (hors Québec) n'est pas le seul motif des premières retraductions ou adaptations franco-canadiennes. Elles sont ressenties comme une nécessité puisque les registres franco-canadiens de l'oralité au théâtre sont différents des registres français.

C'est également une période où beaucoup de traducteurs imitent, parodient, adaptent, réécrivent. La frontière est mince entre traduction et création : la dramaturgie « québécoise » se cherche. Pour un spectacle composé de pièces en un acte de Tchekhov (*L'Ours*, *Le Chant du cygne*, *Une Demande en mariage*, *Les Méfaits du tabac*), Gilles Marsolais demande à un russophone de lui fournir une *version mot pour mot* de l'original (sans changer l'ordre des mots). Il utilise cette version littérale en conjonction avec des traductions existantes. Les textes ainsi traduits portent la mention « adaptation ». Pour sa traduction de *Mademoiselle Julie*, il travaille en collaboration avec Ulla Ryghe, cinéaste suédoise établie au Québec. Pour *Oncle Vania*, Tremblay, qui ne lit pas le russe, travaille à partir d'une *version mot pour mot* établie par la comédienne russophone Kim Yaroshevskaya ; il s'appuie ensuite sur la traduction d'E. Triolet. Le résultat est que sa version reprend la version canonique de cette dernière, avec ici et là quelques variantes lexicales, laissant la syntaxe intacte à la virgule près. La seule différence tient au fait que les répliques de Marina sont en vernaculaire québécois. Pour les langues autres que l'anglais, il est courant d'utiliser les traductions antérieures disponibles en français et en anglais pour recomposer une version « québécoise ». Rares sont les traducteurs qui en font état. Signalons toutefois deux exceptions : pour *Faut jeter la vieille* et *Les archanges* de D. Fo ainsi que pour *La cruche cassée* de Kleist, J.-L. Roux (v. *supra*) adapte les traductions françaises respectives d'Augusto Tomasini et d'Alfred de Lostalot. Ces emprunts sont clairement signalés dans les références. Quant à R. Gingras, il produit une traduction d'*Oncle Vania* explicitement « d'après la traduction de Michael Frayn » (*Uncle Vanya*, 1988).

En France, une des personnalités les plus représentatives du nouveau statut du traducteur-metteur en scène est Antoine Vitez.

Antoine Vitez, 1930-1990

Pour Vitez, traducteur, metteur en scène et directeur de théâtre, le théâtre est « le lieu où un peuple vient écouter sa langue » (*Le Théâtre des idées*, p.293). Autodidacte, communiste, il apprend le russe à l'École nationale des langues orientales (il envisage de devenir traducteur) et suit le cours d'art dramatique de Tania Balachova. Il rencontre Louis Aragon dont il est le secrétaire pour *L'Histoire de l'URSS* (1960-1962), puis devient acteur et rapidement metteur en scène. Il met en scène le théâtre classique et contemporain, s'attachant à chaque fois à une lecture du texte, dont il s'efforce de respecter l'écriture. Il fonde le Théâtre des Quartiers d'Ivry qu'il dirige entre 1972 et 1980, puis reçoit la direction du Théâtre national de Chaillot entre 1981 et 1988, avant d'être nommé administrateur de la Comédie française entre 1988 et 1990. Grand pédagogue, il enseigne également à l'école Jacques-Lecoq, au Conservatoire, et anime l'école de théâtre du Théâtre national de Chaillot. Il reçoit en

1987 le grand prix national du Théâtre.

Disposant d'une connaissance très fine de la langue russe, il œuvre dans le domaine russe (Boulgakov, Maïakovski, Tchekhov mais aussi Aïgui, Aouézov ou Voznessenski), germanique (Jakob Lenz) et traduit du grec ancien (Sophocle, Eschyle, trois *Electre*, 1966, 1971, 1986). Développant une réflexion autour de l'importance de la traduction, il souligne son caractère recommencé. « On ne peut pas [traduire] mais on doit », écrivait-il dans *Le Théâtre des idées* (p.293). Dans l'ouvrage *Antoine Vitez, Le Devoir de traduire*. Etudes réunies et présentée par Jean-Michel Déprats, Editions Climats et Maison Antoine Vitez, 1996, Georges Banu explique que, pour Vitez, la traduction figure comme « un double symbolique de son propre travail théâtral ». Une note de son journal est devenue très célèbre : « Le metteur en scène, c'est le comble du traducteur. » (6 juillet 1966). Il théorise cela à l'occasion de sa mise en scène de *La Mouette* en 1984 : « Pour moi, traduction ou mise en scène, c'est le même travail, c'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes » (*Le Théâtre des idées*, 296). Il souhaite voir produire des traductions capables de soutenir plusieurs mises en scène différentes et croit en l'autonomie de la traduction littéraire théâtrale, tout en considérant sa spécificité : « il y a une très grosse différence entre la traduction de romans, de poèmes, ou de pièces de théâtre. Mais je ne crois pas qu'elle soit théorique. C'est plus une différence d'usage. La nature de l'acte de traduire est à mon avis toujours la même. [...] Une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène. Idéalement, la traduction devrait commander la mise en scène, et non l'inverse. » (*ibid.* 291) Parmi les héritiers de Vitez, certains metteurs en scène sont très à l'écoute de la vibration polyphonique des œuvres, comme Jacques Lassalle (Goldoni, Euripide) ou Stéphane Braunschweig (Shakespeare, Pirandello).

D. APRES 1990 : VERS LA MONDIALISATION

1. Un contexte propice

La chute du mur de Berlin en novembre 1989 – qui ne concerne qu'une portion géographiquement très restreinte de l'espace européen (celui occupé par l'enclave de Berlin-Ouest dans la République démocratique allemande) – a des conséquences importantes pour la vie culturelle de l'Europe, jusqu'alors coupée en deux blocs. D'autre part, l'Union européenne, qui rassemble en 1989 douze États, se développe (elle en comptera vingt-cinq en 2004 et vingt-huit en 2017) ; organisation d'abord politico-économique, elle développe une coopération intellectuelle et culturelle, qui se affecte directement ou indirectement le théâtre et l'activité de ses traducteurs.

En France, la traduction devient plus visible grâce à la mise en place de prix et de festivals littéraires, ce qui profite aussi à la traduction théâtrale : E. Abrams, traductrice, entre autres, d'auteurs dramatiques tchèques est lauréate en 1994 du « Grand prix national de la traduction » créé en 1985 et décerné chaque année jusqu'en 1998. À Caen est fondé en 1992 le festival d'art et de littérature nordiques, « Les Boréales de Normandie », devenu « Les Boréales », qui invite des auteurs et insuffle une dynamique dont profite le théâtre, qui se retrouve dans les traductions publiées par les maisons d'édition L'Arche, L'Élan (créée en 1991 et spécialisée dans les pays nordiques), ou encore Les solitaires intempestifs. Le théâtre latino-américain, de son côté, bénéficie du festival « La Mousson d'été » orchestré par Michel Didym à Pont-à-Mousson, qui œuvre à la diffusion du théâtre contemporain français ou traduit en langue française. Plusieurs auteurs latino-américains y ont été présentés, parfois pour la première fois en France. De nombreuses pièces latino-américaines font aussi

l'objet de mises en scène ou de lectures publiques mais n'ont pas été publiées. Le catalogue de la MAV inclut un grand nombre de ces pièces.

Au Canada, où l'on a vu que, dans la période précédente, le Québec a joué un rôle nouveau dans le domaine de la traduction, les années 1990 marquent un nouveau tournant, avec la reconnaissance internationale de la dramaturgie québécoise. On revient à des traductions plus respectueuses de l'original. Il reste que dans ces collectivités minoritaires qui vivent la traduction au quotidien, l'obligation de passer constamment d'une langue à l'autre demeure l'un des principaux ressorts de la création. Mais c'est désormais sur un mode ludique plutôt que pessimiste (Nolette, 2015) : pour ce théâtre de l'exiguïté, l'hétéroglossie est source de création et permet d'élargir le public : traduction consécutive des répliques, dites en alternance par des personnages francophones et anglophones, et surtitrage mêlant traduction et commentaire du spectacle. Par ailleurs, plusieurs prix récompensent la traduction théâtrale vers le français : le Prix du Gouverneur général (la traduction théâtrale est englobée dans la catégorie « traduction » tous genres confondus) et le « Masque de la traduction », Académie québécoise de théâtre (1993-2008).

Des institutions étrangères peuvent également subventionner des publications comme, dans le domaine néerlandophone, le *Théâtre Complet* de H. Claus, dirigé par A. Van Crugten (4 vol., 1990-1997), ou une collection de *Six pièces contemporaines flamandes et néerlandaises* (1996-1997). En Espagne, la création par Jesús Cracio, directeur technique de l'Aire Théâtrale, de l'Institut de la Jeunesse du Ministère des Affaires Sociales et du Prix Bradomin en 1984 assure une diffusion importante. En Roumanie, les éditions Unitext de L'UNITER (Association théâtrale de Roumanie) lancent à la fin des années 1990 un projet de traduction des auteurs dramatiques roumains contemporains, et une première anthologie, contenant des pièces écrites après 1990, paraît en 2000 aux éditions de l'association (Unitext). On y retrouve des pièces d'Alina Mungiu-Pippidi, Saviana Stănescu, Alina Nelega ou Vlad Zografî, des auteurs qui seront traduits et joués dans les années 2000, en France comme en Roumanie.

Dans ce contexte, des maisons d'édition, qui sont parfois aussi des entreprises de défense des auteurs – et de leurs traducteurs – manifestent un intérêt marqué pour la promotion d'œuvres traduites. Deux entreprises jouent un rôle de premier plan : Actes Sud, encore, et la MAV. La maison d'édition Actes Sud intègre en 1987 le programme des éditions Papiers créées en 1985 par Christian Dupeyron, et le développe en publiant à un bon rythme des pièces de théâtre, où les étrangers, y compris des auteurs vivants, sont bien représentés : en 2017, « Actes Sud-Papiers » comptera plus d'un millier de titres. Elle est aussi partie prenante des « Assises de la traduction littéraire », dont les premières ont eu lieu à Arles en 1984. Les débats des sixièmes assises (novembre 1989) paraissent sous le titre *Traduire le théâtre* en juillet 1990 (Actes Sud/Atlas), avec pour points forts une table ronde animée par Jacques Thiérot sur le sujet « Traduire, adapter, écrire », que l'animateur présente comme « une rencontre entre le monde des traducteurs et celui des praticiens de théâtre », deux mondes qui s'ignorent selon lui ; ou encore un débat animé par Jean-Michel Déprats sur « le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale », consacré à des questions économique-professionnelles. Dans les deux cas, le statut instable du traducteur de théâtre – dans quelle mesure est-il un auteur ? – est au centre de discussions et de polémiques, qui le distinguent des autres traducteurs littéraires.

D'autre part, la MAV fondée en 1991, au lendemain de la disparition de Vitez, devient un outil de diffusion majeur dans un très large éventail de domaines linguistiques. Elle accorde une place importante à la traduction et rassemble des comités scientifiques par langues. Elle apporte de l'aide diverse aux traducteurs : aide et conseil pour l'édition, octroi de bourses d'aide à la traduction, contrats types et lectures pour faire connaître les traductions de ses membres. À partir de 1995 elle publie des *Cahiers* destinés à présenter des aires culturelles encore peu connues : la première livraison est consacrée au théâtre cubain, d'autres présentent, parfois en extraits, des textes des théâtres hongrois ou bulgare, d'auteurs dramatiques grecs contemporains, ou encore d'auteurs de langue allemande peu connus (n° 12, 2017). Elle collabore avec les Éditions Théâtrales, qui sont à la fois une maison d'édition, une agence et un bureau du répertoire, pour éditer la collection « Scènes étrangères » : à côté de traductions de langues européennes déjà bien établies, on trouve des œuvres traduites du bulgare, du catalan, du portugais, de l'hébreu, du slovaque.

D'autres maisons d'édition contribuent au développement d'une réelle internationalisation de l'art dramatique, considérant qu'une pièce de théâtre est surtout un spectacle, quelle que soit sa langue d'origine, et qu'il importe de présenter un texte jouable. On peut citer les éditions Les Solitaires intempestifs, créées en 1992 par deux hommes de théâtre, Jean-Luc Lagarce et François Berreur, ou la collection « Nouvelles Scènes » coordonnée par Catherine Mazellier-Lajarrige aux Presses Universitaires du Midi (Toulouse), qui propose une découverte du théâtre contemporain en langues allemande, anglaise, espagnole, italienne, polonaise et portugaise. Les œuvres retenues, sélectionnées pour leur caractère novateur par des comités réunissant des universitaires, des traducteurs et des professionnels du théâtre, sont publiées en version bilingue et assorties d'une préface scientifique. La collection n'a pas d'abord un objectif commercial et les ouvrages sont plutôt destinés à l'enseignement et à la recherche, mais elle ouvre une fenêtre un peu décalée sur les écritures contemporaines. Quant aux Éditions de l'Amandier, fondées en 1988, en vue de créer un « Agenda du Théâtre » destiné à répertorier l'ensemble des spectacles programmés en France tout au long de l'année, elles se sont spécialisées dans la publication de la dramaturgie contemporaine de langues française et étrangères et d'ouvrages d'histoires et d'essais concernant les arts scéniques.

La large ouverture aux théâtres étrangers qui caractérise les années 1990 et suivantes ne touche toutefois que marginalement ceux qui proviennent des langues non-occidentales : le théâtre africain est quasi inconnu ; dans les théâtres asiatiques, peu de pièces traduites du chinois ou du japonais. Toutefois le début du XXI^e siècle élargit l'horizon : la Bibliothèque de la Pléiade accueillera le théâtre de l'Inde ancienne (2006), et la collection « Scènes coréennes », lancée en 2004 par les éditions Imago comptera une vingtaine de volumes en 2015.

