

Caryl Churchill et la France

Ce dont il s'agit ici c'est de considérer l'éventuel succès du théâtre de Caryl Churchill en France, auprès d'un public non anglophone, recevant un texte-source linguistiquement codé dans une langue seconde, autrement dit en traduction.

Traduire, adapter : la corde raide du traducteur

Le terme "traduction" a mauvaise presse, peut-être en raison de ses relents de travail universitaire. D'une manière générale, et *L'Officiel des spectacles* en porte témoignage, on lui préfère généralement les termes de "adaptation", "texte français" comme si, par le détour du mot, on cherchait à naturaliser l'œuvre étrangère, à la confondre avec la création locale dans une parodisation, une satire implicite du théâtre de langue française. Le terme "traduction" effraie car il réclame l'imitation, car il est refus de l'étrangeté, de l'altérité.

Le mot "traducteur" "qui pourtant suppose la transparence du sujet traduisant, sa non-intervention dans le texte original, qui est le texte d'un autre", remarque Annie Brisset¹, est évité, gommé, comme pour mieux revendiquer une identité qui n'en demeure pas pour autant d'emprunt. Il ne s'agit pas de faire ici le procès de l'adaptation qui, en soi, n'est pas quelque chose d'illégitime. Adapter c'est aussi s'ouvrir à cet Étranger qui charrie dans son texte-source un univers de rapports humains, de perceptions du monde parfois fort éloigné de celui que la communauté d'arrivée s'apprête à recevoir.

Dans *Après Babel*² George Steiner évoque complaisamment cette tension permanente entre le différent, qui résiste à la traduction, et le familier, qui s'impose intuitivement. Le traducteur doit assurer la trajectoire, viser à la translucidité engendrée par un conflit, jamais résolu, entre ces deux forces.

Laissons à Jean-Luc Denis, québécois et co-responsable du n°56 de la revue *Jeu*, le mot définitif en ce domaine :

Les traducteurs de théâtre tombent constamment de Charybde en Scylla. (...) J'estime qu'en théâtre le traducteur doit accepter de demeurer sur la corde raide entre vernaculaire et normatif, entre étranger et familier, de manière à rendre le maximum d'éléments de sens présents dans l'œuvre qu'il traduit. (...) Quant à l'adaptation, elle doit être reléguée le plus vite possible au territoire qu'elle n'aurait jamais dû quitter : celui du phénomène épisodique³.

Caryl Churchill en texte français : pourquoi ?

En 1988 et 1992 les éditions l'Arche ont proposé à la francophonie deux textes dramatiques de Caryl Churchill, *Top Girls* et *Septième ciel*, deux "textes français" est-il précisé, terme qui atteste assez la difficulté d'un rite de passage entre l'Étranger et le Familier, de la juxtaposition de deux univers linguistiques. Pour le Québécois Pierre Lavoie, le choix de ce terme n'est pas innocent :

Il ne s'agit plus uniquement de s'approprier "la part de l'Autre", le discours de l'Etranger, d'usurper son identité, mais bien plutôt de reconnaître sa *différence* radicale, inaliénable, d'approcher au plus près, de *chercher à transmettre* son essence propre⁴.

Pourtant conçues dans un Royaume-Uni déjà arrimé à la Communauté Européenne, les singularités de *Top Girls* (écrite en 1982, traduite en 1988) et de *Septième ciel* (écrite en 1978, traduite en 1992) n'en demeurent pas moins étonnantes, d'autant que les textes français, déshabillés des remarques, préfaces ou postfaces de la dramaturge que l'on trouve à l'envi dans toutes les éditions en anglais, se donnent à lire dans une étrange nudité.

