

« JE N'AI PAS LE TEMPS D'ÉCRIRE. PARLER, ÇA VA PLUS VITE » : LA MÉCANIQUE LYRIQUE ET LE MONOLOGUE EXTÉRIEUR D'OLIVIER CADIOT AU DÉFI DE LA TRADUCTION

IDA PORFIDO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

ida.porfido@uniba.it

Citation: Porfido, Ida (2022) “« Je n'ai pas le temps d'écrire. Parler, ça va plus vite » : la mécanique lyrique et le monologue extérieur d'Olivier Cadiot au défi de la traduction”, in Jean-Paul Dufiet, Elisa Ravazzolo (éds.) *L'oralité dans la traduction du texte de théâtre*, mediAzioni 35: A91-A106, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/16028>, ISSN 1974-4382.

Abstract: The aim of this paper is reporting an experience of theatrical translation that lies halfway between translation theory and practice. The project “Tradurre per la scena” is the result of a partnership between three institutions in the city of Bari – the Alliance française, the Kismet Opera theatre and the former Dipartimento di Lingue e Letterature Romane e Mediterranee of the University. In 2008, a theatre translation team was formed at the University department to work on an Italian version of Olivier Cadiot's *Fairy Queen* (P.O.L., 2002). The team thus confronted on the many problems posed in the play translation due to the author's unbridled writing: diverse issues concerning rhythm, speed, voice, tone, wordplay, etc. Beyond the actual translation experience, the team participants had the opportunity to meet the directors and actors responsible for performing Cadiot's text, but also to attend rehearsals and to make corrections to the translation prepared during the group translation sessions. The play, in fact, was not only represented on stage. The Italian text was published in a bilingual edition in a collection specifically created by the University department. The author of this paper believes that an illustration of this experience could be of interest to specialists in theatrical translation for several reasons: a) because it brings into play a wide range of cultural skills (linguistic, stylistic, dramaturgical, semiotic, pedagogical, etc.); b) because it constitutes one of the rare examples of collective translation, and moreover in a field that has been rather neglected by theoretical reflection; c) because it offers the rare opportunity to follow the ideally complete path of a foreign play from the stage to the publisher; d) because it closely examines the complexity of the relationship between the translator and the playwright, the actor, and even the author.

Keywords: theatrical translation; collaborative translation; contemporary French dramaturgy; Olivier Cadiot; *Fairy Queen*; stylistic analysis.

1. Introduction

Il est des expériences de traduction qui laissent des traces profondes dans la mémoire d'un enseignant-traducteur, jusqu'à marquer un véritable tournant dans sa double carrière de praticien et de formateur. Elles luisent longtemps, puis rayonnent, tels des foyers intimes auxquels il lui est agréable de revenir de temps en temps pour se remémorer le chemin parcouru et éclairer celui à venir. C'est justement ce qui se passe pour moi depuis 2008, c'est-à-dire depuis que j'ai eu l'occasion de participer à la traduction italienne de *Fairy queen* d'Olivier Cadiot (P.O.L., 2002) dans le cadre du projet « Tradurre per la scena ». Cette expérience réussie de traduction collective, en dépit de sa complexité, mérite sans doute qu'on s'y attarde encore aujourd'hui pour en déployer les implications théoriques et méthodologiques. Je demeure convaincue, en fait, que l'on n'apprend à traduire qu'à partir d'histoires d'expériences passées (Shreve 1997 : 121). Une manière comme une autre pour emboîter le pas à Antonio Lavieri pour qui l'avenir de la traductologie réside justement dans la praxéologie ou dans la pragmatique traductive (Lavieri 2016 : 17). Quelques mots donc, pour commencer, sur le contexte dans lequel cette aventure a eu lieu.

Né en 2005 du partenariat entre trois institutions culturelles de la ville de Bari (Italie) – l'Alliance française, le théâtre Kismet Opera et l'ancien Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze e Mediterranee de l'université (aujourd'hui DIRIUM), le projet « Tradurre per la scena » s'est tout de suite inscrit dans le cadre d'un programme bien plus vaste et plus ambitieux, *Face à face – Paroles de France pour scènes d'Italie*, qui a été lancé à l'échelle nationale, et sur plusieurs années, par l'Ambassade de France à Rome dans le but de faire connaître et diffuser dans notre pays la dramaturgie la plus représentative de l'autre côté des Alpes. Cela supposait qu'au fil du temps les pièces de théâtre sélectionnées puissent être lues, jouées et, le cas échéant, adaptées à des scènes et à des publics différents. Leur publication, en fait, s'avère la plupart du temps bien rare, leur traduction très souvent découragée et leur production, presque toujours, bannie des grands circuits¹.