2. Confirmations et (re)découvertes

Les « ateliers de langues » du volume *Traduire le théâtre* (1990) des Sixièmes Assises de la traduction littéraire concernaient cinq domaines linguistiques : l'allemand (G. Büchner, H. Müller), l'anglais (Shakespeare, S. Shepard, Joseph Chaikin), l'espagnol (*La Célestine*), l'italien (Goldoni), le russe (A. Tchekhov). Ces cinq domaines reflètent assez bien une image française des langues sources des théâtres étrangers les plus connus : réduite à quelques langues occidentales et à de grands auteurs classiques (à l'exception toutefois des deux auteurs américains). Cette image persiste mais se complexifie quelque peu dans les années qui suivent.

Langues sources dominantes

Shakespeare continue à intéresser traducteurs, metteurs en scène et maisons d'édition – qui font parfois appel à des traductions du XIX^e siècle. On relève de nombreuses entreprises de retraductions du théâtre complet, dues, entre autres à J.-L. Déprats, A. Markowicz (à partir de 2003), qui visent une approche nouvelle de l'œuvre shakespearienne. Mais le théâtre de langue anglaise, moderne et contemporain, est largement présent en version française : O. Wilde, David Storey, Arnold Wesker, H. Barker, E. Bond, et Sarah Kane dont Évelyne Pieiller, romancière et dramaturge, traduit plusieurs pièces pour l'Arche : *Manque* (1999), *Purifiés* (1999), *4.48 Psychoses* (2001). Le théâtre irlandais est représenté par J. M. Synge : traduit intégralement par Maurice Bourgeois, qui a l'exclusivité des droits depuis 1942, il est retraduit par le poète et éditeur libanais Fouad El Etr entre 1974 et 1994 pour la revue *La Délirante* qu'il dirige depuis 1967, dans une langue qui évoque plutôt des accents populaires plus récents, mais en filigrane, avant de l'être à nouveau par Françoise Morvan qui a publié des pièces séparément à La Folle Avoine entre 1993 et 1995, puis en tant que théâtre complet chez Actes Sud en 1996 : la traductrice cherche à rendre l'anglo-irlandais de Synge en introduisant dans le français des caractéristiques syntaxiques et prosodiques du breton. On note aussi la présence d'une collection « Découverte du théâtre australien » chez un éditeur belge (Lansman, 1995) qui publie six volumes en 1995, dont *The hour before my brother dies* de Daniel Keene, traduit par Séverine Magois.

Les auteurs nord-américains continuent d'être traduits, mais avec moins d'attention que celle dont bénéficient à la même époque les auteurs anglais. Les auteurs féminins et féministes sont assez peu traduits, de même que les auteurs noirs. Les grands auteurs (E. O'Neill, T. Williams, A. Miller, E. Albee) sont, quant à eux, retraduits et remontés : les mises en scène ont tendance à se concentrer sur les pièces les plus célèbres, alors que les éditions se tournent vers les œuvres complètes et les écrits non théâtraux de ces auteurs.

Tankred Dorst, l'un des auteurs allemands les plus prolifiques et les plus joués, n'est que partiellement et tardivement traduit, avec p. ex. *Moi, Feuerbach*, tr. B. Lortholary (1989), *Merlin ou la terre dévastée* (1981), tr. Hélène Mauler et René Zahnd, L'Arche, 2005. Parmi les dramaturges de langue allemande de la période, E. Jelinek connaît un sort particulier ; sa dramaturgie place la dynamique théâtrale du côté de la langue même, par une mise en interaction directe, immédiate de discours hétérogènes qui s'associent, se dissocient, se confrontent sans cesse et la traduction devrait être recreation des procédés d'écritures, les concepts de « parlables » ou « jouables » n'étant plus primordiaux. La première pièce traduite, après qu'une première traduction par Dominique Petit fut rejetée comme « injouable » – *Ce qui arriva quand Nora quitta la maison*, par Louis-Charles Sirjacq – est très clairement une adaptation, niant la spécificité du texte jelinekien et en supprimant un quart. Certains aspects historiques et idéologiques sont éliminés ou remplacés, notamment toutes les allusions à la politique des années 1920, et le travail sur les pré-textes d'Ibsen, Freud etc. est ignoré tout comme sont gommés les effets stylistiques volontaires comme la répétition, une syntaxe particulière. Autre phénomène autrichien de la décennie, au moins aussi corrosif que Jelinek et Bernhard, le météore Werner Schwab, dont l'allemand est pétri des ressources inventives et « fautes » de grammaire du dialecte de Styrie venant, traduit immédiatement par Mike Sens, Michael Bugdahn et Henri Christophe. Quant aux retraductions, citons *Minna von Barnhelm* de Lessing : traduite par Henri Simondet (Aubier 1932) la pièce est retraduite par François Rey

(*L'Avant-Scène*, 1990) puis Hédi Kaddour (Corti, Romantique, 1997) ; chez ce dernier, le texte plein de verve est actualisant sans abolir la distance avec le XVIII^e siècle, le traducteur souligne dans son Introduction ce que Berman appelle des zones signifiantes, ici des mots structurants de l'intrigue (vitesse, nécessité [Not, Notwendigkeit], Schuld (dette ou faute), tout un réseau sémantique et conceptuel conservé de manière cohérente.

Dans le domaine italien, si Pirandello est toujours joué et plusieurs de ses pièces retraduites, d'autres contemporains commencent à s'imposer : Ugo Betti, Manlio Santanelli, Franco Brusati, Giuseppe Manfridi, Annibale Ruccello, traduits par Ginette Herry, ou D. Fo et Franca Rame, traduits par Valeria Tasca. G. Herry est également la traductrice du *Théâtre complet* d'I. Svevo (5 vol., 1997-2011, Belfort, Circé) et Dino Buzzati par Karine Wackers et Françoise Gallo (Actes Sud, 1991). On constate un retour de Goldoni, dont beaucoup de pièces sont retraduites et représentées. Une entreprise collective particulièrement importante a été l'entreprise de traduction de quarante de ses comédies, pour la plupart jamais traduites (ou traduites au XVIII^e siècle), lancée par l'Association Goldoni européen présidée par Robert Abirached, sous la direction de G. Herry (maître d'œuvre), lors des célébrations du bicentenaire de la mort de l'auteur en 1993-1994. Ces traductions, dues à des traducteurs-universitaires (dont, entre autres, Lucie Comparini, Françoise Decroisette, Huguette Hatem, G. Herry, Geneviève Rey Penchenat, V. Tasca, Myriam Tanant, K. Wackers), sont publiées chez cinq éditeurs (L'Imprimerie Nationale, L'Arche, Actes-Sud, Circé Strasbourg, et les Publications de L'ENS Fontenay Saint-Cloud) toutes accompagnées d'introduction et de notes. Le travail de traduction se fait en liaison avec des praticiens de la scène ayant déjà mis en scène des pièces de l'auteur (Jean-Claude Penchenat, J. Lassalle notamment). Toutes les traductions sont testées en cours d'élaboration avec des acteurs et des metteurs en scène, et pour la plupart donnent lieu à des mises en scène dans les années 1994-1996. La traduction prévue pour l'édition est parfois retravaillée pour la mise en scène. Un autre classique italien doit être mentionné : *La Lena ou l'entremetteuse* de l'Arioste, traduit par Cécile Berger, et Jean-François Lattarico (Allia, 1999).

Les grands auteurs du théâtre espagnol sont eux aussi davantage accessibles : ceux du siècle d'Or, Calderón, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, mais aussi des contemporains comme Fernando Arrabal ou F. García Lorca. En 1983 avait été publié un *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, allant de *La Célestine* à Cervantès (Bibl. de la Pléiade, dir. R. Marrast) ; la même collection offre désormais un *Théâtre espagnol du XVII^e siècle* comprenant une douzaine d'auteurs (2 vol., 1995 et 1999, dir. R. Marrast), qui comprend des *comedias* et des *autos sacramentales* traduits pour la première fois. Les grands dramaturges du siècle d'Or font aussi l'objet de retraductions séparées, dues en particulier à Bernard Sésé, Denise Laroutis et Jean-Jacques Préau. Ce dernier, un des membres fondateurs de la MAV, joue un rôle considérable : d'abord enseignant, puis comédien au Théâtre de l'Aquarium, il travaille à partir de 1986 comme dramaturge, traducteur et assistant à la mise en scène au Centre dramatique national du Languedoc-Roussillon, auprès de Jean-Louis Benoît pour six pièces et de Jacques Nichet pour neuf pièces. Il traduit notamment *La Savetière prodigieuse* et *Mademoiselle Rose* de García Lorca (Éditions théâtrales 1998), *Le Magicien prodigieux ou Le Prince constant* (Éditions théâtrales) de Calderón, *L'Art nouveau de faire des comédies* de Lope de Vega (Belles-Lettres), *Le Bel Habit du défunt* de R. de Valle-Inclán avec la collaboration de Serge Salaün (1991) et *Le Siège de Numance* de Cervantès (en collaboration avec Philippe Minyana, Actes Sud, joué en Avignon, juillet 1992) mais aussi des auteurs contemporains tels

que Sergi Belbel (*Caresse*, Éditions théâtrales 1992 ; *Après la pluie*, Éditions théâtrales – joué au théâtre du Rond-Point en 1996). Mais des auteurs importants prisés en Espagne comme José Sanchis Sinisterra ou le catalanophone Josep Maria Benet i Jornet sont traduits de manière plus erratique, de même que des femmes dramaturges comme Itziar Pascual ou Lluïsa Cunillé, malgré une publication telle que *Dramaturges espagnoles des années 1990*, tr. Ángeles Muñoz (Éd. de l’Amandier, 2000).

Le dernier domaine des littératures théâtrales « consacrées » est le russe, représenté essentiellement par A. Tchekhov. Les années 1990 voient le début du travail d’A. Markowicz, adoubé par Vitez et assuré de la plate-forme éditoriale d’Actes Sud. À partir de 2000 ces traductions sont reprises (corrigées et complétées) en collaboration avec Françoise Morvan. Il traduit en outre Lermontov, A. Ostrovski, Gorki, Griboïedov, Alexandre Soukhovo-Kobyline, E. Schwartz. De nouveaux noms de traducteurs apparaissent également, comme celui d’Hélène Henry. Elle traduit *Baraque de foire* aux éditions C. Hiver 1994, *Romantika* de Marina Tsvetaeva, *Le temps passe* suivi de *Tant qu’y a de la vie* de Lev Rubinštejn, Éd. Royaumont 1993 (avec la collaboration de Pierre Alféri), *Thamyre le citharède* de I. Annenski (1992). De son côté, Yves Barrier traduit des pièces qui ne l’avaient jamais été : *La Fin du Sénateur* (1995) ; *Le Coureur et La Yogi* (1999), *Les deux caniches* (1999) de Semion Zlotnikov, *La Mort de Néron* de Mikhaïl Kouzmine (1993). Ces traductions, non publiées, sont disponibles à la MAV. Il traduit également des contemporains : Mikhaïl Ougarov (*L’Homme en lambeaux* ; *Oblomoff*, 1993), de même que Simone Sentz-Michel, qui traduit *L’Américaine* de N. Koliada (1993), *L’Orchestre* de V. Slavkine (1991), *Mère et Fils* d’Ostrovski (1993). Elle traduit aussi les pièces de Schwartz.

Trois confirmations

Trois grands domaines linguistiques d’Europe du Nord et d’Amérique latine acquièrent une meilleure reconnaissance.

Dans le domaine scandinave, le prestige de Strindberg et d’Ibsen est toujours au plus haut. On assiste à une diversification des traductions de Strindberg : ainsi, depuis 1980, on compte au moins sept traductions nouvelles de *Mademoiselle Julie* (publiées ou non). De son côté Ibsen entre dans la Bibliothèque de la Pléiade en 2006 avec un volume *Théâtre* réunissant 17 pièces ; le traducteur, R. Boyer, y fait parfois de nouvelles suggestions de titres : *La Cane sauvage* (non *Le Canard sauvage*), *Quand nous ressusciterons* (non *Quand nous nous réveillerons d’entre les morts*) ; ce volume inclut les douze dernières pièces d’Ibsen, par ailleurs réunies sous ce titre par T. Sinding (Imprimerie nationale, 4 vol., 1991-1993), tandis que le Livre de Poche les publie sous le titre *Drames contemporains*, avec des traductions anciennes (dont celles de M. Prozor), revues sur l’original par Karin Gundersen (2005). Les deux auteurs sont de plus très joués en France, et ils permettent de consolider la connaissance du théâtre scandinave contemporain, dont les représentants sont traduits et commencent à être joués. T. Sinding traduit les Suédois Lars Norén (également traduit par d’autres traducteurs), Henning Mankell, Sofia Fredén, les Norvégiens Jon Fosse et Arne Lygre. D’autre part, on retraduit certains dramaturges nordiques après une période plus ou moins longue de purgatoire. C’est le cas du Danois K. Munk (mort en 1944), qui avait publié entre 1917 et 1943 des pièces pratiquement inconnues du public français : sa pièce *Ordet* ([*Le Verbe*], 1932), connue à travers l’adaptation qu’en a faite Dreyer au cinéma, 1955, est finalement traduite en 1996 par Vincent Dulac sous le titre *Ordet*. P. Bouquet traduit les Suédois P. O. Enquist, S. Dagerman, et Bengt Ahlfors, Finlandais suécophone.