Pour que passe le discours de la traduction, il faut qu'il y ait résonance avec le discours de la société réceptrice, une résonance immédiate dans le cas du théâtre que l'on s'accorde à considérer comme le plus "national" des genres. Si l'ordre du dicible caractérise un état de société, il s'exerce au théâtre à l'intérieur d'une institution caractérisée par ses modes de fonctionnement, ses appareils de production : édition, mise en scène, réception. Bref, réfléchir sur la traduction théâtrale c'est aussi réfléchir sur un discours social, immédiatement contemporain. La traduction, on le sait, vieillit vite, à la différence du texte-source car elle est "un dispositif de raréfaction et de censure ; elle détermine ce qui est nommable et innommable, idoine et étranger"⁵ écrivait déjà Marc Angenot en 1889, il y a donc plus d'un siècle.

En effet, la traduction asseoit le travail théâtral sur la textualité, dépouille volontairement le texte (et c'est bien ce que propose l'Arche en dépouillant le texte des notes de son auteur), le débarrasse des scories de la représentation, satisfait à la tentation académique de la lettre morte. L'approche retenue par les éditions l'Arche en témoigne d'emblée : elle nous livre les textes français sous une couverture blanche ne portant que le nom de l'auteur, le titre, le nom de la maison d'édition, sans aucune de ces illustrations porteuses de sens qui, de nos jours, accompagnent les textes-sources dans les collections spécialisées. On peut alors s'interroger sur la perversité de la politique éditoriale qui refuse toute piste. Car enfin, traduit-on des textes pour leur valeur intrinsèque, leur contribution au patrimoine humain, ou bien parce qu'un auteur jouit, à un moment donné, d'une réputation établie ? Dans le cas d'un intérêt français pour le théâtre de Caryl Churchill il est probable que l'impulsion a été donnée par le succès international (à Londres, et presque que simultanément à New York) de *Top Girls* dans les années 1982-83.

De la traduction d'Isabelle Famchon à celle d'Anika Scherrer

Une première traduction, non publiée, a été faite "à chaud", destinée au théâtre La Bruyère à Paris, traduction d'Isabelle Famchon, aussitôt mise en scène par Stephan Meldegg toujours à l'affût du théâtre étranger de langue anglaise. Très proche de la mise en scène du modèle londonien, le "Royal Court", il s'agissait en fait d'une sorte de duplication du modèle mère, d'une parturition gémellaire. Re-présentation précipitée dans une langue d'arrivée dont les cadres linguistiques demeurés trop étroits ne pouvaient faire justice à un langage scénique qui s'épuisait à assouvir, par l'imitation, le fantasme de l'appropriation. L'origine britannique de la pièce n'était pas seulement textuelle ; *Top Girls* tendait à devenir citation autobiographique du rapport théâtral entre Caryl Churchill et Max Stafford-Clark (metteur en scène), paysage muséal admirable certes mais hélas peu consommable parce que ne procédant pas du dicible générique propre à l'hexagone. Empaillée dans une langue textuelle et scénique de trop fraîche importation, la pièce méritait que passe le temps, que la mise en scène première, si brillante qu'elle fût, cesse d'influencer la perception d'un lecteur en mal d'authentique nouveauté. Il fallait que, débarrassées d'une inutile servitude au modèle londonien, les actrices éventuelles puissent retrouver une individualité, tisser le jeu des échanges, découvrir le poids de tel mot, l'amplitude de tel geste. Pour cela il fallait laisser passer le temps, trouver une langue parlée qui aurait une incidence sur l'action projetée, même si le processus devait entraîner un risque non négligeable de déperdition dans un texte aussi lourdement chargé de codes historiques. Lorsque la traduction d'Anika Scherrer paraît en 1988, la situation nationale et internationale de Mrs Thatcher, Premier ministre au féminin qui prête son poids et son concours au "top" de *Top Girls*, n'a rien de comparable à celle de 1982 et des années de son triomphe. Raisonnablement rares, les didascalies concourent à la mise à distance temporelle. Fidèle à la lettre dans la présentation du texte, Anika