Or, cette expérience s'est enrichie à Bari d'une visée formatrice complémentaire car, jusqu'en 2011, date à laquelle le projet a marqué un temps d'arrêt pour des questions budgétaires et d'enjeux différents pour ce qui est de la politique culturelle de l'Ambassade (voir FFF, le Festival de la Fiction Française), nous avons monté à l'université un véritable atelier de traduction

¹ Le projet *Face à face* a eu, dès sa première édition, un succès incontestable. Plus que le roman ou la poésie, en fait, le théâtre se trouve véritablement au cœur de la relation culturelle qui unit la France et l'Italie. De surcroît, en 2008 le projet s'est élargi, recueillant peu à peu l'adhésion de tous les théâtres italiens s'intéressant à la scène contemporaine. Aussi, lors de sa seconde édition, les villes de Milan, Rome, Bologne, Palerme, Florence, Bari, Naples, Gênes et Turin ont-elles pris part à l'entreprise. Le projet s'est aussi enrichi d'une édition française, qui a eu lieu en même temps que l'édition italienne, à travers la présentation à Paris et dans d'autres villes françaises de quelques pièces emblématiques de la dramaturgie italienne contemporaine. C'est ainsi qu'est né un véritable programme de coopération bilatérale qui a bénéficié du soutien de l'Ente Teatrale Italiano, CulturesFrance, la Région Latium, la Ville de Milan, la Fondation culturelle franco-italienne, l'Institut culturel italien de Paris « Nuovi mecenati », la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) et l'Atelier européen de la Traduction-Scène Nationale d'Orléans. Cf. <https://www.pav-it.eu/face-a-face/> (consulté le 17/05/2022).

théâtrale, que j'ai eu le plaisir et l'honneur d'animer dès le début. Une quinzaine d'étudiants environ, sélectionnés par un avis de concours visant à évaluer leurs compétences linguistiques, leurs motivations et leur connaissance des mécanismes d'adaptation au théâtre, ont travaillé à la version italienne des sept textes tour à tour choisis par les organisateurs du projet, à savoir *L'Infusion* de Pauline Sales, *Cet Enfant* de Joël Pommerat, *Fairy queen* d'Olivier Cadiot, *Velvette*, suivi de *La Jetée* de Jacques Serena, *Rien d'humain* de Marie NDiaye, *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce, *Le Passage* de Véronique Olmi.

Au-delà de l'expérience de traduction proprement dite, individuelle aussi bien que collective, les participants au laboratoire ont eu l'opportunité non seulement de rencontrer à plusieurs reprises les metteurs en scène et les acteurs chargés de représenter ces textes, mais aussi d'entrer en contact avec la dimension plus strictement productive du théâtre, en participant aux différentes phases de la mise en espace / mise en scène comme « assistants à la dramaturgie ». Ils ont également pu suivre les répétitions, apporter des correctifs à la traduction préparée lors du travail en commun, voire poser des questions aux auteurs au cours d'une rencontre restreinte à l'université avant la première au théâtre. Ils ont ainsi pu faire le tour des nombreuses déclinaisons du mot « traduction » en situation théâtrale, opération autrement complexe et délicate qui a été abordée dans une approche à la fois interlinguistique et intersémiotique. De plus, le texte italien a toujours fait l'objet d'une publication dans une édition bilingue, souvent accompagnée d'une préface, d'une notice bio-bibliographique de l'auteur et d'une note du traducteur, à l'intérieur d'une collection expressément créée par le Département et intitulée *Tradurr@*. De la page à la scène donc, allers et retours.

Or la valeur de cette expérience, avec le recul, pourrait s'articuler autour de ces points forts : a) elle a mis en jeu des compétences culturelles très complexes et variées (d'ordre stylistique, dramaturgique, pragmatique, pédagogique, gestionnaire...) ; b) elle constitue toujours l'un des rares exemples de traduction collaborative et, qui plus est, dans un domaine assez négligé par la réflexion théorique, à savoir celui du théâtre, où les quelques considérations faites par les traducteurs impliquent la plupart du temps le recours à une méthodologie pensée pour le théâtre aussi bien que pour la prose, sans distinction de genre ; c) elle a donné aux étudiants de langues étrangères la chance inouïe de suivre le parcours idéalement complet d'un texte dramaturgique venant d'une culture autre ; d) elle fournit aux chercheurs, d'un point de vue plus scientifique, la possibilité d'analyser les écarts entre une traduction « représentée », où les équivalences dynamiques jouent un rôle prépondérant, et une traduction « imprimée », où les équivalences formelles sont sans doute prioritaires ; e) elle interpelle de près la complexité de la relation qui unit le traducteur au dramaturge, à l'acteur, voire à l'auteur.

Après une courte présentation de l'auteur et de l'œuvre sur laquelle nous nous sommes penchés, je vais donc évoquer, à titre d'exemple, certains problèmes spécifiques qui ont émergé lors de nos séminaires de traduction portant sur cette « pièce-paysage », pour emprunter à Michel Vinaver, *homo theatralis* récemment disparu, sa terminologie imagée.

2. Olivier Cadiot : un génie éclectique

Figure de proue de la littérature française ultra-contemporaine de par sa nature difficilement classable, foncièrement mouvante et hautement novatrice, Olivier Cadiot (Paris, 1956) est un écrivain qui s'est frotté à tous les types d'expression en l'espace de quelques années. Il est en effet poète, romancier, dramaturge, mais aussi traducteur² et « musicien »³, en plus d'avoir dirigé des revues, d'avoir fait de la critique littéraire et d'avoir organisé des lectures-performances de ses propres récits. De toute évidence, c'est quelqu'un qui navigue en permanence entre poésie, roman et théâtre, et qui aime installer, dans chacune de ses œuvres, de petits dispositifs expérimentaux susceptibles de les muer en « objets verbaux non identifiés » (Cadiot, Alféri 1995 : 19). Or, il se veut avant tout poète. Car son souci majeur est de faire de la poésie dans des domaines différents (et de façons différentes) : le résultat est un ensemble d'œuvres originales et magnétiques, au caractère profondément hybride, qui se présentent comme autant de « refuges » pour des moments lyriques. Ce qui reflète bien la complexité de son génie artistique.