Dans le domaine germanique, Éloi Recoing collabore avec Vitez en traduisant pour lui *La Vie de Galilée* de Brecht, créé à la Comédie Française, en 1990, publié à L'Arche la même année. De Kleist, il traduit plusieurs pièces avec Ruth Orthmann dans la collection Actes Sud-Papiers dont la première version en vers de *Penthesilée* (1998). De Wedekind il traduit *Franziska* (première tr. en française) et *L'Esprit de la terre* (*Théâtre complet*, tome II, éditions Théâtrales, respectivement en 1995 et 1996, en collaboration avec Ruth Orthmann. À cette période paraît à L'Arche le *Théâtre complet* de l'auteur austro-hongrois puis hongrois d'expression allemande Ö. von Horváth, en six volumes, entre 1994 et 1998, traduit presque exclusivement par Henri Christophe, avec l'aide de quelques collaborateurs. Divers éditeurs publient l'œuvre de H. Müller, sous la signature de plusieurs traducteurs, mais toujours sous la houlette de Jean Jourdheuil : par exemple chez Théâtrales : *La Comédie des femmes* ; *L'Homme qui casse les salaires / La Construction / Tracteur* (2000) ; *L'Opéra du Dragon* (2000). Il faut citer encore le *Théâtre complet* de Frank Wedekind publié chez Théâtrales entre 1996 et 2001, sous la direction de J.-L. Besson qui fait aussi appel à d'autres traducteurs, membres de la MAV, dont Jean Launay, Jörn Cambreleng, François Regnault, H. Christophe, Ruth Orthmann, E. Recoing, Ph. Ivernel (cf. son portrait, ch. XXIII, « Philosophie », ???), B. Bayen, L.-C. Sirjacq, B. Lortholary, Maurice Taszman, Éric Leroy de Cardonnoy, Crista Mittelsteiner, Marie-Luce Bonfanti, Philippe-Henri Ledru. J.-L. Besson, J. Jourdheuil et J. Cambreleng traduisent un autre auteur majeur aux éditions Théâtrales : Lothar Trolle, *Fin du monde Berlin II* (1998). Du même auteur, *Les 81 minutes de mademoiselle A* (1998) est une traduction de Michel Bataillon. Le tandem Besson/Jourdheuil traduit également pour les Éditions Théâtrales les pièces et sketches satiriques de l'acteur comique bavarois Karl Valentin, comme *Les Chevaliers pillards devant Munich et autres textes* (2000) et de Kleist, comme *La Bataille d'Arminius* (1995). On constate qu'un traducteur s'attache fréquemment à traduire plusieurs pièces d'un même auteur, notamment chez les contemporains. À l'inverse, Brecht, par exemple, est traduit au fil des ans par des traducteurs qui ont des approches, des méthodes, des styles différents, ce qui diversifie la perception de son œuvre en France.

Le théâtre néerlandophone reste également très présent : la tendance de la période précédente se confirme. On a vu que H. Claus restait le chef de file, avec la traduction de son *Théâtre complet*. L'éditeur belge Lansman lance en 1996 une collection « Théâtre contemporain flamand et néerlandais », qui débute avec un coffret contenant 6 pièces : *Les mariages de Léa* de Judith Herzberg (Pays-Bas), tr. Philippe Noble ; *Un Polonais au noir* de Karst Woudstra, tr. Isabelle Rosselin ; *Le Bouddha de Ceylan* de L. de Boer, tr. J. De Decker ; *L'Amateur* de Gerardjan Rijnders, tr. Jean-Jacques Ravel ; *Célibat* de Tom Lanoye, tr. de Danielle Losman ; *Olivetti 82* d'Eriek Verpale, tr. D. Losman. De son côté M. Sens (également traducteur de l'allemand – W. Schwab – et de l'anglais – H. Barker) traduit, sans publication ultérieure, *Années Tropicales* (1994) d'Adriaan Van Dis (1986), *Grands Dramas* (1992) de Thomas Verbogt (1991) et *Le syndrome de Stendhal* (1993, avec H Henri Mainié) du Néerlandais Frans Strijards.

La décennie 1990 marque le début de traductions de grande ampleur du théâtre d'Amérique latine. Dans les années 1990 et 2000, de plus en plus d'auteurs-metteurs en scène latino-américains sont invités en France (Festival d'Avignon, Festival d'Automne à Paris, par ex.) : ces auteurs sont introduits dans le panorama théâtral français à la fois par leurs propres mises en scène (surtitrées en français) et par leurs textes (souvent publiés à l'occasion de la création des spectacles en France). C'est notamment le cas de Rodrigo García (Espagne-Argentine, tr. Christilla Vasserot),

Daniel Veronese (Argentine, tr. Françoise Thanas). Pour quelques auteurs, la publication des traductions a devancé celle des pièces en langue originale : c'est le cas de certaines pièces de l'Argentin A. Calveyra, ce qui s'explique par son exil en France. La reconnaissance de ce théâtre latino-américain passe en partie par la publication d'anthologies, dont plusieurs le présentent comme une entité : *Théâtre latino-américain contemporain (1940-1990)* (Unesco/Actes Sud, 1998), *Cinq pièces d'Amérique latine* (tr. D. Laroutis, J.-J. Préau, F. Thanas, MAV, 1999). La MAV avait aussi publié *Théâtres cubains*, sous la direction de C. Vasserot, 1995. En juillet 1999, la revue *Du théâtre* (hors-série n° 10, juillet 1999) publie *Argentine, Écritures dramatiques d'aujourd'hui*, qui rassemble des pièces de plusieurs auteurs argentins. En 1993, la maison mexicaine Editora del Gobierno del Estado de Veracruz publie une *Anthologie du théâtre mexicain* réunissant une dizaine de pièces traduites par Christine Defoin. Ces publications, souvent étayées par des études critiques, donnent accès à des œuvres qui témoignent d'au moins deux cercles d'appartenance : l'ensemble latino-américain mais aussi chacun des pays concernés, sans oublier – à l'exception du Brésil – les liens avec la langue espagnole.

Des auteurs dramatiques brésiliens sont traduits : Plínio Marcos, *Deux perdus dans une nuit sale*, Funarte (Rio de Janeiro), 1998 et Roberto Alvim, traduits par Angela Leite Lopes, ainsi que Nelson Rodrigues, traduit par Jacques Thiériot, seul ou avec son épouse Teresa Guimaraes Thiériot, laquelle traduit seule *La Défunte* (traduction inédite, 1994, catalogue de la MAV). Parmi les nombreux auteurs de langue espagnole : les Argentins Roberto Arlt, Julio Cortázar (*Rien pour Pehuajó* et *Adieu Robinson*, Éditions Théâtrales, 2000, tr. F. Thanas), le Chilien Marco Antonio de la Parra (*King Kong Palace*, Actes Sud-Papiers, 1993), le Colombien Andrés Caicedo (*La Mer*, Les solitaires intempestifs, 1998), les Mexicains Jaime Chabaud, E. Carballido, l'Uruguayen Carlos Liscano (*Ma famille*, in *Cinq pièces d'Amérique latine*, éditions Théâtrales, 1999), le Vénézuélien Gustavo Ott, le Paraguayen Rubén Barreiro Saguier (*Comment l'oncle Emilio gagne la vie éternelle* suivi de *Pareil à mon défunt mari*, Les Solitaires Intempestifs, 1998). De nombreux auteurs sont traduits plusieurs fois : R. Arlt, N. Rodrigues, M. A. de la Parra, P. Marcos, C. Liscano, déjà cités, ainsi que le Cubain J. Triana, les Argentins G. Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Roberto Cossa.

Il faut enfin mentionner que tous les auteurs latino-américains n'écrivent pas en espagnol ou en portugais. La carte du théâtre latino-américain reflète aussi l'histoire d'un continent, ses exils, ses migrations. On citera alors quelques auteurs de langue anglaise et leurs traductrices : le Portoricain José Rivera (tr. I. Famchon), le Cubain exilé à Miami Nilo Cruz (tr. par S. Magois), et un auteur nord-américain d'origine cubaine, Jorge Ignacio Cortiñas (tr. par Dominique Hollier).

Des théâtres européens encore en quête de reconnaissance

La dislocation de l'URSS modifie profondément les rapports avec les pays satellites, devenus plus faciles. De la Pologne on retraduit des classiques (Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański), ou des auteurs toujours vivants mais déjà consacrés : Mrożek, Różewicz ; peu de place semble faite aux nouvelles générations de dramaturges. On doit au poète Jacques Donguy, en collaboration avec Michel Masłowski, la traduction de deux pièces majeures de la culture polonaise : *Les Aïeux* de Mickiewicz (Lausanne, L'Âge d'homme, 1992) et *Kordian* de Słowacki (*ibid.*, 1996), dont les traductions françaises dataient du XIX^e siècle. *La Noce*, de Wyspiański, tr. Dorota Felman et Jacques Jouet, est publié chez C. Bourgois en 1991. Parmi les contemporains, plusieurs retraduction, d'*Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Gombrowicz paraissent.

C. Jelenski et G. Serreau, qui avaient déjà traduit cette pièce dans *Théâtre* dès 1955, font une nouvelle traduction tenant compte des coupures opérées par l'auteur en 1966 et en édition séparée, sans *Le Mariage* (C. Bourgois, 1992). La pièce est encore retraduite en 1998 par Yves Beaunesne, Agnieszka Kumor et René Wentzig. Les *Œuvres complètes* de Mrožek, publiées à partir de 1990, comprennent quatre volumes de son théâtre, parus de 1992 à 1999 (Éd. Noir sur blanc, divers tr.). Enfin le duo J. Donguy/M. Masłowski traduit en 2001 *Témoignage ou Notre petit confort*, de Różewicz (tr. manuscrite, MAV).

En Tchécoslovaquie puis (à partir de 1993) en République tchèque, la décennie qui suit la chute du Mur est une période de tâtonnement. Les traductions en langue française concernent surtout Havel et K. Čapek. De ce dernier Jan Rubeš, émigré en Belgique après 1968, retraduit *R.U.R.* (Éd. de l'Aube, collection Regards croisés, La Tour-d'Aigues, 1997), déjà traduit par H. Jelinek en 1924. *La Maladie blanche* est traduit par A. van Crugten. *Le Dossier Makropoulos* est traduit par Michel Chasteau, qui traduit aussi J. Hašek, Rudolf Těsnohlídek, Peter Pišťanek, Milo Urban. Plusieurs traductions de V. Havel sont réalisées par E. Abrams : *Tentation ; Assainissement*, Gallimard, 1991 ; *Hôtel des cimes* suivi de *Tant pis*, en collaboration avec M. Aymonin, Gallimard, 1993. On note aussi que François Kerel retraduit un texte qu'il avait déjà traduit, *La Fête en plein air* de Havel, pour l'édition de 1990 chez Gallimard. Par ailleurs Ginette Volf Philippot diffuse l'œuvre de Daniela Fischerová en France. Elle traduit *La Légende (Fabula)* aux Éditions théâtrales (1990), mise en voix dans le cadre des Lectures de la Chartreuse à Villeneuve-lès-Avignon ; et *Fantomima*, pour la Maison des écrivains étrangers et des traducteurs, Saint-Nazaire, 1995.

Pour le théâtre roumain, Ionesco avait conçu un vaste projet cohérent de traduction de la littérature roumaine en français : une vingtaine de titres représentatifs, proposé, à plusieurs reprises sans succès, au Ministère roumain des Affaires étrangères. Il ne publie, avec M. Lovinescu, qu'un volume de Caragiale contenant : *Une nuit orageuse, M'sieu Léonida face à la réaction, Une lettre perdue*. On a affaire plutôt à des « adaptations », comme l'annonce la page de titre du volume qui paraît en 1994, chez l'Arche, peu après la mort de Ionesco. Quelques auteurs contemporains sont à noter : Lucian Blaga (mort en 1961) et son théâtre métaphysique et symbolique, notamment *Manole, maître bâtisseur* en 1995 à La librairie bleue, Marin Sorescu (mort en 1996) et son théâtre « parabole », surtout sa trilogie *La soif de la montagne de sel* en 1997 chez Domens ; de M. Visniec, qui écrit aussi en français, on a des pièces traduites par Virgil Tanase (*Du pain plein les poches*, 1994, Éd. Pli urgent), Gabrielle Ionesco (*Le Dernier Godot*, Cosmogone, 1996), et Claire Jeq traduit *Petits boulots pour vieux clowns* (Crater, 1995). D'autres dramaturges enfin, comme Teodor Mazilu, sont joués en France sans que leurs pièces soient publiées.

Le domaine yiddish reste toujours à part, en raison de son aspect transnational et des dimensions restreintes des cercles yiddishophones : la traduction constitue souvent non seulement un outil de diffusion, mais un mode de lecture rapproché. En 1989 et 1993, la publication des deux volumes de *Théâtre yiddish* (L'Arche), coordonnée par Aristide Demonico, peut être considérée comme un événement éditorial, puisqu'il s'agit, à l'exception de la première traduction du *Dibouk* en 1927 et d'un extrait d'une pièce d'Isaac-Leib Peretz dans *Les Cahiers du judaïsme*, des seules œuvres dramatiques traduites et publiées en français. Chaque volume réunit trois pièces : 1) *Dieu de vengeance* de S. Asch, *Enchaîné devant le temple* de Peretz / *Le Jeu de Hotsmakh ou la Passeratelle* d'Itzik Manger ; 2) *Le Dibouk* de S. An-Ski / *La Nuit sur*

le vieux marché de Peretz / *Jacob Jacobson* ou *À propos de Genèse* d'Aaron Zeitlin. En 1992, la création par Rafael Goldwasser et Astrid Ruff du Théâtre en l'Air (*Luftteater*) à Strasbourg a donné une nouvelle orientation au théâtre yiddish, avec une circulation entre la littérature yiddish et la langue française, mais sur un mode créatif qui dépasse les frontières de l'activité de traduction.

Des retraductions des classiques de l'Antiquité marquent aussi cette période. Ainsi Daniel Loayza professeur, dramaturge et traducteur est détaché en 1996 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en qualité de conseiller artistique et rédacteur. Il travaille notamment avec le metteur en scène Georges Lavaudant. Du grec ancien il traduit et édite Sophocle (*Ajax-Philoctète*, Odéon, 1997-1999) et Eschyle (*L'Orestie*, pour l'Odéon en 1999-2000, publié en 2001). On mentionnera de plus les traductions d'Euripide et Sophocle par Jean et Mayotte Bollack, fondées sur un exceptionnel travail philologique et soucieuses de la scène (v. ch. VI, « Grecs et Latins »).