Scherrer propose un travail qui omet pourtant de rappeler, – comme cela est le cas dans les éditions anglaises –, la distribution initiale qui nous montre comment chaque actrice (à l'exception de Marlène presque toujours en scène) se voyait (se voit ?) attribuer deux rôles. Elle est tour à tour personnage historique (acte I) et personnage du temps présent. Cette double articulation fait jouer les personnages entre eux, les colore d'une donnée dont l'importance ne peut échapper au spectateur attentif ainsi convié à passer par une distanciation historique pour appréhender l'immédiat. Cette distribution en écho installe pourtant dans le texte un réseau de sonorités, de gestuelles qui font sens à partir d'une sensibilité, d'une sensualité duales. En niant ce chassé-croisé relationnel, la traduction installe un guidage minimal qui a pour effet pervers de détourner l'attention du lecteur/spectateur de détails visuels ou vocaux. En principe il permet toutefois d'agrandir la marge de liberté du metteur en scène. La traduction devient littéraire, comme immunisée contre la tentation, la contamination du modèle initial. Le décalage et l'interface n'en seront que plus fertiles, du moins on l'espère. Pourtant, en oblitérant la notion de double potentiel (lady Nijo = Win ; Isabella Bird = Joyce ; Dull Gret = Angie, etc.), la traduction s'écarte d'une certaine fidélité au texte-source qui instituait un principe de confrontation et partant, de translucidité. Il ne s'agit pas tant de retrouver la voix ou la gestuelle d'un actant que d'établir des concordances. Le personnage historique et sa doublure contemporaine ne sont pas le reflet l'un de l'autre. C'est plutôt l'éternel humain qui transparaît dans ce jeu théâtral en palimpseste.

Septième ciel (1992), texte français de *Cloud Nine* (1978) par Jean-Pierre Carasso se rend également "coupable" d'une semblable omission. C'est d'autant plus regrettable, semble-t-il, que Caryl Churchill avait, en 1989, commis une postface précisant que : "The doubling can be done in any way that seems right for any particular production"⁶.

Le reste de la postface qui rappelle les circonstances précises, les lieux et le temps écoulé, n'est pas d'avantage repris dans la

traduction. Toute personne pratiquant le théâtre de Caryl Churchill sait pourtant l'importance, ne serait-ce que pour la stricte compréhension de l'œuvre, des préfaces et postfaces dont elle accompagne avec bonheur ses textes. Sujétion au modèle initial des années 80 ou déficit d'information, dans un cas comme dans l'autre c'est la lisibilité du texte qui en fait les frais.

Le texte, rien que le texte

Tout lecteur sait l'importance de la quatrième de couverture qui généralement le met en appétit. Ici encore, qu'il s'agisse de *Top Girls* ou de *Septième ciel*, l'information demeure minimale et confirme la politique éditoriale de renvoi du lecteur à une citation du texte dramatique.

Septième ciel reprend la dernière strophe de la chanson qui termine la scène 3 de l'Acte II et qui donne son titre à la pièce. Sorte d'écho parodique au *Songe d'une nuit d'été*, la scène se situe dans un parc, par une nuit d'été. Libérés des tabous sociaux par l'ivresse, les personnages se livrent à une étrange cérémonie orgiaque au cours de laquelle apparaît le fantôme du militaire tué là-bas, de l'autre côté de l'eau, dans le conflit irlandais. Il crache son ressentiment de victime expiatoire avec une éloquence sommaire, aux accents scatologiques, comme pour affirmer que notre siècle s'inscrit comme celui de la désacralisation. En une tirade de 13 lignes, 16 "fuck" ou "fucking" stigmatisent la vie du militaire consigné dans les casernes.