Son premier livre, *L'Art poetic'* (P.O.L. 1988), par exemple, est un petit recueil de poèmes singuliers, écrit à partir de citations de livres de grammaire non seulement français mais aussi latins et anglais. Pour l'auteur, la littérature consiste en une série d'opérations techniques, mécaniques, au plus haut degré ludiques⁴, qui le poussent à accomplir un travail de découpage et de mise en page n'ayant rien à voir avec la création au sens traditionnel du terme. Or rien n'a changé, au fond, depuis ce livre liminaire où Cadiot aimait à composer ses collages « cubistes ». Car il continue de travailler avec une langue malade, sinon morte, une langue de bois, impersonnelle, imprégnée de clichés et de stéréotypes afin d'en faire jaillir du nouveau. L'expression spontanée de l'art y est donc systématiquement refusée au profit d'un constructivisme littéraire susceptible de créer un territoire neuf pour la poésie où la vitesse se fait, comme nous le verrons bientôt, principe d'écriture et de lecture. Lyrisme en tant « qu'énergie même de cette mécanique littéraire qui change les contenus en formes et vice versa » (*ibid.*).

Or, après ce début fulgurant, Cadiot a consacré une partie de sa créativité poétique à la musique : il a travaillé pour les compositeurs Georges Aperghis et Pascal Dusapin, il a été parolier pour le groupe rock Kat Onoma et également co-auteur d'un disque avec Rodolphe Burger. Puis, à partir de l'année 1993, avec *Futur, ancien, fugitif* (P.O.L., 1993), il s'est ouvert au roman et a commencé à produire de la fiction. « L'idée était de faire un "roman par poèmes", comme on fait un "roman par lettres", chaque poème étant finalement un élément qui fait avancer la fiction, un peu comme on traverse un cours d'eau en équilibre sur des pierres. Et, du même coup, j'ai eu alors envie d'explorer davantage la forme roman. [...] Aujourd'hui, je ne me pose plus vraiment la question du partage entre les

² Des *Psaumes*, du *Cantique des Cantiques* et d'*Osée* dans la retraduction de la *Bible* faite par des écrivains français contemporains.

³ Il travaille avec des chanteurs et groupes rock français.

⁴ Le titre joue avec une faute d'orthographe, « poetic », qui est en réalité un mot emprunté à l'anglais : ce jeu de mots exprime bien le côté enfantin et ironique des œuvres de Cadiot tout en étant aussi une manière de se moquer de la poésie trop sérieuse.

différents genres [...]. J'écris toujours avec l'horizon du théâtre parce que c'est stimulant d'imaginer qu'un livre puisse devenir un jour du théâtre » (Djian 2005). Heureusement que ce processus de cohabitation, d'agencement et de reconfiguration perpétuel des formes est à l'œuvre encore aujourd'hui. Comme si un seul texte, mais à nul autre pareil, foncièrement « cadiotien », continuait de faire la mue depuis bientôt quatre décennies.

3. Fairy queen : une féerie à domicile

Prenons le cas de *Fairy queen*, un livre qui figurerait sans problèmes dans un rayon de librairie consacré aux romans, mais qui pourrait aussi bien être mis en scène, comme cela a d'ailleurs été le cas, sans variations ni adaptations, tel quel. « Voilà ce qu'on va raconter », dit l'auteur à la deuxième page de son texte, « une fée est invitée chez Gertrude Stein et d'un coup change de monde »⁵.

Il nous faut alors imaginer une fée performeuse de nos jours qui fait un voyage dans le temps pour aller rencontrer, dans son célèbre salon de la rue de Fleurus à Paris, l'écrivaine américaine universellement connue comme « la papesse de l'avant-garde » du vingtième siècle et lui faire une performance afin de rentrer en grâce auprès d'elle. La protagoniste traverse la ville, en décomposant le paysage dans un long soliloque où les époques, les émotions, les souvenirs, les références, les rêves se mélangent sans cesse. Une fois arrivée à destination, elle se retrouve dans une maison aux murs sombres, celle où Stein vit avec Alice B. Toklas, sa cuisinière, secrétaire, confidente et amante. Ici la fée est mise à l'essai de différentes manières par ces deux femmes au caractère malcommode et aux comportements plutôt délirants, qui passent sans solution de continuité d'un discours à l'autre. Après le déjeuner, les invités se retrouvent dans le salon de la maîtresse de maison et la fée commence sa performance totale, « avec le son et le corps » (Cadiot 2008 : 14) car elle a envie de réciter des poèmes, danser, chanter, faire des pantomimes pour se rendre inoubliable à leurs yeux. Dans ce cas, les poèmes « existent sous forme d'anamorphoses, à la manière de fantômes » (Djian 2005), ils n'ont d'existence que dans leur annonce et dans leur « traduction » physique.

Il faut dire que le personnage principal semble avoir été imaginé exprès pour la scène : son corps de transformiste remplit l'espace théâtral inscrit dans le texte par Cadiot qui sait créer une ambiance de magie déjà à partir du décor. D'ailleurs, le titre est un clin d'œil au Baroque⁶ et, par là, au climat de faste et d'artifice propre à cette époque où la fantasmagorie fut reine. Ce qui donne finalement un texte à sentir, plutôt qu'à réfléchir. Déroutant aussi bien que dérouté. Et si le lecteur / spectateur non habitué à cette façon de raconter une histoire est forcé d'abandonner autant que possible ses réflexes, le traducteur, lui, est bien obligé de plonger dans ces mécanismes scripturaux avant d'essayer de reproduire dans sa propre langue leur fonctionnement « hallucinatoire », organisé selon d'autres

⁵ Pour la petite histoire, ce texte a été mis en scène pour la première fois au festival d'Avignon, en 2004, puis au Théâtre de la Colline à Paris, en 2005, par Ludovic Lagarde.