Un cas particulier : traductions québécoises du théâtre de langue anglaise

La pratique et le rôle des traductions en langue française au Canada, État officiellement bilingue, ont un aspect spécifique. On a vu le cas des traductions proprement québécoises apparues durant l'apogée du mouvement nationaliste. Les retraductions des années 1990 et suivantes visent à produire un texte plus soucieux de l'original et à rectifier le registre langagier de ces versions identitaires et militantes. Entre aussi en ligne de compte le capital symbolique du second traducteur : une nouvelle traduction signée A. Maillet, M. Tremblay ou J.-M. Dalpé apporte une valeur ajoutée. Enfin, la plupart de ces retraductions correspondent à la tendance qui consiste, pour une compagnie, un directeur artistique ou un metteur en scène à produire un « texte maison » en fonction d'une mise en scène particulière. Par exemple, la Compagnie Jean-Duceppe, spécialisée dans le théâtre américain, joue majoritairement ses propres traductions. Cette subordination de la traduction à une production particulière explique aussi les retraductions de la même pièce. Bon nombre des traductions ou retraductions jouées ne sont pas publiées et se trouvent à l'ENT de Montréal.

Les traducteurs de la période précédente poursuivent leur travail : A. Maillet, M. Dumont et M. Grégoire, M. Tremblay, J.-L. Roux, qui, tous, proposent des retraductions. Des traducteurs nouveaux apparaissent : Maryse Warda, Benoît Girard. M. Warda en particulier est représentative du tournant qui s'opère dans les années 1990 : ses traductions restent près du texte original et font un usage sans ostentation de l'idiome québécois (contrairement à R. Dionne, Josée La Bossière, M. Dumont et M. Grégoire). Les auteurs traduits sont, outre Shakespeare, Ben Jonson, G. B. Shaw, aussi des auteurs contemporains américains (T. Williams, A. Miller), anglais (Michael Frayn), ou canadiens (George F. Walker). On compte au moins deux traductions québécoises pour les pièces suivantes (liste non exhaustive fournie par Annie Brisset, de l'Université d'Ottawa) :

- *Hamlet* (*Le drame de Hamlet prince de Danemark*, Jean-Louis Roux, 1970 ; *Hamlet, Prince du Québec*, adaptation parodique de Robert Gurik, 1977 ; *Hamlet*, A. Maillet, 1999)

- *La Tempête* (M. Garneau, 1973 ; A. Maillet, 1997, Normand Charette, 1997).

- *La nuit des rois* ou *Comme on voudra*, J.-L. Roux, 1968 ; *La nuit des rois*, A. Maillet, 1993)

- *Désir sous les ormes* (Yves Sauvageau et Robert Ripps, 1971 ; M. Dumont et M. Grégoire, 1984)

- *Un tramway s'appelait Désir* (Guy Dufresne, 1974 ; Paul Lefebvre, 1994)

- *Vu du Pont* d'A. Miller (R. Gingras, s.d., 1970s ? ; M. Dumont et M. Grégoire, 1989)
- *La mort d'un commis voyageur* (Paul Hébert et Pierre Morency, 1972 ; M. Dumont, 1998)
- *Qui a peur de Virginia Woolf ?* d'E. Albee (R. Dionne, 1966 ; M. Tremblay, 1988)
- *Chicken soup with barley* d'A. Wesker (*La Cuisine* adaptation québécoise de R. Dionne, s.d., 1978 ; *Des frites, des frites, des frites*, tr. Michel Beaulieu, s.d., circa 1988)
- *One flew over the cuckoo's nest* de Dale Wasserman (*Visa le noir, tua le blanc*, R. Dionne, s.d., 1979 ? ; *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, B. Girard, s.d., 1991 ?).

Théâtres d'Asie

Le théâtre chinois, longtemps représenté par des travaux savants (*HTLF XIX*, 523-525) qui se poursuivent dans la première moitié du XX^e siècle avec des travaux partiels dus principalement à des sinologues chinois ayant poursuivi des études de doctorat dans des universités françaises, est connu, pour la période classique, par quelques grands genres dramatiques, *zaju* et *chuanqi*, présentés à travers un choix d'œuvres célèbres. Les auteurs les plus représentatifs sont traduits, de manière très partielle. On peut dégager plusieurs noms : Guan Hanqing et Wang Shifu pour l'époque mongole/dynastie Yuan, et Tang Xianzu pour la dynastie Ming : de ce dernier André Lévy traduit le *Mudanting* (*Pavillon aux pivoinies*), éditions MF 1998. L'époque contemporaine reste quant à elle très peu traitée : *Les Retrouvailles* de Lao She (mort en 1966) avait été traduit et publié par l'équipe de traduction de l'université de Paris 7 sous la dir. de Mme Reclus-Houang chou-yi (Centre de publication Asie orientale : Université Paris 7, 1977), avant que les éditions en langues étrangères de Pékin ne fassent connaître *La Maison de thé* en 1980 ; du même auteur, Bernard Lelarge publiera quatre pièces en 2005 (Éd. You-Feng) sous le titre *Théâtre pour la résistance*. De Gao Xingjian (né en 1940) on connaît *Dialoguer-interloquer*, tr. Annie Curien (Saint-Nazaire, MEET, 1994).

Dans le domaine japonais, les meilleures réussites en matière de traduction sont le fait de collaborations entre traducteurs et écrivains qui retravaillent avec une certaine marge de liberté un premier état plus littéral de la traduction. Une parution importante est le volume *Zeami et d'autres, La lande des mortifications*, 25 pièces de nō, tr. Godel Armen et Kano Koichi (Gallimard, 1994). René Sieffert s'est uniquement consacré aux œuvres classiques : plusieurs dizaines de pièces de nō et une vingtaine de *Bunraku*. Il traduit notamment un très grand nombre de *Tragédies bourgeoises*, selon l'expression qu'il choisit pour désigner les *sewamono* de Chikamatsu Monzaemon (Publications orientalistes de France, 1991-1992), ainsi que de très importants essais théoriques de Zeami, considéré comme le père du genre, dans *La tradition secrète du nō*. Toutefois ces traductions ne donnent pratiquement pas lieu à des créations scéniques : l'entreprise de traduction est essentiellement littéraire. C'est grâce à Théâtre ouvert et à la MAV, aux Solitaires intempestifs et à la Société des dramaturges du Japon qu'un nouvel essor est donné à la traduction du théâtre japonais, à partir de 1998 (Oriza Hirata, *Tokyo notes*, tr. Rose-Marie Makino-Fayolle, Les Solitaires intempestifs).

Les traducteurs du coréen travaillent pour la plupart en binômes à l'instar de la Coréenne Im Hye-gyong et de la Française Cathy Rapin. Désireuse de faire connaître le théâtre coréen moderne, cette dernière fait venir une troupe amateur à Avignon, dans le programme « in » où le théâtre universitaire s'est fait une place : c'est la première fois qu'une pièce coréenne est jouée, en français, à l'étranger. Avec Im Hye-gyong elle publie *Quand le printemps arrive à la montagne et aux champs* de Ch'oe

In-hun (Le milieu du jour, 1993), *Mythe 1900* de Yun Dae-song (*ibid.* 1993), *Un possible, impossible* de Yi Hyon-hwa (*ibid.*, 1993), *Théâtres coréens*, qui regroupe sept pièces contemporaines (L'Harmattan, 1998), *Yonsan* de Yi Yun-t'aek, (Besançon, Les Solitaires intempestifs et Théâtre Gérard Philipe de Saint Denis, 1998). Il existe aussi une anthologie du *Théâtre* de C. Inhun, tr. par Pascal Grotte et Mun Shi-yeun (Librairie-Galerie Racine, 2000).

L'Inde a un riche répertoire théâtral, découvert au XIX^e siècle (*HTLF XIX*, 525-530), mais dont quelques pièces seulement étaient connues en version française. Martine Chemana publie une partie de ses travaux sur le théâtre indien *Kathakali, Théâtre traditionnel vivant du Kerala* en 1994 (Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient ») : elle traduit cinq pièces du répertoire classique avec une introduction détaillée sur les pratiques de ce théâtre, les auteurs et les œuvres.

Théâtre africain (sauf théâtre arabe)

Dans le domaine africain, les traductions demeurent rarissimes (mais un nombre relativement important de pièces sont traduites du swahili en anglais). Une exception est à noter cependant : les extraits de textes dramatiques en swahili d'Ebrahim Hussein traduits par Alain Ricard et son collaborateur tanzanien Biringanine Ndagano. A. Ricard s'attèle à la traduction des principaux auteurs dramatiques en swahili rencontrés lors de séjours en Tanzanie et en République démocratique du Congo, dont la Troupe Théâtrale Mufwankolo (v. plus haut, C 2). Avec l'aide de B. Ndagano, il traduit) dans son ouvrage *Ebrahim Hussein. Théâtre et nationalisme tanzanien* (Karthala, 1998) des extraits d'une des pièces les plus célèbres d'E. Hussein, *Arusi (Le mariage)*, 1980).

Théâtre du monde arabe et moyen-oriental

En provenance du Maghreb, des adaptations d'œuvres arabes sont portées à la scène comme celles du Tunisien T. al-Hakim : *La Robe verte*, dans une version de Viviane Amina Yagi et Joseph Tubiana (1990) ou *L'histoire d'un muezzin qui n'avait pas annoncé l'aube* (1999). Le drame *Le Barrage* de son compatriote M. Messadi, tr. Ezzedine Guellouz, en 1981 dans la « Collection Unesco d'œuvres représentatives » (Sherbrooke, Naaman), est réédité en 1994 (Arcantère). De l'Algérien Abdelkader Alloula, Actes Sud-Papiers publie en 1995 un ensemble de trois pièces : *Les Généreux* (qui donne son titre au volume et est créée au Festival d'Avignon la même année), *Les Dires*, *Le Voile*, tr. Messaoud Benyoucef.

Le théâtre égyptien est représenté par Chérif El Shoubashy, dont la pièce *Tu ne tomberas pas... Jérusalem* est traduite par Ahmed Youssef, avec une Préface de Boutros Boutros-Ghali (L'Harmattan, 1998). La pièce se déroule en 1099 pendant les Croisades et, tragédie faisant écho aux divisions contemporaines du monde arabe, elle montre comment Jérusalem est confrontée à l'indifférence des dirigeants d'Égypte, de Syrie et d'Irak. En 1999 paraît d'Ahmed Etman la pièce *Cléopâtre éprise de paix*, tr. A.L. Alexis (L'Harmattan, « Théâtre des cinq continents ») ; publiée en arabe en 1984 par l'Organisme égyptien du livre au Caire, elle est traduite en italien, en anglais, en grec et en français sans doute grâce au réseau international de son auteur et parce qu'elle multiplie anachronismes et références à l'Antiquité. On signalera aussi, de Mona Qattan, *Des cœurs peints en bleu*, pièce transcrite et traduite de l'arabe sous la direction d'Arlette Khoury-Tadié (*Cahiers d'études arabes*, Langues'O, 1991). Enfin, René R. Khawam traduit une sélection de pièces du théâtre d'ombres traditionnel, dont trois pièces de Mouhammad Ibn-Dâniyâl dans la collection « Théâtre d'ombre » chez l'Esprit des péninsules (1997) : *Le Mariage de l'Émir Conjonctif*, *Les Comédiens de la*

rué, *L'Amoureux et l'Orphelin*. Quant au Syrien S. Wannous, il est connu en France par la publication chez Actes Sud de *Miniatures* (tr. Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara), suivi de *Rituel pour une métamorphose* (tr. R. Samara).

Une partie de l'œuvre persane de Reza Ghassemi (émigré en France en 1986) est traduite : *A vous de jouer Mercutio !* et *Portrait*, tr. par Monique Picard en collaboration avec l'auteur (1995, L'Harmattan « Théâtre des cinq continents ») et *Le dilemme de l'architecte Mâhyâr* (v.o. 1986, tr. Jean-Charles Flores, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998).

Le théâtre israélien est marqué par la traduction du théâtre de Hanoach Levin, que Laurence Sendrowicz initie en 1995 (*Yacobi et Leidenthal*, MAV).

3. Écrits théoriques

La période précédente avait été marquée par de nombreuses traductions d'écrits théoriques : la tendance se poursuit après 1990, surtout en provenance d'Europe. Brecht continue d'exercer une influence considérable. À partir de 1990 paraissent plusieurs éditions séparées, puis en 2000 paraissent les *Écrits sur le théâtre* dans la Bibliothèque de la Pléiade sous la direction de Jean-Marie Valentin (plusieurs traducteurs, édition fortement complétée à partir d'une récente édition allemande mais où les traductions ne sont que partiellement révisées (p. ex. pour *L'Achat du cuivre*, tr. J. Jourdeuil, inédits traduits par André Combes), les éditions Gallimard ayant dû reprendre telle quelle la traduction publiée à L'Arche.

Dans le domaine anglophone, P. Brook, praticien encore plus que théoricien, devient une figure fondamentale du paysage théâtral français. *The Empty Space* (1968) avait été traduit par Christine Estienne et Franck Fayolle (*L'Espace vide ; écrits sur le théâtre*, Seuil, 1977). *Points de suspension : 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1980 (The Shifting Point)*, tr. J.-C. Carrière et Sophie Reboud, paraît au Seuil en 1992. Une autre grande figure d'homme de théâtre anglais est le metteur en scène Edward Gordon Craig, dont *De l'art du théâtre* (1905), traduit dès 1914 par G. Séligmann-Lui et plusieurs fois réédité, fait l'objet d'une nouvelle édition (Circé, 1999) accompagnée de souvenirs issus d'entretiens avec Brook et Natasha Parry.

De G. Strehler, le *Per un teatro umano* avait été traduit en 1980 (*Un théâtre pour la vie*) de même que *Io, Strehler : conversazioni con Ugo Ronfani* en 1989 sous le titre *Une vie pour le théâtre*, tr. K. Wackers (Belfond). D'autres hommes de théâtre italiens sont également traduits : Eugenio Barba, metteur en scène, dramaturge et directeur de théâtre, voit plusieurs de ses textes de réflexion en anthropologie théâtrale publiés en français, notamment : *Théâtre - Solitude, métier, révolte* (Éd. de l'Entretiens, 1999). Les textes théoriques de D. Fo, *Le Gai Savoir de l'acteur*, sont traduits par V. Tasca, Paris, L'Arche, 1990.