Le ras-le-bol soldatesque est comme glorifié par la langue du polar. La répétition abusive martèle le discours ; l'éloquence primaire, le cri douloureux du narrateur forcent notre attention, cheminent dans nos consciences, remettent brutalement en question les valeurs héritées de l'Empire. La folie carnavalesque et permissive d'une nuit d'ivresse répond parodiquement à l'évocation d'une autre nuit, d'une autre ivresse, là-bas, en Afrique que l'homme

blanc a voulu "civiliser" il y a environ un siècle. Clive y gouverne au nom de la reine Victoria, et c'est à ce même Clive vieilli, claquemuré dans des valeurs surannées, que Caryl Churchill prête les dernières paroles (mais non les derniers gestes) de la pièce :

And Africa is to be communist I suppose. I used to be proud to be British. There was a high ideal. I came out onto the verandah and looked at the stars⁷.

Clive et le soldat ne sont en aucune façon frères d'armes ou de valeurs. C'est cette distance entre le moi conscient de l'un et de l'autre que trahit la langue, véhicule de l'émotion. Le "dur désir de durer" (Eluard) taraude ironiquement le vainqueur vaincu au Carnaval de la Mort :

It'll be fine when you reach Cloud Nine. (...)
The wife's lover's children and my lover's wife, Cooking in my kitchen, confusing my life.
And it's upside down when you reach Cloud Nine⁸.

Ce bout d'une chanson proposant (Acte II, scène 3) une situation parodique à la "normalité" de celle de l'acte I constitue la quatrième de couverture de *Septième ciel*

Les amants de ma femme, la femme de mon amant, vivent en concubinage dans mon appartement, c'est le monde à l'envers, quand t'es au septième ciel. (p. 86)

Qu'importe que l'on choisisse fidélité au texte ou adaptation ? Ce qui importe c'est de traduire, de penser le texte-source dans le contexte situationnel de la société réceptrice. Traduit ou reconsidéré, le texte étranger devient partie intégrante du discours immédiat, lui aussi soumis à des exigences propres à un moment donné de l'Histoire. Comme le souligne Patrice Pavis (*Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990), le traducteur tend avant tout à rendre intelligible. *Septième ciel* évoque sur le mode carnavalesque des situations politiques sérieuses, inaliénables :

militarisme, famille, homosexualité. On ne saurait donc en vouloir à J.-P. Carasso de s'être refusé à décliner des "foutre" peu académiques au profit d'un lexique plus diversifié, plus proche de celui de la traduction française du comique populaire, j'allais dire troupier.

Au Royaume-Uni, les suffragettes ont su obtenir pour les femmes le droit de vote bien avant que les Françaises y accèdent à leur tour. Si *Cloud Nine* (écrite en 1978) n'a pu être traduite qu'en 1992, il faut donc y lire le signe, positif, d'une accélération bénéfique du temps de l'Histoire en France. Le monologue de Gerry (II, 3, p. 3), prônant l'infidélité dans le couple homosexuel comme hygiène de vie et de pensée, accuse encore le décalage entre la Grande-Bretagne et la France, à l'heure où l'homosexualité, dans le contexte socio-politique français de 1998-1999, traîne jusqu'à nous des lambeaux d'interdits et de tabous. On imagine mal *Septième ciel* sur la scène française dans ce contexte et dans sa version intégrale. Ce n'est pas tant une question de lexique que de *doxa*. Ce sont les conditions de la réception qui entraînent le constat fait par Heira Schwarzingher, en 1989 :

On doit souligner la nécessité absolue de refaire en France quasiment tous les textes de littérature dramatique étrangère traduits avant, mettons, 1970-75, et encore ...⁹

L'hégémonie discursive de la société réceptrice détermine les répertoires dominants, fonctionne en système régulateur qui établit ce qui est énonçable comme les modalités de son énonciation. *Septième ciel* est une œuvre dramatique tout à fait remarquable ; mais la hardiesse du propos et d'une thématique tripartite, sa création collective avec "Joint Stock" dans le cadre du "Royal Court" expérimental, consignée par une femme dans le texte imprimé la rendait sans doute impropre à la traduction et à la diffusion dans une France théâtrale qui frémissait encore au souvenir des transgressions d'un Jean Genet, pourtant auteur au masculin.