⁶ *The Faerie Queene* est une œuvre de l'écrivain anglais Edmund Spenser consacrée à la reine Elisabeth 1^{ère}.

règles que celles de la mimésis. C'est justement la démarche que nous avons essayé de suivre lors du transfert des exploits de la fée dans un « milieu italien ».

4. *L'écriture de Cadiot à l'épreuve de la traduction*

Nous sommes partis de l'idée que la traduction est la voie royale par laquelle passe toute interprétation d'une œuvre, pour la simple raison que traduire implique, dans une phase préliminaire aussi bien que dans toutes celles qui suivent, en amont aussi bien que pendant et en aval – et il s'agit d'une opération absolument cruciale –, une lecture non seulement répétée mais approfondie du texte à traduire, une lecture de qualité susceptible d'appréhender les moindres détails, les plus infimes nuances, soit tous ces éléments microscopiques, et souvent suprasegmentaux, qui sont inscrits dans le corps même de l'écriture, dans sa chair vive, mais sans affichage particulier⁷. Comme le dit Umberto Eco, et toute une légion de traductologues avec lui, la traduction littéraire ne peut se passer d'innombrables inférences sur le texte de départ, autant d'interprétations qui impliquent la formulation d'hypothèses minimales, ponctuelles, visant à cerner les traits distinctifs de certains emplois linguistiques, voire les écarts par rapport à la langue standard (Eco 2003). Ces minuscules constats, en fait, donnent lieu parfois à des hypothèses d'envergure, capables d'infléchir la réflexion vers une véritable poétique, une vision du monde propre à l'auteur. Pour Flaubert, qui demeure en cela un parangon, « le style est à lui tout seul, une manière absolue de voir les choses ». Par conséquent, lire un texte littéraire, surtout dans une optique traductive, revient essentiellement à saisir son rythme, son timbre et son débit (comme s'il s'agissait de prêter l'oreille à une voix familière) et à s'en imprégner, autrement dit à s'accoutumer à sa « petite musique ». Mais puisque tout mimétisme de la langue d'arrivée sur la langue de départ est impossible quand on traduit, un choix des priorités est à établir.

La première option a consisté pour nous à garder l'organisation du texte original, son agencement en petites phrases simples, juxtaposées, qu'il faut lire selon un rythme plus ou moins accéléré, comme si l'on faisait de l'entraînement sportif. Car, comme le souligne Renaud Pasquier dans sa préface à l'édition italienne de *Fairy queen*, « Cadiot conçoit son écriture en termes non de phrase mais de phrasé, [...] l'accent (aigu) étant mis sur l'activité et non sur son immobile résultat » (Pasquier 2008 : VII-VIII). Autrement dit, sa façon d'écrire est profondément marquée par les différentes inflexions que peut prendre la voix selon les états d'âmes et les besoins langagiers du personnage-locuteur, elle est habitée par les intonations, les accents, par une diction susceptible de faire entendre le corps dans les mots. Acrobatisme du verbe, athlétisme de la phrase (Zaoui 2020 : 22). C'est d'ailleurs pour cette raison que la lecture publique de ses textes représente un moment très important dans son parcours artistique (et qu'elle fait toujours salle comble, comme au Théâtre de la Colline à Paris, par exemple). La lecture d'auteur est en quelque sorte une vérification sonore de

⁷ La traduction n'est jamais une opération neutre et indépendante, elle est toujours le produit d'un processus décisionnel, le résultat d'un hasard interprétatif, l'issue d'un pari.

l'aboutissement du livre⁸. Et le travail d'adaptation au théâtre, toujours avec le même metteur en scène, en est le prolongement naturel⁹. Dans presque toutes ses œuvres, en effet, Cadiot clame son amour pour le langage oral à travers la création de personnages qui parlent vite, sans arrêt, pris dans un flux verbal, une logorrhée où les subordinations sont rares alors que les propositions indépendantes ou les incises prolifèrent. C'est qu'il a finalement pour but de créer un rythme, de donner au texte une idée de simultanéité, de mouvement perpétuel, de métamorphose en cours. Pour ce faire, il met à contribution toutes les ressources de la langue : procédés syntaxiques, morphologiques, phonétiques et graphiques.

Il choisit, par exemple, la forme paragraphe-ligne, qui consiste à alterner des paragraphes (qui vont de trois à quinze lignes) et une ligne (souvent un mot isolé) séparés par des blancs, ce qui correspond à une manière propre au chant, mais aussi à la structure des psaumes. Si d'un côté, cette forme particulière, cette mise en page originale permet des jeux d'accents, des variations, des coupures, de l'autre, elle marque une répétition, crée une continuité, définit des points de repère, tout un système de retours des personnages, des phrases, des situations : une scansion syncopée (Renaud 2003 : 773) : « Je suis une fée », « Je m'entraîne », « Réfléchissons », « Vous m'emmerdez », « Merci**** ».