Dans la partie orientale de l'Europe, les théoriciens sont également nombreux. En 1992 paraît le tome IV et dernier des *Écrits sur le théâtre, 1936-1940* de Meyerhold, tr. B. Picon-Vallin (L'Âge d'homme). De son compatriote Stanislavski on réédite à plusieurs reprises, à partir de 1990, *La Formation de l'acteur* dans la traduction d'Elisabeth Janvier (faite sur une version anglaise) ; une partie des *Notes artistiques* de Stanislavski est traduite par Macha Zonina et Jean-Pierre Thibaudat, Circé (1997) et une nouvelle traduction de *Ma vie dans l'art*, due à D. Yoccoz, paraît en 1999 (L'Âge d'homme). En 2000 H. Henry traduit les *Écrits sur le théâtre* d'E. Vakhtangov (L'Âge d'homme).

En dehors de la Russie, c'est surtout en Pologne qu'on découvre des œuvres théoriques : Kantor, *Leçons de Milan*, tr. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska (Actes Sud,

1990) ; Grotowski, pour quelques réflexions sous le titre « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », dans l'ouvrage de son assistant anglais Thomas Richards *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques* (tr. de l'anglais par Michel A. Moos, Actes Sud, 1995). Le théoricien tchèque Jindřic Honzl (mort en 1953), membre du Cercle de Prague, reste un quasi-inconnu. D. Bablet signalait pourtant (*Travail théâtral*, n° 4, 1971) : « À l'heure où la sémiologie théâtrale tâtonne en France à la recherche d'elle-même, il serait bon de lire Honzl et particulièrement ce texte vieux de plus de trente ans », faisant allusion à un texte de Honzl traduit dans la revue, d'ailleurs sans nom de traducteur.

Hors d'Europe, on trouve un théoricien, le Tanzanien E. Hussein, de langue swahili, dont un texte « Comment écrire pour le théâtre en suivant Aristote », extrait de *Fasihi* [Littérature] (1983), est traduit (par Kasoro Tumbwe) dans l'ouvrage que lui consacre A. Ricard (1998).

4. Les traducteurs : entre le texte original et le spectacle à venir ?

Le conflit ancien qui caractérise la traduction d'une œuvre théâtrale – respect du texte de l'auteur et/ou création d'un texte jouable – semble, sinon s'exaspérer à la fin du XX^e siècle, du moins prendre une dimension plus aiguë. Ce conflit se double des problèmes des statuts juridiques des traducteurs, qui ne sont pas les mêmes suivant les États (v. ch. II).

En France, la reconnaissance des traducteurs dramatiques est un sujet complexe. Les théâtres sont tenus de mentionner le nom du traducteur sous le nom de l'auteur sur tous les supports de communication, mais il n'est pas rare qu'ils oublient. La presse et autres médias en général ne font que rarement mention du traducteur. De nombreuses adaptations (réécriture pour la scène, genres musicaux, montages de pièces diverses) ne mentionnent pas le traducteur des textes sources, se contentant de désigner légalement comme « auteur » le metteur en scène-adaptateur (c'est le cas, par exemple, des œuvres de Maïakovski et de Boulgakov).

Le XIX^e siècle et le début du XX^e ont connu des traducteurs qui s'intéressaient, voire se passionnaient pour un auteur. Le phénomène existe encore après 1990. Dans le cas d'auteurs contemporains, les traducteurs semblent choisir « leur » auteur, qui les intéresse personnellement et, pour cette raison, traduisent plusieurs œuvres d'un même auteur ; ils ont même souvent, dans le cas de H. Claus par exemple, une relation personnelle avec celui-ci, dont ils suivent alors le trajet. Des traducteurs comme M. Buysse, A. Van Crugten ou J. De Decker par exemple, sélectionnent souvent eux-mêmes les œuvres qu'ils aiment et estiment devoir faire connaître en langue française : pour cette raison, ils ont une relation plus personnelle, plus intime avec le texte et avec l'auteur que dans le cas d'une traduction commandée. C'est aussi le cas dans le domaine yiddish, où les traducteurs commencent en général par traduire des textes qui leur plaisent, sans être certains que cela trouvera une suite, si bien que les professionnels qui se consacrent exclusivement – ou même principalement – à cette tâche sont rares. Quant à certaines traductions de textes roumains, elles s'expliquent par un projet personnel de l'auteur, qui peut s'auto-traduire ou rédiger une version française différente (G. Astalos, Ionesco, M. Vişniec), par l'intérêt d'un traducteur pour un auteur (Philippe Loubière traducteur de T. Mazilu) ou bien par le désir d'un metteur en scène, d'habitude d'origine roumaine, de monter telle ou telle pièce (V. Tanase traduit Mazilu, Anton Pann, Vişniec ou M. Sorescu).

Dans le cas d'auteurs anciens, plusieurs cas de figures sont possibles. Le cas de Shakespeare permet de mettre en évidence les options possibles. J.-M. Déprats traduit

quasiment toutes les pièces de Shakespeare à partir de 1980, montées au théâtre (Matthias Langhoff, Jérôme Savary, Luca Ronconi et autres) et publiées chez Actes Sud, par la Comédie française, puis par Gallimard à partir du *Roi Lear* en 1993. Il le traduit avant tout pour le théâtre, de façon à apporter aux acteurs et aux metteurs en scène potentiels un matériau à la fois poétique et scénique aussi riche que possible, à l'instar de ce qu'offre l'original. Comme Y. Bonnefoy, il opte pour le vers libre, mais leurs approches sont différentes : celle de Déprats est celle d'un shakespearien, ancien directeur de troupe théâtrale, qui cherche à respecter, dans ses traductions, les impulsions de jeu que recèle la lettre du texte anglais. La recherche de poéticité découle ici de celle de la théâtralité, sans que les traductions soient pour autant systématiquement faites pour une mise en scène particulière. Selon Déprats, qui est revenu sur son activité de traducteur de Shakespeare à plusieurs reprises, notamment dans « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Théâtre/Public* (n° 44 janv./fév. 1982), « les virtualités théâtrales présentes dans le texte écrit ne s'épanouissent que dans le jeu de l'acteur. Il faut donc que ces virtualités soient inscrites dans le texte traduit pour que celui-ci donne naissance à du théâtre et non à du dialogue illustré. » Pour A. Markowicz il s'agit avant tout de rendre un rythme, et il choisit de traduire le pentamètre iambique de Shakespeare par un décasyllabe, ce qui donne un rythme nerveux à ses traductions. Dans la traduction des *Œuvres complètes* sous la direction de Michel Grivelet et de Gilles Monsarrat parue entre 1995 et 2002 chez Robert Laffont (Bouquins), les pièces en vers sont traduites en alexandrins non rimés. Ces traductions font partie de celles qui cherchent à privilégier un rythme qui passe par le vers syllabique et sont le fait d'universitaires comme Léone Teyssandier ou Sylvère Monod ; ils cherchent à restituer le « corps sonore » (*Tragédies, I*, p 13) de la pensée de Shakespeare, de son théâtre. Ils recourent à l'alexandrin, pendant poétique du pentamètre iambique par son statut, mais ils le laissent parfois un peu libre, pour « conserver la mobilité du texte anglais ». Toutes ces diverses retraductions sont le plus souvent accompagnées de paratextes facilitant une meilleure compréhension de l'œuvre. Mais les exemples des traductions canadiennes de Shakespeare montrent aussi comment un écrivain ancien peut être utilisé pour des visées politiques. On doit enfin ajouter les multiples « adaptations » faites par des metteurs en scène à partir de traductions existantes.

La pratique d'une traduction en collaboration (ou en binôme) se développe à la fin du XX^e siècle, suivant la formule : un traducteur de même langue maternelle que l'auteur traduit, un traducteur de langue française. Cette association est condamnée par J.-M. Déprats, qui estime que, si le premier ne fournit qu'un mot à mot, il ne saurait être considéré comme traducteur ; s'il s'agit d'une véritable traduction, elle n'a pas à être remaniée par qui que ce soit « au nom d'une compétence tellement générale qu'on ne sait pas en quoi elle consiste » (Assises de la traduction littéraire, 107). Hors de ce cas-limite, un binôme qui associe deux personnes compétentes dans les deux langues mais de langues maternelles différentes peut être une réussite dans le cas de langues peu répandues hors de leurs frontières. C'est le cas de Han Yumi, co-directrice avec Hervé Péjaudier de la collection « Scènes coréennes ». En collaboration avec lui elle a traduit *Monsieur Maeng marie sa fille*, suivi de *Psychodrames* (CRIC, Librairie galerie Racine, 2000). Elle explique la difficulté de la diffusion du théâtre en traduction pour des domaines mal connus des francophones comme la Corée : « La spécificité du théâtre, c'est qu'il n'y a pas de notes de bas de page : voilà ce qui nous sert parfois à définir la spécificité de la traduction théâtrale, et souligne le fait que l'on a peu d'artifices, dans le texte même, pour faire passer les *Notions* sans les fausser, ni dans un sens (annexionnisme) ni dans l'autre (exotisme). Nous interdire les notes en

bas de page nous a amenés à développer au mieux le paratexte, notes générales, préfaces, postfaces, de manière à répondre aux attentes légitimes d'un lecteur confronté à des œuvres dont il ignore tout, mais en préservant au mieux son approche de parasitages divers » (« À la courbe des eaux, ou traduire le théâtre coréen aujourd'hui en France », dans : *Traduire* 222 (2010) : *Traduire pour le théâtre*). Han Yuni retrouve ce qu'on pourrait appeler les deux postulats de tout traducteur de théâtre.

Il semble finalement qu'une résolution possible, sinon une conciliation, ait été trouvée vers la fin du XX^e siècle dans le travail d'une équipe entourant le metteur en scène, et regroupant traducteur, dramaturge (au sens allemand du terme), décorateur, acteurs, techniciens divers, en vue de produire, à partir d'une traduction donnée, un spectacle qui tienne compte du caractère étranger de l'œuvre, de son *étrangèreté* pour reprendre un terme forgé au XIX^e siècle (HTLF XIX, 72). L'helléniste Pierre Judet de La Combe, qui a collaboré à des mises en scènes d'Eschyle et d'Euripide, s'appuie sur son « expérience d'interprète de textes théâtraux anciens, de philologue, et aussi de traducteur » : les discussions qu'il a eues « sur plusieurs tragédies grecques avec des metteurs en scène incroyablement exigeants, discussions quasi philologiques portant sur la traduction et non sur le texte grec, ont montré que la question de la lettre, de ses puissances, de ses conséquences pour l'art scénique d'aujourd'hui, peut être posée aussi à partir d'un texte traduit » (Judet de La Combe, 44). P. Judet de la Combe rejoint ici Vitez sur la convergence entre traduction et mise en scène.

CONCLUSION

Depuis 1918, et encore davantage depuis 1945, les théâtres étrangers sont de plus en plus largement traduits en langue française, tant en traductions publiées que pour des mises en scène. Les théâtres européens traditionnels continuent à être bien représentés, ceux du continent américain se sont imposés, mais ceux des continents africains et asiatiques demeurent peu connus à la fin du XX^e siècle et même dans les premières années du XXI^e.

Pour le domaine européen, l'intérêt s'est porté surtout sur les auteurs européens actifs à partir du dernier tiers du XIX^e siècle, avec le plus souvent un net accent sur les contemporains. Si les grands auteurs dramatiques des littératures européennes – y compris les littératures grecque et latine (v. ch. VI) – font l'objet de retraductions (v. ch. V), on constate que beaucoup des pièces de théâtre qui avaient figuré dans la célèbre collection publiée de 1822 à 1827 par le libraire Ladvocat « Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers » (HTLF XIX, 463-466) n'ont *jamais été retraduites ni même rééditées* au cours du XX^e siècle : soit près de la moitié des 17 auteurs anglais, la totalité des 6 auteurs polonais, des 4 auteurs russes, des 3 auteurs portugais, des 3 auteurs suédois... Ces auteurs tombés dans l'oubli (parfois aussi dans leur littérature d'origine), sont pour la plupart des écrivains du XVIII^e siècle, parfois aussi des siècles précédents. C'est donc – à l'exception de Shakespeare, des Espagnols du Siècle d'or, de Goldoni, de Goethe, et de quelques autres – un répertoire essentiellement contemporain qui intéresse les traducteurs du XX^e siècle ; c'est aussi un répertoire fortement occidental.

Encore faut-il signaler des lacunes importantes pour le domaine nord-américain et canadien, en raison d'un contexte spécifique. C'est le cas notamment pour les auteurs féminins dans les dernières décennies du XX^e siècle (Wendy Wasserstein, Paula Vogel, Tina Howe), et pour August Wilson qui a une place très importante dans l'histoire du théâtre américain au XX^e siècle (il a écrit une pièce par décennie sur la condition des Noirs aux États-Unis). De manière générale, il est certain que la place

des agents (très importante en Amérique) a une influence sur la façon dont il est possible d'« importer » des pièces américaines, car cela restreint les marges de manœuvre. D'autre part, le théâtre américain pose des questions spécifiques de langue, car c'est un théâtre qui note les accents (simple prononciation familière, ou bien accent du sud chez Tennessee Williams, parler de Nouvelle Angleterre chez Wilder, accent noir chez Wilson entre autres...). L'autre facteur à prendre en compte est le cinéma, genre américain qui a une influence telle qu'elle explique peut-être un intérêt moindre pour le théâtre après les années 1970.

Au Canada, de façon générale, les traductions théâtrales qui accèdent à la publication sont rares, à moins que le traducteur soit un écrivain ou un dramaturge éminent. La rareté des publications théâtrales tient à l'exiguïté et à la dispersion du lectorat francophone dans un pays de 35 millions d'habitants répartis sur un immense territoire.