Incontestablement, la société française a, pour des raisons diverses, évolué à pas plus mesurés que la société britannique ; ceci explique peut-être le décalage entre l'écriture du texte (1978) et sa traduction (1992).

Même si elle se veut novatrice, une politique éditoriale s'inscrit dans le courant d'ensemble, et est – dans des maisons de la réputation de l'Arche – rarement suicidaire. Les textes de Caryl Churchill cultivent, presque systématiquement, la double entente. Il faudra donc laisser à l'histoire sociologique française le temps de rattraper son homologue britannique, déporter le sens du texte vers certains *topoi* inscrits dans le discours de la société réceptrice, modifier le parler, substituer des rythmes familiers à ceux, plus hermétiques, de l'Étranger. Les comptines forgées par le dramaturge remplissent à cet égard une fonction exemplaire, répondant à de multiples impératifs de rythme, de rime, de logique interne et linguistique.

Le traducteur d'un théâtre d'une immédiateté étrangère est comme écartelé entre deux pôles : d'une part l'actualité de l'original inscrit dans la production discursive d'un espace-temps défini, de l'autre l'actualisation de l'œuvre en traduction dans l'espace-temps de sa réception et donc son rapport à la *doxa* de la société réceptrice. Ce n'est qu'en 1992 environ que *Septième ciel* est devenue porteuse d'une pertinence discursive française : interrogations sur l'Armée, sur le SIDA, sur la famille éclatée, sur la garde des enfants, sur l'identité (du fait, en autres, des pressions féministes sur le dictionnaire de l'Académie). Mais pour que l'on pense à retrouver Caryl Churchill il aura fallu l'incontestable succès international de *Top Girls* (1982) mûrie par l'auteur dans les années 70. Le geste de traduire revêt à lui seul une signification : "La traduction, pas plus que le théâtre, ne peut être considérée en elle-même. Elle est toujours située dans le champ des forces politiques, elle est l'objet d'un enjeu politique et moral"¹⁰, affirmait Antoine Vitez. Ajoutons qu'elle porte la trace de choix culturels, du souci de proposer au public un répertoire susceptible de le tou-

cher immédiatement. Bon an, mal an, selon *L'Officiel des spectacles*, environ un tiers des œuvres proposées au public parisien proviennent d'un répertoire étranger. Pour Evelyne Pisier la plupart des traductions ont pour origine des textes classiques ou contemporains du continent européen :

Le traducteur joue un rôle essentiel au sein de la Communauté Européenne. (...) En Europe, les œuvres traduites correspondent à la moitié des traductions éditées dans le monde. (...) Les Britanniques sont bons derniers, avec un trentième seulement de traductions dans la production éditoriale¹¹.

Le traducteur est-il un passeur de tous les mots ?

Dans le texte français, *Top Girls* a conservé son titre d'origine, et ce pour des raisons évidentes explicitées en quatrième de couverture par le choix d'une citation extraite de l'entretien de Louise avec Win (Acte II, scène 1), collaboratrice de Marlène dans l'agence londonienne de placement "Top Girls" que cette dernière dirige depuis peu. C'est cette ultime fonction, tout au haut de l'échelle que Marlène a célébrée à l'Acte I, en compagnie des modèles féminins du passé qui furent les siens, qui tous portent en eux un peu d'elle-même ou de ses proches. Il y a : Isabella Bird, grande voyageuse écossaise ; Dame Nijo, courtisane de l'Empereur du Japon ; Dull Gret, personnage central d'un tableau de Bruegel, qui, en armure et en tablier, mène ses compagnes combattre les démons de l'Enfer ; Griselda, l'épouse trop soumise des contes de Chaucer ; la truculente papesse Jeanne, sorte de cerise sur un gâteau de fête. Au travers de leurs histoires c'est une approche "populaire" de l'Histoire de la réussite féminine que nous offre l'acte I. De milieux sociaux divers, de cultures et d'époques diverses, nous mesurons au fil du discours tout ce qui sépare ces femmes, ce qui les rassemble aussi dans un même militantisme. À force de persévérance dans une voie plus ou moins choisie, toutes ont acquis une certaine notoriété toutes méritent par leur courage de figurer dans la mémoire de la sororité. Les filles de l'Acte II

reconnaissent en elles (et ici la distribution en écho, en double, des personnages prend toute sa valeur) des mères spirituelles dans une sorte de parturition gémellaire.