Mais le rythme est également une question de choix syntaxiques : la prédilection de Cadiot pour la parataxe, pour des morceaux de phrases séparés par une virgule, dans les paragraphes, et par un point, dans les lignes, est fonctionnelle à la création d'un régime de vitesse. Car le facteur vitesse, comme l'a bien vu Michel Gauthier dès l'entrée de Cadiot en littérature (Gauthier 2004), est le motif principal de son style, ce qui souligne la caractéristique la plus évidente de ses textes, l'allure musicale. Les mécanismes rythmiques, sonores confèrent une accélération non seulement à l'écriture elle-même mais aussi à la lecture, le lecteur ressentant une impression de vertige face à une chaîne de mots qui en apparence n'ont aucun sens : « [...] amour-magie, j'envoie des sorts dans l'avenir, projection bénéfique dans l'espace, spirale en faisceau faite d'une infinité de courbes, c'est mathématique, hypothétique bénéfique dans le futur [...] » (Cadiot 2008 : 24).

Et en plus de la voix de la fée, il nous faut aussi signaler la présence d'une autre musicalité pseudo-légitimée par la mixité cosmopolite du milieu où se situe l'action : l'importation de mots étrangers, sinon étranges, dans sa langue maternelle, le foisonnement de résonances anglo-saxonnes. En effet, Cadiot joue beaucoup avec les sonorités, en empruntant souvent des expressions au monde de la musique, de la publicité, des proverbes, des phrases figées, des bandes dessinées à l'échelle planétaire. Les onomatopées, les slogans, les jingles et les

⁸ La traduction théâtrale, par rapport à d'autres types de traduction littéraire, a l'avantage d'être immédiatement sanctionnée par une personne physique, qui existe vraiment, c'est-à-dire le comédien, et par son travail sur scène. D'après Mario Luzi, c'est sur le plateau que la qualité d'une traduction se révèle : « C'è un testimone che funge da pietra di paragone e sancisce, più che il lecito e l'illecito, l'utilità e l'efficacia del tentativo; li sancisce per di più con un'immediata verifica. Dire che il testimone è il palcoscenico è dire poco, anche se non si può dire altrimenti ». (Luzi 1990 : 98).

⁹ *Sœurs et frères* est le premier texte pour le théâtre d'Olivier Cadiot, qui marque le début de sa collaboration brillante et fructueuse avec le metteur en scène Ludovic Lagarde.

néologismes sont légion : « Il faut arrêter ce cirque, j'arrête maintenant, a wop bop a loo bop, a lop bam boom. », « Bar Izi, Mad'moi'zelle », « Dans le cochon tout est bon », « Les carottes sont cuites », « Crac », « Vrrr »... En l'occurrence, le récit, parsemé comme il l'est de créations verbales (« le neurone'art hein ? le vocal-en-relief art ? théâtre direct-brut »), de clins d'œil (au cinéma de Godard et d'Antonioni, à des artistes de l'envergure de Flavin et Ernst, mais aussi à des fragments d'un quotidien urbain globalisé où Wanadoo et Peter Pan figurent côte à côte), d'associations équivoques (« robert burnes »), voire de véritables cryptogrammes chargés de sens (« plaise à **** »), nous a paru très souvent effleurer l'intraduisible. Une véritable gageure. Et pourtant, toute difficulté représentant aussi un défi pour le traducteur, nous avons cherché à trouver des solutions satisfaisantes aux différents problèmes qui se posaient tour à tour.

Par exemple, pour ce qui est des assonances à connotation russe dont l'origine, visiblement grammaticale, n'est pas sans rappeler les comptines pour enfants (« halo, bouleau, corbeau, traîneau »), nous avons tenté de garder tant la rime que la signification globale du syntagme français par le recours à trois couples d'éléments linguistiques italiens censés suggérer le même type de paysage : « icona sfumata, betulla argentata, tundra imbiancata » (Cadiot 2008 : 38-39). Quant aux trois mots français qui évoquent le nom du juge de Jeanne d'Arc : « Cochon ? Couchon ? Conchon ? », nous avons penché pour en souligner les connotations vulgaires par le biais du climax « Porcellon ? Sporcaccion ? Maialon ? » (Cadiot 2008 : 37-38). Tout cela sans jamais perdre de vue qu'on avait affaire à un texte de théâtre – qui plus est, foncièrement comique (Courtois 2020 : 59-60) – et que la voix, le ton et le rythme étaient donc essentiels : ils servaient à dessiner une « chorégraphie de l'écriture », une gestuelle fortement inscrite dans une perspective sonore, un certain régime de parole. En effet, la qualité phonétique du texte est un élément que tout traducteur doit forcément prendre en compte dans son travail. Un exemple parlant servira à illustrer notre propos. Au cours de sa performance dans le salon de Stein, la fée se laisse entraîner par le souvenir et enchaîne ce récit :

[...] on a été se baigner, je nageais sous l'eau, tu avais peur, je faisais le jeu de la noyée, apnée des heures, je lâchais mes cheveux, je faisais semblant de parler sous l'eau, je faisais le dauphin, je faisais la morte, je tiens sous l'eau infiniment plus longtemps que toi.