L'obstacle est aussi d'ordre juridique puisque les droits de traduction sont souvent détenus en exclusivité par des éditeurs français (ex. L'Arche pour les œuvres de Brecht).

Avec les pays communistes, l'échange culturel ne redevient ouvert et actif que vers la fin des années 1980. De ce fait, des formes sont jugées dépassées quand les traductions arrivent – c'est le cas de certaines pièces du théâtre russe contemporain découvertes dans les années 1990, perçues comme des reprises du théâtre de l'absurde. D'autre part, de nombreuses traductions sont publiées mais non jouées, d'autres jouées mais non publiées. Dans le domaine contemporain, on peut citer *L'Homme en lambeaux* de Mikhaïl Ougarov, traduit par Yves Barrier, lu à Paris et Avignon, joué à Montréal, jamais publié. Toutes les traductions de « lacunes » entreprises dans les années 1990 par la MAV (Luntz, Biély, Kouzmine, Annenski) sont passées inaperçues, en dépit des efforts développés par leurs auteurs auprès de metteurs en scène pour les faire lire. Dans le domaine polonais, mis à part Gombrowicz et Mrozek, toutes les traductions sont assez peu visibles. Dans le domaine tchèque, en l'état actuel des archives, les phénomènes de décalages sont surtout perceptibles voire flagrants pour la seconde moitié du XX^e s. Les traducteurs ont été très réactifs mais les publications et mises en scène ne viennent qu'à la suite d'événements politiques majeurs. Pour la seconde moitié du XX^e siècle, la diffusion de l'œuvre d'Ivan Vyskočil (né en 1929) a été complètement manquée, alors qu'il s'agit de la personnalité théâtrale la plus intéressante de sa génération.

La traduction théâtrale du second XX^e siècle a toutefois permis aux spectateurs de langue française de mieux connaître le répertoire asiatique. La collection *Ladvoctat* avait primitivement inclus des pièces chinoises et indiennes dans son programme : cette promesse (qui figurait encore dans les pages de titres de volumes parus en 1822/1823) n'avait pas été réalisée. Par la suite, le théâtre indien a fait l'objet de quelques traductions, et la Bibliothèque de la Pléiade consacre un volume au théâtre ancien de l'Inde. Pour le théâtre chinois, il reste peu connu au XX^e siècle : jusque dans les années 1960, les travaux dans ce domaine sont principalement le fait de sinologues chinois ayant poursuivi des études de doctorat dans des universités françaises, qui se tournent vers des genres dramatiques anciens. L'époque contemporaine demeure encore très peu traitée. En revanche ce sont surtout des auteurs contemporains qui représentent les théâtres coréen et japonais. Quant au théâtre africain, il est très peu connu.

Pour le Moyen-Orient, les lacunes les plus importantes concernent le Liban et la Syrie. Au Liban, la production est historiquement très importante et le public

nombreux, mais il n'y a presque aucune traduction publiée. Bien que la Syrie soit le lieu de naissance du théâtre arabe avec l'Égypte, il y a peu de traductions.

Pour le domaine israélien, à la fin du siècle, la traduction théâtrale connaît bien des lacunes. Il n'y avait quasiment pas de traducteur de théâtre en hébreu avant la création de la MAV. Les années 2000 permettent à ce jeune théâtre (émergeant après 1948) d'être mieux diffusé.

Ces constatations générales doivent être relativisées et nuancées. Il faut en effet tenir compte des productions proprement théâtrales des différents pays de la planète, qui n'ont pas tous des traditions fortes dans ce domaine (c'est le cas du théâtre arabe), et des dimensions très différentes des populations parlant telle ou telle langue. D'autre part, en dépit de sa visibilité, liée à l'aspect spectaculaire des mises en scène (mais qui sont aussi des événements éphémères) et aux médiatisations accrues au XX^e siècle, la publication de théâtre est concurrencée par le succès de la prose fictionnelle, qui est le genre dominant de ce même siècle, voire par celle des plaquettes de poésie : Vincenzo Monti et Ugo Foscolo figurent en tant qu'auteurs dramatiques dans la collection Ladvocat, mais ils ne sont édités en traduction française au XX^e siècle que comme poète ou romancier. Les romans du Suédois P. Lagerkvist (prix Nobel 1951) sont traduits, mais son œuvre théâtrale reste inconnue ; il en est de même du Norvégien Tarjei Vesaas.

Les plus grandes difficultés auxquelles les traductions de pièces de théâtre donnent lieu au cours du XX^e siècle – qui semblent même s'amplifier au début du XXI^e – résident finalement dans la conception même de l'œuvre dramatique. Tout ce chapitre témoigne de la montée en puissance, au fil des ans, d'une opposition entre un théâtre du texte et un théâtre du spectacle. Les metteurs en scène ont des attitudes divergentes dans leurs façons de se comporter face au texte, mais peu accordent à la traduction la même importance que Vitez, qui était aussi helléniste et slavisant. Parmi ses héritiers, certains metteurs en scène sont très à l'écoute de la vibration polyphonique des œuvres, comme J. Lassalle (Goldoni, Euripide) ou S. Braunschweig (Shakespeare, Pirandello). D'autres en revanche privilégient surtout leur lecture, ce qui fait d'ailleurs parfois l'intérêt de certaines représentations, mais pose question pour un rendu des polysémies de l'original. Au Canada, le fait que presque toutes les traductions soient effectuées par des « dramaturges », metteurs en scène, directeurs artistiques ou comédiens (travaillant souvent de concert et pour une production, un théâtre, voire un public spécifique) montre que le texte est conçu pour être au service du spectacle plutôt que l'inverse.

Dans ces conditions, le rôle du traducteur a considérablement évolué depuis le XIX^e siècle. Il est sans doute plus lié à l'évolution des réflexions sur la représentation et au poids de plus en plus grand des metteurs en scène. Le traducteur de théâtre n'est pas un simple intermédiaire entre un auteur et un lecteur, comme ce peut être le cas de la poésie ou du roman : il peut se concevoir non comme un simple passeur, mais comme un « dramaturge », qui interprète le texte, ce qui peut remettre en question son autonomie, sa neutralité, voire son autorité. Face à un texte théâtral, destiné à la représentation, le traducteur n'est pas face à deux « maîtres » (l'auteur et le lecteur), mais à trois ou quatre : ses destinataires sont eux-mêmes des co-auteurs (metteurs en scène et acteurs), le public devenant aussi, dans certaines théories théâtrales, une sorte de co-auteur. La question de l'auctorialité (ou non) du traducteur se pose donc différemment. En dépit de cela, des traducteurs continuent d'assurer la promotion des œuvres étrangères, c'est-à-dire qu'ils prennent le risque de traduire une pièce ou un auteur, souvent sans éditeur, et donc sans avoir la certitude que cette pièce sera jouée

ou même publiée. Il existe un bon nombre de traductions qui restent invisibles tant qu'elles n'ont pas été jouées pour pouvoir être ensuite éditées.

Références bibliographiques

- Abul-Naga, El-Saïd Atia, *Recherches sur les termes de théâtre et leur traduction en arabe moderne*, Alger, SNED, 1973
- Anderson, Laurie, « Pragmatica e traduzione teatrale », *Lingua e letteratura*, 1984/2, 224-235.
- Archives du spectacle, Les* (<https://www.lesarchivesduspectacle.net>)
- Assises de la traduction littéraire, *Traduire le théâtre. Sixièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, 1989, Arles, ATLAS-Actes Sud, 1990
- Bassnett, Susan, *Translation Studies*, Londres, Methuen, 1980.
- Ballu, Denis, Bouquet, Philippe, « Les cinq vagues ou deux siècles de littérature nordique en traduction française », *Pays nordiques, Bibliothèque(s)* (n° 55, mars 2011), 64-66
- Bessire, Adrien, « Traduire le théâtre de Thomas Bernhard en français », in Bouchardon, Ferry, 65-78.
- Bonnaud, Irène, « Heiner Müller, *La Déplacée* : la RDA sortie des tiroirs. Propos recueillis par Diane Scott », 2007, *Regards* n°41, juillet/août 2007, www.regards.fr (consulté le 27 mai 2018)
- Bouchardon, Marianne, Ferry, Ariane (dir.), *Rendre accessible le théâtre étranger (XIX^e-XXI^e siècles)*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2017
- Boudot-Lamotte, Antoine, *Ahmad Shawqi, l'homme et l'œuvre*, thèse soutenue le 25 janvier 1974 et publiée en deux tomes par le Service de reproduction des thèses, Lille, 1974
- Bouquet, Philippe, « Boris Vian, traducteur de *Mademoiselle Julie* », dans *Strindberg et la France : douze essais*, éd. par G. Engwall, Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1994 (coll. Romanica Stockholmiensia; 15), p. 121-125.
- Brisset, Annie, *Sociocritique de la traduction Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec, 1968-1988*, Longueuil, Le Préambule, 1990.
ead., « L'identité en jeu, ou le sujet social de la traduction », dans : Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1993.
- Couderc, Christophe (dir.), *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Nanterre, 2012.

Hamberg, Lars, « Some practical considerations concerning dramatic translation », *Babel*, 1969/2, 91-94.

Han, Yumi, « À la courbe des eaux, ou traduire le théâtre coréen aujourd'hui en France », *Traduire*, 222 (2010), 73-86.

Horn-Monval, Madeleine, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XV^{ème} siècle à nos jours* 9 volumes, 1958-1967.

Humbert-Mougin, Sylvie et Lechevalier, Claire (dir.), *Le Théâtre antique entre France et Allemagne. XIX^e-XX^e siècles*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2012.

Inderwildi, Hilda, « La théâtre allemand contemporain en traduction. État des lieux », in : *Cahiers d'Études germaniques, Traduire, adapter, transposer*, 2009, 55-69.

Jomaron, Jacqueline de (dir.), *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, A. Colin, 1992

Judet de La Combe, Pierre, « Traduire le théâtre », dans : *Enseigner les œuvres littéraires en traduction*, contributions réunies par Y. Chevrel, Versailles, Actes de la Dgexco, 2007, 42-62.

Kargl, Elisabeth, *Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek : enjeux et concrétisations*, Thèse de doctorat, Université de Paris 3/Université de Vienne, 2006
ead., « Le théâtre d'Elfriede Jelinek en France : passages à l'acte altérées », in : Corona Schmiele (éd.), *Passages à l'acte : interprétation, traduction, (ré-)écriture*, Paris, Indigo & côté femmes, 2010, pp. 49-64.

Knauf, Jean, *La Comédie-Française 1938-1943*, <http://prod.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?id=584>

Khoueiri, Joseph, *Théâtre arabe, Liban, 1847-1960*, Cahiers théâtre Louvain, « Arts du spectacle », 1984

Krebs, Roland, « Le théâtre allemand sur la scène de la Comédie-Française. Stratégie et enjeux d'un "échange" culturel », à paraître (volume Chr. Lombez)

Ladouceur, Louise, *Making the Scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada, Québec, Nota bene*, 2005.

Landau, Jacob M., *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, trad. de Francine Le Cleac'h, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1965

Mounin, Georges, *Teoria e Storia della Traduzione*, Turin, Einaudi, 1965, 153-158.

Nolette, Nicole, *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Les Presses de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Press, 2015

Obregón, Osvaldo, *La diffusion et la réception du théâtre latino-américain en France de 1958 à 1986*, Besançon : Presses universitaires franc-comtoises 2002.

Poirson, Martial, Romain Jobez : Benno Besson, *Revue d'Histoire du Théâtre* 241-242 (2009 I-II)

Recoing, Éloi, « Poétique de la traduction théâtrale », *Traduire*, 222 | 2010, 103-124.

Regattin, Fabio, « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique » dans : *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 156-171.

Richardson, F.C., *Kleist in France*, Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1962.

Salamé, Ghassan, *Le Théâtre politique au Liban (1968-1973) : approche idéologique et esthétique*, Beyrouth, Publications du centre culturel universitaire, 1974

Sardin, Pascale (éd.), *Beckett. L'ouverture de Godot*, traductions recueillies et présentées par Pascale Sardin, PU Bordeaux, Collection « Translations, Pratiques de la traduction », vol. 4, 2014.

Schwarzinger, Heinz, « “On doit amener l’auteur à bon port”. Entretien avec Heinz Schwarzinger », in *Germanica* 52 (2013), p. 147-158.

Théâtre coréen d'hier et d'aujourd'hui textes réunis par Cathy Rapin et Hye-gyông Im, Editions de l'Amandier, 2006

Théâtre/Public, dossier « Traduire », dir. Georges Banu, n°44 (janvier/février 1982).

Tomiche, Nada, *La Littérature arabe traduite, mythes et réalités : de l'image que se fait l'Occident du monde arabe contemporain à travers les traductions de la littérature arabe en langues française et anglaise*, Paris : P. Geuthner, 1978, 74 p.

Traduire 222 (2010) : *Traduire pour le théâtre* :
<https://traduire.revues.org/198?lang=en>

Tunner, Erika, « Penthesilea und Penthésilée », in *Kleist-Jahrbuch* 1991, p. 60-66.

Vitez, *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par D. Sallenave et G. Banu, Gallimard, 1991, réédition augmentée 2015.

Wellwarth, George E., « Special Considerations in Drama Translation », in Marilyn Gaddis Rose (dir.), *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 1981, 140-146.

Zuber-Skerritt, Ortrud, *The Languages of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*, Oxford/New York, Pergamon Press, 1980.

Zuber-Skerritt, Ortrud, *Page to Page. Theater as Translation*, Amsterdam, Rodopi, 1984.