L'idée initiale de la dramaturge était simple : "Staging a play in which a lot of women from the past have coffee with a woman in the present"¹². Les choses se sont compliquées car le danger se précisait. Le temps n'était plus la joie simpliste qu'avait inscrite, début 70, le succès du "Women's Lib". En Grande-Bretagne, Margaret Thatcher est au pouvoir. Le militantisme des féministes américaines, repues de succès sporadiques, tiédit. Caryl Churchill infléchit donc le message, selon son propre credo :

Feminism tends to be much more connected with socialism and not so much to do with women succeeding on the sort of capitalist ladder. All those ideas fed into *Top Girls*¹³.

Top Girls coïncide donc avec un tournant dans l'histoire du féminisme, exprime l'urgence qu'il y a, début des années 80, à reconsidérer le mouvement dans sa complexité. Le temps est venu d'articuler la sororité militante en termes de droit à la différence. La traduction d'un tel texte semble ne pouvoir porter qu'une signature féminine. Construite en échos, en modulations linguistiques, jouant de la rupture, de la brisure, des effets de chevauchement dans le discours des personnages, *Top Girls* affiche, au-delà du discours plurivoque de ses personnages, un message militant, explore toute une gamme de niveaux de langue. Confronté aux soudaines et multiples inflexions de la langue, il importe que le traducteur suive les conseils de Rosemarie Bélisle :

Le traducteur doit avant tout se poser la question suivante : comment cela se dit-il ? Et pour y répondre il doit souvent se poser une foule de questions connexes : qui parle ? à quel milieu social ce personnage appartient-il ? comment parle-t-on, ici, dans le milieu social correspondant ?¹⁴

J'ajouterais volontiers : comment pense-t-on ? Traduire c'est peut-être d'abord poser un regard sur son environnement,

considérer les choses telles qu'elles sont. La langue française parlée aujourd'hui est imprévisible. Les registres sont multiples. Traduire *Top Girls* nécessite de restituer toute la palette d'un riche nuancier linguistique, le raffinement maniéré de Dame Nijo/Win, mais aussi les grossiers borborygmes des disgracieuses Gret/Angie. C'est peut-être là la tâche la plus difficile du traducteur car il faut user d'une langue ignorée des linguistes, une langue qui évolue dans l'ombre. Claude Duneton se plaisait (en 1973) à rappeler que la France ne parle français que depuis peu :

Eh bien, si ! Il faut se rendre à l'évidence : la langue française c'était, au début du siècle, la langue d'une infime minorité de la population française. C'est curieux à dire, mais la France n'est francophone que depuis cinquante ans à peine¹⁵.

Au-delà de la boutade il y a la vérité des faits. Dans les communes de la France profonde les notables, souvent d'importation, étaient presque exclusivement l'instituteur et le curé, les deux "Messieurs". Aucun des deux ne pouvait cependant mener à bien sa mission sans partager le parler local, langue de la confession, de la crise, des situations graves. Certes, on apprenait le français ; mais on ne le parlait pas. La transition fut longue, houleuse ou douloureuse, mais le français s'est enrichi, comme en dépit de lui-même. À présent la situation est inversée. Le français résiste, assimile d'autres langues pour mieux affirmer sa vitalité. L'enjeu est d'importance si, comme le rappelle Evelyne Pisier :

Les traducteurs sont des passeurs de mots faisant de leur langue une terre d'accueil pour la parole des autres, répandant des pensées, des connaissances, des cultures suffisamment sûres d'elles-mêmes pour être assimilées par d'autres peuples¹⁶.