[...] ci siamo fatti il bagno, io nuotavo sott'acqua, tu avevi paura, io facevo il gioco dell'annegata, in apnea per ore, scioglievo i capelli, facevo finta di parlare sott'acqua, facevo il delfino, fingevo di essere morta, riesco a stare sott'acqua molto ma molto più a lungo di te. (*ibid.* : 72-73)

Sans entamer une analyse détaillée des traits formels du passage, on soulignera le retour du son /ʒə/ (« je », « jeu »), qui marque le début de chaque phrase de façon rythmique, toujours suivi d'un dissyllabe se terminant par /ɛ/ (« nageais », « avais », « faisais », « lâchais »), à l'exception de la dernière phrase ; et puis le jeu des sonorités reliées par une sorte de rime embrassée (« peur », « noyée », « apnée », « heures »). On remarquera aussi la présence discrète de quelques échos : le groupe de deux monosyllabes « sous l'eau » est répété trois

fois, le verbe « faisais » quatre fois. Dans sa version italienne, le jeu des sonorités disparaît forcément en vertu d'une « loyauté » d'un autre genre au texte-source, sans doute d'ordre sémantique et pragmatique plutôt que phonétique : le pronom « io » n'est répété que deux fois pour éviter toute forme de ralentissement lors de la diction par une mise en relief excessive du sujet accomplissant l'action alors que les répétitions (« sott'acqua », « facevo ») demeurent.

Or la banalité lexicale et syntaxique de l'extrait cité cache, en réalité, des enjeux intéressants que seule une lecture à haute voix peut parfois rendre perceptibles aux oreilles exercées du traducteur (ou du public avisé). Personnellement, l'expérience aidant, j'ai désormais mis au point toute une « cuisine » de l'oral. Je prélève des modules de paroles et je les teste, c'est-à-dire que je les soumetts à l'« épreuve du gueuloir » : j'écoute où ça respire, où ça se trompe, comment le texte est parfois remplacé par un geste ou doublé par lui, comment les répétitions construisent leur propre grammaire, ou comment les mots sont évités, jargonnés, codés. En somme, j'essaie de relever le flux langagier d'un locuteur dans différentes situations discursives et de noter à quel moment le corps entre en jeu, autrement dit à quel moment on passe du discours à la parole. Car, la plupart du temps, il n'y a pas de personnages sur scène mais des personnes, c'est-à-dire des locuteurs saisis dans une matière verbale luxuriante¹⁰. Dans *Fairy queen* notamment, comme nous le disions, l'écrit semble envahi par les scories de la langue orale (« Et c'est à qui ce chien-chien-là ? »), par les nombreux anglicismes (« [...] je suis la queen totale de la soirée, yeeeee, c'est pour moi, c'est mon morceau préféré »), par des onomatopées (« [...] brrr, it's cool tonight, coooooool, cold, cold tonight, brrr »). Jeux de mots, et jeux de société : la langue de Cadiot se nourrit de tous les sociolectes, technique, publicitaire, journalistique, mondain, présents à travers de brefs échantillons articulés en agencements hétérogènes (Pasquier 2008 : XII-XIII).

Une autre ressource qui permet à Cadiot d'obtenir un effet d'accélération est le changement des voix à l'intérieur du « récit » : dans *Fairy queen*, on trouve une alternance entre la voix du narrateur, celle de la fée, de Stein, de Toklas et celle des autres invités (il s'agit plutôt de bruits). Parfois il n'est pas possible de les distinguer car elles se superposent : « Braaaaaavo. Elle parle si fort que je ne l'entends pas. La Gertrude m'a sauté dessus, bravo ma cocotte [...] » (Cadiot 2008 : 62). Car la vitesse n'est pas qu'une question de style, elle intéresse des niveaux intellectuels plus profonds. Dans les mots de l'auteur : « La vitesse permet le télescopage des idées, la connexion rapide d'opérations distinctes. Provoquer des ressemblances insolites mais aussi ménager des moments de lenteur, de ralentissement. [...] J'essaie surtout de faire sentir les voix off et les voix in. [...] les monologues extérieurs et les monologues intérieurs » (Djian 2005). Les premiers concernent les réactions des personnages face à la multiplicité du monde ; il n'y a pas d'épaisseur psychologique, d'inconscient dans

¹⁰ Susanna Basso, qui parle à bon escient de sonorités, à partir de son travail sur le terrain, renchérit sur la question : « Per noi la lingua è sulla pagina, e non fa rumore [...]. Eppure sono innumerevoli le cose che si capiscono nella tridimensionalità del suono; non soltanto sfumature preziose, allusioni, ironie. A volte, molto banalmente, il senso di quel che si dice. Le indicazioni di scena, anche quando dettagliate e generose, risolvono in minima parte il bisogno di far parlare il copione » (Basso 2010 : 63).

Fairy queen, au contraire c'est le dehors qui entre dans la conscience, avec tout son foisonnement et sa complexité. Stein dira, en s'adressant à la fée : « Vous allez voir qu'à l'intérieur il y a les mêmes choses que dehors » (Cadiot 2008 : 38). En effet, la vitesse concerne aussi la manière dont les idées des personnages se développent, car elles se superposent, s'enchevêtrent, dans une accumulation folle, effrénée (Renaud 2003 : 765). En particulier, la tendance de l'héroïne à parler par images provoque un enchaînement de situations, d'objets qui n'ont aucun sens logique dans leur ensemble bien que cela réponde à la vision que Cadiot a du réel : un monde complexe et riche envahissant la conscience des personnages et en ressortant sans cesse transformé. « Le monde est une courbe infinie qui touche une infinité de points », hurle la fée en sortant de chez Stein, « [...] multipliez les points de contacts avec lui » (Cadiot 2008 : 92).