Index des auteurs HTLF XXe

Abell, Kjeld
Abou Salem, François
Achterbusch, Herbert
Ahlfors, Bengt
Aïgui, Guennadi / Ajgi, Gennadij Nikolaevič
Albee, Edward
Alfieri, Vittorio
Allen, Woody
Alloula, Abdelkader
Alvim, Roberto
An-Ski, Sh.
Annenski, Innokenti / Annenskij, Innokentij Fedorovič
Aouêzov, Moukhtar
Arbouzov, Alekseï / Arbuzov, Aleksej Nikolaevič
Arioste, L'
Aristophane
Arlt, Roberto
Arrabal, Fernando
Asch, Sholem
Aspenström, Werner
Astalos, Georges
Asturias, Miguel Ángel
Athayde, Roberto
Barba, Eugenio
Bareiro Saguier, Rubén
Barker, Howard
Beaumont, Francis
Beck, Julian
Beckett, Samuel
Belbel, Sergi
Bendix, Lars
Benet i Jornet, Josep Maria
Bergman, Hjalmar
Bergqvist, Jan
Bernhard, Thomas
Betti, Ugo
Bianciotti, Hector
Biéli, André / Belyj, Andrej
Blaga, Lucian
Blok, Alexandre / Blok, Aleksandr Aleksandrovič
Boal, Augusto
Boer, Lodewijk de
Bolt, Robert
Bond, Edward
Boulgakov Mikhaïl / Bulgakov, Mihail Afanas'evič
Brecht, Bertolt
Brook, Peter
Bruckner, Ferdinand

Brusati, Franco
Büchner, Georg
Burdman, Ralph
Buzzati, Dino
Caicedo Estela, Andrés
Calderón de la Barca, Pedro
Calveyra, Arnaldo
Čapek, Karel
Caragiale, Ion Luca
Carballido, Emilio
Cervantes Saavedra, Miguel de
Chabaud, Jaime
Ciprian, Georges
Claus, Hugo
Cohan, George Michael
Congreve, William
Cortázar, Julio
Cortiñas, Jorge Ignacio
Cossa, Roberto M.
Craig, Edward Gordon
Cunillé, Lluïsa
D'Annunzio, Gabriele
Dae-Song, Yun
Dagerman, Stig
Daisne, Johan
Dekker, Thomas
Dienst, Pieter van / Diesthemus, Petrus
Dimitriadis, Dimitri / Dīmītriádīs, Dīmītrīs
Dis, Adriaan van
Dobrzański, Jerzy
Doff, Neel
Dorst, Tankred
Dürrenmatt, Friedrich
Dyk, Viktor
Eftimiu, Victor
Eisler, Hanns
El-Saadaoui, Nawal / Sa 'dāwī, Nawāl al-
Eliot, Thomas Stearns
Encina, Juan del
Enquist, Per Olov
Eschyle
Etman, Ahmed / 'Uṭmān, Aḥmad
Euripide
Evreïnov, Nicolai Evreïnov / Nikolaj Nikolaevič
Fassbinder, Rainer Werner
Fernández de Moratín, Leandro
Fischerová, Daniela
Fleisser, Marieluise
Fletcher, John
Fo, Dario

Ford, John
Fornés, María Irene
Forte, Dieter
Foscolo, Ugo
Fosse, Jon
Frayn, Michael
Fredén, Sofia
Friel, Brian
Frisch, Max
Fry, Christopher
Fuentes, Carlos
Gambaro, Griselda
Garcia Lorca, Federico
Ghassemi, Reza
Goethe, Johann Wolfgang von
Gogol, Nicolas / Gogol', Nikolaj Vasil'evič
Goldoni, Carlo
Gombrowicz, Witold
Gorki, Maxime
Gozzi, Carlo
Grabbe, Christian Dietrich
Griboïedov, Alexandre / Griboedov, Aleksandr Sergeevič
Grillparzer, Franz
Grotowski, Jerzy
Guan, Hanqing
Gudmundsson, Jan
Guitry, Sacha
Hacks, Peter
Hakim, Tawfiq al- / Ḥakīm, Tawfiq al-
Hamsun, Knut
Handke, Peter
Hart, Moss
Hašek, Jaroslav
Hauptmann, Gerhart
Havel, Vaclav
Heiberg, Gunnar
Heijermans, Herman
Hellman, Lillian
Herzberg, Judith
Heywood, Thomas
Hirata, Oriza
Holberg, Ludvig
Honzl, Jindřic
Horváth, Ödön von
Howe, Tina
Hussein, Ebrahim N.
Hyon-hwa, Yi / I, Hyōn-Hoa
Ibn-Dāniyāl, Mouhammad / Ibn Dāniyāl al-Ḥuzā'ī, Muḥammad
Ibsen, Henrik
In-hun, Ch'œ / In-Hun, Č'oi

Ionesco, Eugène
Jacobsen, Rolf
Jelinek, Elfriede
Jeromsky, Stéphane / Żeromski, Stefan
Jirásek, Alois
Jonson, Ben
Káňa, Vašek
Kane, Sarah
Kantor, Tadeusz
Katajev, Valentin / Kataev, Valentin Petrovič
Kateb, Yacine
Kaufman, George Simon
Keene, Daniel
Kipphardt, Heinar
Kiwele, Joseph
Kleist, Heinrich von
Klíma, Ladislav
Klintberg, Bengt af
Klotz, Volker
Kohout, Pavel
Kolář, Jiří
Koliada, Nicolai
Kopit, Arthur L.
Kouzmine, Mikhaïl / Kuzmin, Mihail Alekseevič
Kraus, Karl
Kroetz, Franz Xaver
Kushner, Tony
Lagerkvist, Pär
Lanoye, Tom
Lao She
Lenau, Nikolaus
Lenz, Jakob
Lermontov, Mikhaïl / Lermontov, Mihail Ůr'evič
Lessing, Gotthold Ephraim
Levin, Hanoch
Lioubimov, Youri / Lüvimov, Ůrij Petrovič
Liscano, Carlos
Luntz, Lev / Lunc, Lev Natanovič
Lygre, Arne
Machado, Maria Clara
Maïakovski, Vladimir / Maâkovskij, Vladimir Vladimirovič
Mamet, David
Manfridi, Giuseppe
Manger, Itzik
Mankell, Henning
Manners, J. Hartley
Marlowe, Christopher
Martinson, Harry
Massinger, Philip
Mazilu, Teodor

Medek, Rudolf
Messadi, Mahmoud / Mas'adī, Maḥmūd al-
Meyerhold, Vsevolod / Mejerhol'd, Vsevolod Emil'evič
Michiels, Ivo
Mickiewicz, Adam
Middleton, Thomas
Miller, Arthur
Mishima, Yukio
Monti, Vincenzo
Monzaemon, Chikamatsu
Mrožek, Sławomir
Müller, Heiner
Mungiu-Pippidi, Alina
Munk, Kaj
Musatescu, Tudor / Muşatescu, Tudor
Nelega, Alina
Neruda, Pablo
Norén, Lars
O'Casey Sean
O'Neill, Eugène
Ostrovski, Alexandre / Ostrovskij, Aleksandr Nikolaevič
Ott, Gustavo
Ougarov, Mikhaïl
Pann, Anton
Parra, Marco Antonio de la
Pascual, Itziar
Pasolini, Pier Paolo
Pavlovsky, Eduardo
Paz, Octavio
Peretz, Isaac-Leib
Petrescu, Camil
Pinter, Harold
Pirandello, Luigi
Piš'aneč, Peter
Plínio, Marcos
Pogodine, Nicolai / Pogodine, Nikolaj Fëdorovič
Pouchkine, Alexandre / Puškin, Aleksandr Sergeevič
Qattan, Mona
Quevedo, Francisco de
Raditchkov, Yordan
Rame, Franca
Reyes, Carlos José
Rijnders, Gerardjan
Rittner, Tadeusz
Rivera, José
Rodrigues, Nelson
Rojas, Fernando de
Rózewicz, Tadeusz
Rozov, Victor / Rozov, Viktor Sergeevič
Rubinštejn, Lev / Rubinštejn, Lev Efimovič

Ruccello, Annibale
Rueda, Lope de
Ruiz de Alarcón, Juan / Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan
Russell, Willy
Ruzante
Sadour, Nina / Sadur, Nina Nikolaevna
Sánchez, Florencio
Sánchez, Luis Rafael
Sanchis Sinisterra, José
Santanelli, Manlio
Schiller, Friedrich von
Schnitzler, Arthur
Schwab, Werner
Schwartz, Evgueni / Švarc, Evgenij L'vovič
Shaffer, Peter Levin
Shakespeare, William
Shaw, Georges Bernard
Shelley, Percy Bysshe
Shepard, Sam
Shoubashy, Chérif El
Sigurjónsson, Jóhann
Slavkine, Viktor / Slavkin, Viktor Iosifovič
Slowacki, Julius / Słowacki, Juliusz
Smoček, Ladislav
Sophocle
Sorbul, Mihai
Sorescu, Marin
Soukhovo-Kobyline, Alexandre / Suhovo-Kobylin, Aleksandr Vasil'evič
Soya
Stănescu, Saviana
Stanislavski, Constantin / Stanislavskij, Konstantin Sergeevič
Stoppard, Tom
Storey, David
Strasberg, Lee
Strauss, Botho
Strehler, Giorgio
Strijards, Frans
Strindberg, August
Suassuna, Ariano
Süskind, Patrick
Svevo, Italo
Synge, John Millington
Szaniawski, Jerzy
Szondi, Peter
Tagore, Rabindranath
Tairov, Alexandre / Tairov, Aleksandr Âkovlevič
Tchekhov, Anton Pavlovič
Těsnohlídek, Rudolf
Timmermans, Felix
Tirso de Molina

Tolstoï, Léon / Tolstoj, Lev Nikolaevič
Topol, Josef
Torres, Naharro, Bartolomé de
Tourneur, Cyril
Triana, José
Trolle, Lothar
Trzebiński, Andrzej
Tsvetaeva, Marina / Cvetaeva, Marina Ivanovna
Urban, Milo
Vakhtangov, Evgueni / Vahtangov, Evgenij Bagrationovič
Valentin, Karl
Valle-Inclán, Ramón del
Vampilov, Alexandre / Vampilov, Aleksandr
Van den Vondel, Joost
Vassiliev, Anatoli / Vasil'ev, Anatolij Aleksandrovič
Vega, Lope de
Verbogt, Thomas
Veronese, Daniel
Verpale, Eriek
Vesaas, Tarjei
Vichnevski, Vsevolod
Vilalta, Maruxa
Visniec, Matei / Vişniec, Matéi
Vogel, Paula
Voznessenski, Nicolas / Voznesenskiĭ, Nicolaï
Vyāsa
Vyskočil, Ivan
Walker, George F.
Walser, Robert
Wang, Shifu
Wannous, Saadallah / Wannūs, Sa'd Allāh
Wasserstein, Wendy
Webster, John
Wedekind, Frank
Weiss, Peter
Wesker, Arnold
Wilde, Oscar
Wilder, Thornton
Williams, Tennessee
Wilson, August
Witkiewicz, Stanisław
Woudstra, Karst
Wypiański, Stanisław
Xianzu, Tang / Tang, Xian zu
Xingjian, Gao / Gao, Xing jian
Yeats, William Butler
Yun-t'æk, Yi / I, Yun-T'äk
Zamfirescu, George / Mihail-Zamfirescu, George
Zeami
Zeitlin, Aaron

Zindel, Paul
Zlotnikov, Semion
Zografi, Vlad

Autres personnalités

Attoun, Lucien
Berreur, François
Bouissy, André
Bourgois, Christian
Bismarck, Katharina von
Demonicco, Aristide
Didym, Michel
Dupeyron, Christian
Grivelet, Michel
Lansman, Émile
Lichtenberger, Henri
Mazellier-Lajarrige, Catherine
Monsarrat, Gilles
Rach, Rudolf
Mme Reclus-Houang, Chou-yi
Renucci, Paul
Voisin, Robert

INDEX DES TRADUCTEURS

Abrams, Erika (1952-....)
Adamov, Arthur (1908-1970)
Alexis, A.L. (19..-....)
Alféri, Pierre (1963-....)
Anouilh, Jean (1910-1987)
Antonetti, Charles (1911-1999)
Armen, Godel (1941-....)
Arnaud, Michel (1907-1993)
Arout, Georges (1911-1970)
Astalos, Georges (1933-2014)
Atout, Gabriel
Atout, Georges
Aurell, Tage (1895-1976)
Aymé, Marcel (1902-1967)
Aymonin, Marcel (1911-1984)
Ayrault, Roger (1900-1985)
Badia, Gilbert(1939-....)
Baignères, Claude (1921-2008)
Barbisan, Gala Solovieva
Barrier, Yves (1948-....)
Barsacq, André (1909-1973)
Bataillon, Michel (1939-....)
Batrawi, Mohammad / Baṭrāwī, Muḥammad al- (1929-....)
Baudrillard, Jean (1929-2007)
Bauer, Wilhelm (18..-19..)
Bayen, Bruno (1950-2016)
Beaunesne, Yves (19..-....)
Beckett, Samuel (1906-1989)
Beligan, Marica
Benmussa, Simone (1931-2001)
Benyoucef, Messaoud (1943-....)
Berger, Cécile (1972-)
Bernard, Chartreux (1942-....)
Bernard, Edmond
Besson, Jean-Louis (1946-....)
Betz, Maurice (1898-1946)
Billeskov Jansen, Frederik Julius (1907-2002)
Bing, Suzanne (1885-1967)
Bjurström, Carl Gustaf (1919-2001)
Boesteanu, Aurel George / [Boesteanu](#), Aurel George
Bollack, Jean (1923-2012)
Bollack, Mayotte (19..-....)
Bonfanti, Marie-Luce (19..-....)
Bonnaud, Irène (1971-....)
Bouquet, P.
Bourgeois, Maurice (18..-19..)
Boyer, Régis (1932-2017)
Bramson, Karen (1875-1936)