Top Girls s'inscrit dans une problématique analogue. La langue de l'Acte I met en valeur les différences culturelles et linguistiques qui séparent les témoins des siècles et pays choisis. Marlène y fonctionne en témoin de notre mode de pensée

linguistique. Ses interventions d'interviewer sont courtes, claires, factuelles, en contraste flagrant avec la rhétorique de cour de Dame Nijo, avec l'hyperbole philosophique mâtinée de latin de la papesse Jeanne, avec la description clinique lourdement adjectivée où excelle Isabelle, avec l'érucciation/éjaculation langagière d'une Gret sortie de ses gonds. Autant de codes que le traducteur pourra restituer sans trop de mal dans la langue classique de la farce ou de la tragédie. Les choses se compliquent aux Actes II et III où l'on passe de l'Angleterre des *yuppies* londoniens à la province défavorisée, du succès insolent aux sacrifiés sociaux, en une série de ruptures, de brisures langagières véloces, aggravées par le principe de chevauchement des répliques. Le problème est bien ici de parvenir à faire de la langue de la société réceptrice une terre d'accueil, au sens plein du terme. Expert en ce domaine, Jean-Michel Déprats précise :

La traduction est éphémère, caduque, elle sait qu'elle vieillira, qu'elle sera dépassée en raison de l'évolution imprévisible des langues. En raison de l'évolution de la pensée de la traduction¹⁷.

Le traducteur est à la croisée de tous les courroux. Signataire d'un texte français dont la pensée échappe à son contrôle, sa tâche ingrate est toute d'humilité. Fonction essentielle cependant si notre vieux continent veut échapper à la babélisation, comme le souligne Umberto Eco, dans un hommage appuyé au traducteur :

Le traducteur est quelqu'un qui a un profond respect pour le texte original et un amour profond pour sa propre langue d'origine, et il cherche à construire un équivalent. Voilà l'idée de l'Europe¹⁸.

Traduire le théâtre de Caryl Churchill c'est donc aussi construire un peu l'Europe.

Nicole VIGOUROUX-FREY
Université de Rennes 2

Notes

- 1 Annie Brisset, "Tremblay, traducteur lauréat", *Jeu n° 56*, Montréal, 1990, p. 105.
- 2 George Steiner, *After Babel*, OUP, 1975.
- 3 Jean-Luc Denis, "Traduire : comment ? pourquoi ?", *Jeu n°56*, *op. cit.*, p. 17.
- 4 Pierre Lavoie, Préface à *Jeu n° 56*, *op. cit.*, p. 7.
- 5 Marc Angenot, *Un état du discours social*, Montréal, coll. L'Univers du discours, 1889, réédition 1989, p. 13.
- 6 Caryl Churchill, *Cloud Nine*, London, N.H.B, 1993, non paginé.
- 7 *Ibid.*, p. 87.
- 8 *Ibid.*, p. 78.
- 9 Heira Schwarzinger, *Sixième Assises de la traduction littéraire*, S. Monod éd., Arles, Actes Sud, 1989, p. 85.
- 10 Antoine Vitez, *Théâtre / Public*, n° 44.
- 11 Evelyn Pisier, "Traduire l'Europe", *Traduire l'Europe*, F. Barret-Ducrocq éd., Paris, Payot, oct. 1992, p. 12.
- 12 Caryl Churchill, interview de Lynne Truss, *Plays and Players*, janvier 1984, p. 8.
- 13 *Ibid.*
- 14 Rosemarie Bélisle, *Jeu n° 56*, *op. cit.*, p. 22.
- 15 Claude Duneton, *Parler Croquant*, Paris, Stock Plus, 1973, p. 31.
- 16 Evelyn Pisier, *op. cit.*, p. 16.
- 17 Jean-Michel Déprats, *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* N. Vigouroux-Frey éd., Rennes : PUR, 1992, p. 100.
- 18 Umberto Eco, *Le Monde*, 23/9/92.