Il en ressort que traduire pour le théâtre n'est pas simplement traduire l'oralité. Le texte théâtral doit être lu « as if it was incomplete » (Bassnett 1991 : 120) car il s'agit d'un texte qui est fait non seulement pour être lu mais aussi pour être vu. Par conséquent, le traducteur doit tenir compte d'un autre élément essentiel dans son travail, la gestualité. Le texte dramatique est théâtral parce qu'il appelle aussi un « faire » : ce texte a le pouvoir de mettre le corps en mouvement. Comme l'affirme Mario Luzi, le langage dramatique recèle le germe de l'action (« il seme dell'azione ») mais seul le passage du texte à la scène révèle jusqu'à quel point l'action est au cœur de la parole théâtrale (Luzi 1990 : 98). La parole dramatique est, dit l'écrivain et critique italien, « parola-azione » : elle décrit ou suggère des gestes, elle fait bouger l'action. Pour être compris du spectateur, le mot prononcé sur le plateau doit être déchiffré par le corps du comédien. Le dire ne suffit pas, il faut que tout le corps participe à l'acte de parole. D'ailleurs, maintes études de sémiotique théâtrale montrent bien que le système linguistique est un des possibles facteurs inscrits dans une série de systèmes complexes constituant « le spectacle » (Pavis 1990, 1996, 2005, 2014). Or, comme nous venons de le montrer, cette corporalité du texte, la langue de Cadiot la possède à un très haut degré. *Fairy queen* fait entendre le corps dans les mots, littéralement :

[...] on pense qu'on nage, sur place, intervalle hop intervalle, bras écartés flottants je nage, je déroule doucement mon système de nerfs comme une danseuse indienne, je me déplie doucement, là, c'est parti, je pense à des choses douces, quelque chose qui retentit dans les fibres du corps [...].
(Cadiot 2008 : 8)

Dans ce passage, on remarque des esquisses de mouvements, une organisation des mots dans la phrase qui permet la naissance d'une dynamique : Bertolt Brecht l'appelle une « langue gestuelle ». En définitive, on peut parler de l'écriture de Cadiot comme d'une véritable expérience corporelle, une performance physique, une poésie gestuelle qui met le corps en branle, sans lui accorder de répit. En fait, afin d'exprimer des sensations matérielles, musicales, gestuelles, corporelles dans ses livres, Cadiot recrée souvent des situations qui permettent aux personnages de déployer les merveilleuses possibilités de leur corps d'artistes-caméléons (Hönig 2020 : 92).

Le vrai défi consistait alors pour nous – en dehors de la simple transposition de la forme lexicale et grammaticale du texte de départ dans un lexique et une syntaxe autres –, à reproduire la qualité rythmique du texte, à restituer aussi l'intention humoristique de l'auteur fondée sur l'ambiguïté de signification de certaines tournures et surtout à éviter de surinterpréter le texte en préservant toutes ses obscurités. À l'issue de plusieurs rencontres, le groupe de traducteurs en herbe a accouché d'un texte qui est aussi singulier, croyons-nous, que celui de départ, caractérisé par un style énigmatique, un langage un peu fou, aux cadences vertigineusement littéraires.

5. Derrière les coulisses : les avatars du texte

Si le rôle du Département consistait essentiellement à produire une version italienne de la pièce, je me suis donné quant à moi pour tâche de coordonner le travail collectif de traduction, de rassembler les différentes propositions, de trancher les questions les plus épineuses et d'uniformiser le ton, le style, la « voix » du texte à publier, soit de garantir une forme de cohérence à la démarche suivie et de cohésion au texte produit. Mais il me plaît de souligner qu'une fois le laboratoire terminé, les traducteurs et la compagnie théâtrale ont travaillé de concert aux différentes étapes de transformation du texte, en collaborant à son adaptation pour sa récitation, voire pour sa mise en espace / mise en scène¹¹.

La première rencontre a été l'occasion d'une lecture à haute voix du texte traduit, confiée aux bons soins de l'actrice et dramaturge Teresa Ludovico, et cette étape initiale a engendré des modifications fondamentales dans l'approche au texte. D'une part, l'écrit se faisait sonore : la diction soulignait l'effet de vitesse, les arrêts, faisait se réverbérer les mots, dégageait toutes les qualités phonétiques, mais aussi toutes les valeurs sémantiques et pragmatiques de l'œuvre sur lesquelles on s'était penchés. Ce n'était pas encore du théâtre, mais ce n'était plus seulement des signes sur la page. Les mots prenaient une consistance, une épaisseur, s'installaient dans l'air avec leur manque structurel, certes, mais aussi avec leur traîne, mieux leur aura. D'autre part, le texte traduit subissait des transformations afin de mieux s'adapter à la durée établie pour la représentation (une heure environ), à travers une série de modifications, si ce n'est même d'éliminations, jusqu'à devenir une véritable adaptation.