Brin, Morik
 Brochet, Henri (1898-1952)
 Bugdahn, Michael (1962-....)
 Burghard, Georges
 Burgart, Jean-Pierre (1933-....)
 Buysse, Maddy (1908-2000)
 Cambreleng, Jörn (1965-....)
 Camp, André (1920-2004)
 Camus, Albert (1913-1960)
 Cannac, Génia (1903-1983)
 Caprile, Anne (1920-2013)
 Carrière, Jean-Claude (1931-....)
 Cave, Renée
 Chanska, Koukou (1933-....)
 Chasteau, Michel (19..-....)
 Chavanne, François
 Chemana, Martine (1953-....)
 Chéreau, Patrice (1944-2013)
 Christophe, Henri (1945-....)
 Clauser, Suzanne (1898-1981)
 Cocteau, Jean (1889-1963)
 Combes, André (1944-....)
 Comparini, Lucie (1964-....)
 Constantinescu, Ion
 Copeau, Jacques (1879-1949)
 Copeau, Jacques (1879-1949)
 Costandi, N.
 Coussange, Jacques de [pseud.] (1869-1944)
 Crémieux, Benjamin (1888-1944)
 Curien, Annie (19..-....)
 Curtis, Jean-Louis (1917-1995)
 Daireaux, Max (1884-1954)
 Dalpé, Jean-Marc (1957-....)
 Darmangeat, Pierre (1909-2004)
 Darnaud, Edith (19..-....)
 De Beaumont, Paule (1908-1999)
 De Bigault de Casanove, Charles (1847-1910)
 De Courville, Xavier de (1894-1985)
 De Decker, Jacques (1945-....)
 Le Floc'h, Yvette
 De Grandmont, Éloi (1921-1970)
 Decour, Jacques (1910-1942)
 Decroisette, Françoise (19..-....)
 Defoin, Christine (1952-....)
 Delahaye, Alain (1944-....)
 Delay, Florence (1941-....)
 Demet, Michel-François (1938-2003)
 Denis, Lily (1919-2015)
 Diehl, Marguerite
 Dionne, René (1929-2009)

Doderet, André (1879-1949)
 Donguy, Jacques (1943-....)
 Dort, Bernard (1929-1994)
 Du Colombier, Pierre (1889-1975)
 Duhamel, Marcel (1900-1977)
 Dulac, Vincent (19..-....)
 Dumesnil de Gramont, Michel (1893-1953)
 Dumont, Michel (1941-....)
 Dumur, Guy (1921-1991)
 Dupont, Pierre
 Duras, Marguerite (1914-1996)
 Duval, Georges (1847-1919)
 Elias, Marie (19..-....)
 Essyad, Ahmed (1938-....)
 Estienne, Christine (19..-....)
 Etr, Fouad el- (1942-...)
 Eudeline, Gérald (19..-....)
 Fabien, Michèle (1945-1999)
 Famchon, Isabelle (19..-....)
 Fayolle, Franck (19..-....)
 Felman, Dorota (19..-....)
 Flores, Jean-Charles (19..-....)
 Fournier, Edith (19..-....)
 Fuzier, Jean (1926-1995)
 Galanis, Victor
 Gallo, Françoise (1949-....)
 Garneau, Michel (1939-...)
 Genevois-Joly, Emmanuelle (19..-....)
 Georges-Bazile, Cecil (1891-1926)
 Gérard-Arlberg, Gilles (19..-....)
 Gérard-Arlberg, Judith
 Gide, André (1869-1951)
 Gingras, René (1954-....)
 Girard, Benoît (1963-....)
 Girard, René (1923-2015)
 Gisselbrecht, André (19..-2006)
 Gorceix, Septime (1890-1964)
 Gourfinkel, Nina (1898-1984)
 Gracq, Julien (1910-2007)
 Gravier, Maurice (1918-1992)
 Grégoire, Marc (19..-....)
 Grotte, Pascal (1965-....)
 Grzegorzewska, Barbara
 Guellouz, Azeddine
 Guille-Bataillon, Laure (1928-1990)
 Guillot de Saix, Léon (1885-1964)
 Guimaud, Jean
 Gundersen, Karin (1944-....)
 Hamon, Augustin (1862-1945)
 Hamon, Henriette (1870-1964)

Hamon, Lucienne (1930-....)
 Han, Yu-Mi (1969-....)
 Hatem, Huguette (1931-....)
 Hémerly, Jean-Claude (1931-1985)
 Henry, Hélène (19..-....)
 Herry, Ginette (19..-....)
 Hirsch, Michel-Léon (1907-1989)
 Hollier, Dominique (19..-....)
 Huens, Jean-Claude
 Im, Hye-Gyong (19..-....)
 Ingberg, Rosemarie
 Ionesco, Gabrielle (19..-....)
 Iorga, Nicolae (1871-1940)
 Ivarsson, Jan (1931-....)
 Ivernel, Philippe (1933 ?-2016)
 Jacob, Armand
 Janvier, Élisabeth (1932-1991)
 Jaudon, René
 Jeleński, Constantin (1922-1987)
 Jelínek, Hanuš (1878-1944)
 Jéquier, Claire (19..-....)
 Jonard, Norbert (1933-2017)
 Jouet, Jacques (1947-....)
 Jourdheuil, Jean (1944-....)
 Judet de la Combe, Pierre (1949-....)
 Kano, Koichi (19..-....)
 Kassab-Hassan, Hanan (1952.-....)
 Kédros, André (1917-1999)
 Keller, Pierre
 Kepel, Milan
 Kérel, François (19..-....)
 Khawam, René R. (1917-2004)
 Khédry, A.
 Knittl, Jaromir (1946-....)
 Koerner, Marie-Thérèse
 Koszul, André (1878-1956)
 Koszul, André (1878-1956)
 Kumor, Agnieszka (19..-....)
 La Bossière, Josée (19..-....)
 La Chesnais, P. G. (1865-1948)
 Łada-Cybulski, Adam (1878-1957)
 Lamare, Serge (19..-....)
 Laroutis, Denise (1947-....)
 Lascaris, Théodore
 Lattarico, Jean-François (1968-....)
 Launay, Jean (1929-....)
 Laurence, Michèle (1948-....)
 Laville, Pierre (1937-....)
 Le Lay, Maëline (1983-....)
 Lebel, Jean-Jacques (1936-....)

Ledru, Philippe-Henri (1949-....)
 Lefebvre, Joël (1927 ?-2007)
 Lelarge, Bernard (19..-....)
 Lémann, Dominique (19..-....)
 Lemarquis, Gérard (19..-....)
 Lenormand, G.
 Leroy de Cardonnoy, Éric (19..-....)
 Lévy, André (1950-....)
 Leyris, Pierre (1907-2001)
 Lézy, Geneviève (19..-....)
 Lipatti, Valentin (1923-1998)
 Lisowski, Jerzy (1928-2004)
 Loayza, Daniel (1961-....)
 Loiseau, Jean (1899-1977)
 Lopes, Ângela Leite (19..-....)
 Lortholary, Bernard (1936-....)
 Losman, Danielle (19..-....)
 Lostalot, Alfred de (1837-1909)
 Loubière, Philippe (1954-....)
 Lovinescu, Monica (1923-2008)
 Luciani, Gérard (19..-....)
 Madlener, Jörg
 Magois, Séverine (19..-....)
 Maillard, Claude (1927-....)
 Maillet, Antonine (1929-....)
 Mainié, Henri (19..-....)
 Makino-Fayolle, Rose-Marie (19..-....)
 Mallarmé, Camille (1886-19..)
 Mambush, Arié (18..-....)
 Marceau, Félicien (1913-2012)
 Marié, François
 Markowicz, André (1960-....)
 Marrast, Robert (1928-2015)
 Maselli, Titina (1924-2005)
 Maslowski, Michel (1944-....)
 Mauler, Hélène (1964..-....)
 Mauprey, André (1881-1939)
 Maury, Lucien (1872-1953)
 Meldegg, Stephan (1937-....)
 Mendel, Deryk (1920,2013)
 Merle, Robert (1908-2004)
 Messiaen, Pierre (1883-1957)
 Minyana, Philippe (1946-....)
 Mittelsteiner, Crista (1962-....)
 Miura, Nobutaka (1945-....)
 Monteil, Vincent-Mansour (1913-2005)
 Moos, Michel A. (19..-....)
 Morel, Jacques (1926-2006)
 Morel, Jean-Pierre (1940-....)
 Mortier, Alfred (1865-1937)

Morvan Françoise (1958-....)
 Mout-Van-Tooren, Mme M.H.
 Muller, Sylvie (19..-....)
 Mun, Shi-Yeun (19..-....)
 Muñoz, Ángeles (1948-....)
 Ndagano, Biringanine (1960-....)
 Nebenzahl, Michel (1941-2018)
 Népoty, Lucien (1878-1945)
 Nerval, Gérard de (1808-1855)
 Neuschotz, Oswald
 Noble, Philippe (1949-....)
 Obey, André (1892-1975)
 Obey, André (1892-1975)
 Orthmann, Ruth (19..-....)
 Paraf, Anne-Mathilde
 Paraf, Pierre (1893-1989)
 Patouillet, L., Mme
 Pavis, Patrice (1947-....)
 Péjaudier, Hervé (1953-....)
 Perros, Georges (1923-1978)
 Petit, Dominique (19..-....)
 Pétris, Michel (19..-....)
 Pezzani, Mireille
 Piachaud, René-Louis (1896-1941)
 Picard, Monique (19..-....)
 Picon-Vallin, Béatrice (1946-....)
 Pieiller, Évelyne (1949-....)
 Piemme, Michèle (19..-....)
 Pierre Jean Jouve (1887-1976)
 Pieyre de Mandiargues, André (1909-1991)
 Pillement, Georges (1898-1984)
 Pineau, Léon (1861-1965)
 Pinget, Robert (1919-1997)
 Piroué, Georges (1920-2005)
 Pitoëff, Georges (1884-1939)
 Pitoëff, Ludmilla (1899-1951)
 Pons, Christian (19..-....)
 Porcell, Claude (1946-2008)
 Porchat, Jacques (1800-1864)
 Pourrat, Henri (1887-1959)
 Préau, Jean-Jacques (1950 ?-1997)
 Prozor, Maurice (1848-1928)
 Quéhec, Dominique (1937-....)
 Rapin, Cathy (1967-....)
 Ravel, Jean-Jacques (1957-....)
 Reboud, Sophie (19..-....)
 Recoing, Éloi (1955-....)
 Regnault, François (1938-....)
 Rémon, Maurice (1861-1945)
 Rey Penchenat, Geneviève (19..-....)

Rey, François (1950-....)
Rey, François (1950-....)
Ricard, Alain (1945-2016)
Ricard, André (1938-....)
Richard, Roger (1917-2000)
Robert, André
Robin, Armand (1912-1961)
Robnard, Jacques (19..-....)
Roche, Denis (1868-1951)
Rocheport, Jean (1930-2017)
Roland, Simone
Romains, Jules (1885-1972)
Rosselin, Isabelle (19..-....)
Rosset, Françoise-Marie (19..-....)
Rouleau, Raymond (1904-1981)
Roux, Jean-Louis (1923-2013)
Roy, Claude (1915-1997)
Rubeš, Jan (1946-....)
Sabra, A.S.
Sainval, Claude (1911-1976)
Salaün, Serge (19..-....)
Sallenave, Danièle (1940-....)
Samara, Rania (1947-....)
Santelli, Claude (1923-2001)
Sartre, Jean-Paul (1905-1980)
Sauvajon, Marc-Gilbert (1905-1985)
Schicho, Walter (1945-....)
Schwarzinger, Heinz (1945-....)
Sédir, Georges (1927-2005)
Seligmann-Lui, Geneviève (18..-19..)
Semprun Maura, Carlos (1926-2009)
Sendrowicz, Laurence (1958-....)
Sens, Mike (1961-....)
Sentz-Michel, Simone (1939-....)
Serreau, Geneviève (1915-1981)
Sésé, Bernard (1929-....)
Shiragi, Jun (19..-....)
Sieffert, René (1923-2004)
Sigaux, Gilbert (1918-1982)
Signoret, Simone (1921-1985)
Sigrid, Jean (1920-1998)
Simon, Michel (19..-....)
Simondet, Henri (18..19..)
Sinding, Terje (1945-....)
Sirjacq, Louis-Charles (1949-....)
Slovès, Henri (1905-1988)
Sobel, Bernard (1936-....)
Soria, Goerges (1914-1991)
Spaak, Paul (1876-1936)
Spengler, Frédéric de

Stals, Jean
 Steinhof, Ninon (18..-19..)
 Supervielle, Jules (1884-1960)
 Tailleur, Jean (19..-....)
 Tanant, Myriam (1945-2018)
 Tanase, Virgil (1945-....)
 Tardieu, Jean (1903-1995)
 Tasca, Valérie (1926 ?-2016)
 Taszman, Maurice (1934-....)
 Teirlinck, Herman (1879-1967)
 Thanas, Françoise (19..-....)
 Thibaudat, Jean-Pierre (19..-....)
 Thiériot, Jacques (1930-....)
 Thiériot, Teresa Guimaraes (19..-....)
 Timmermans, Willy
 Tognetti, Anne (19..-....)
 Tomasini, Augusto (19..-....)
 Triolet, Elsa (1896-1970)
 Tubiana, Joseph (1916-2006)
 Tumbwe, Kasoro (19..-....)
 Valène, Marie-Claire
 Valentin, Jean-Marie (1938-....)
 Valor, Henriette
 Van Crugten, Alain (1936-....)
 Vasserot, Christilla (1970-....)
 Vauthier, Étienne
 Vauthier, Jean (1910-1982)
 Verdevoye, Paul (1912-2001)
 Vian, Boris (1920-1959)
 Vido-Rzewuska, Marie-Thérèse (19..-....)
 Vilar, Jean (1912-1971)
 Vinaver, Michel (1927-....)
 Visniec, Matei (1956-....)
 Vitez, Antoine (1930-1990)
 Vokoun-David, Madeleine
 Volf Philippot, Ginette (19..-....)
 Wackers, Karine (19..-....)
 Warda, Maryse (1961-....)
 Wassef, Magda (19..-....)
 Wentzig, Renée (19..-....)
 Yagi, Viviane Amina (1930-2011)
 Yoccoz-Neugnot, Denise (19..-....)
 Yourcenar, Marguerite (1903-1987)
 Zahnd, René (1958-....)
 Zins, Céline (1937-....)
 Zonina, Macha (19..-....)
 Zweig, Stefan (1881-1942)