Une lecture globale de la pièce [...] signifiait aussi un temps de récitation – le texte prenait cette fois obligatoirement en une seule coulée toute son extension, la durée du spectacle était là, quasi touchable, parenthèse de vie violemment cernée par le silence dans les regards convergents d'un groupe qui réagissait en commun [...]. La pièce trouvait son rythme avec un silence qui appelait déjà le lever du rideau, elle se construisait autour de

¹¹ Les séances de traduction du texte français ont eu lieu de janvier à mars 2008 ; ensuite, la version italienne a été remise aux gens de théâtre. La mise en espace, réalisée au mois d'avril de la même année, a rencontré la faveur du public, fasciné par l'ambiance de féerie que le mélange réussi de musique et de parole a créé sur le plateau. Le spectacle *Fairy queen* est resté à l'affiche aussi l'année suivante, lors de la troisième édition du projet « Tradurre per la scena ».

l'entrée en scène du personnage [...] et certaines répliques, certains gestes, certains jeux de scène [...] exigeaient des choix, des comportements. La physicalité du théâtre tout entière concentrée sur la scène entre les mains d'un comédien tout à coup semblait quasiment l'emporter sur le texte et ce dernier reprenait sa véritable dimension de texte pour le théâtre : centrale, essentielle mais en aucun cas unique. (Jacquet 2006 : IX)

Comme on ne cesse de le répéter dans toute réflexion sur le sujet, un traducteur qui oublierait ou sous-estimerait la nature essentiellement « duelle » de ce verbe de théâtre risquerait de produire une traduction peut-être exacte et écrite dans une belle langue mais qui ne serait pas prononçable, difficile à mettre en bouche, susceptible de compromettre même son succès sur scène. Traduire pour la scène revient donc à entendre des voix qui disent ; le traducteur se met à l'écoute de cette voix qui lui fait préférer tel vocable, tel son, telle musique, tel ordre de mots. Dans sa pratique, les suggestions que Luigi Pirandello adresse au dramaturge s'avèrent essentielles :

Ma perché dalle pagine scritte i personaggi balzano vivi e semoventi bisogna che il drammaturgo trovi la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può essere che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione; parole, espressioni che non si inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla come essa si sente, a volerla com'essa vuole. (Pirandello 1994 : 194)

Écrire-traduire pour le théâtre signifie plonger le texte dans une situation d'énonciation, lui donner une énergie propulsive surtout par le biais du langage, caractériser les personnages et leurs rapports à travers les dialogues, enfin saisir et rendre le rythme en tant qu'organisation du mouvement de la parole dans la langue. Une pièce de théâtre est un texte écrit pour des voix, pour des poitrines, pour des souffles. Loin d'être une mise en forme extérieure et « expressive » d'un sens qui serait connu d'avance, la traduction pour le théâtre insuffle la vie aux mots, les constitue en ensemble cohérent et dessine en quelque sorte la dramaturgie générale du texte ainsi conçu. Autrement dit, le propre de la traduction théâtrale est finalement de donner à comprendre, à entendre et à voir. Plus particulièrement, l'importance du rythme est soulignée par Henri Meschonnic qui affirme : « Penser au rythme comme à une organisation du mouvement de la parole [...] suppose une gestuelle du sens. Si on ne le traduit pas, la traduction a perdu la parole » (Meschonnic 2007 : 47). La mission du traducteur, en tant qu'architecte et auteur d'une écriture seconde, consiste à transmettre tous ces indices, aussi infimes et imperceptibles qu'ils soient, dans le texte cible. En cela réside en fait son acte d'extrême allégeance.

Mais traduire un texte de théâtre pour la scène signifie également aller au-delà de la traduction littérale ; le traducteur doit faire un pas en avant en direction de la représentation, de la mise en scène et donc produire un texte susceptible de s'adapter à une nouvelle culture et fonctionner dans une nouvelle langue. Comme le suggère Susan Bassnett-McGuire, lors de la traduction d'une pièce de théâtre, le traducteur doit tenir compte du critère de la jouabilité :

What [performability] seems to imply is an attempt in the TL to create fluent speech rhythms and so produce a text that TL actors can speak without too much difficulty [...]. Features of « performability » include substituting regional accents in the SL with regional accent in the TL, trying to create equivalent registers in the TL and omitting passages that are deemed to be closely bound to the SL culture and linguistic context. (Bassnett-McGuire 1985 : 90)

Le groupe des traducteurs a donc fait l'expérience des multiples choix concrets qu'implique tout passage à la scène, *des* choix qui relèvent autant *des* nombreuses interprétations du texte que *des* innombrables mises en scène¹². Plusieurs solutions ont été proposées, évaluées puis gardées ou abandonnées. Voici quelques modifications, par exemple, qui ont été apportées au texte au cours de son double voyage : vers la scène et vers l'édition.

[...] c'est trop compliqué, il faut arrêter ce cirque [...]. (Cadiot 2008 : 2)
 [...] troppo complicato, bisogna farla finita con questa pagliacciata [...].
 (texte pour l'édition)
 [...] troppo complicato, adesso basta con questa pagliacciata [...]. (texte pour le théâtre)

Vous m'emmerdez depuis des années. (*ibid.* : 46).
 Sono anni che mi rompe. (texte pour la publication)
 Anni e anni che mi rompe. (texte pour la mise en espace)

Car il faut prendre en compte la demande concrète de l'acteur, faire en sorte que les répliques, les mots puissent être prononçables et jouables, c'est-à-dire soutenus par les gestes du corps et les inflexions de la voix. C'est là que la collaboration entre le traducteur et le metteur en scène se fait plus intense : par la direction d'acteur et le jeu sur scène, le metteur en scène redonne au texte ce que le traducteur n'a pas capté sur le papier, et ainsi il pallie d'éventuelles pertes de richesse au niveau de la traduction.

Quoi qu'il en soit, la pièce s'est constituée au fil des répétitions et chez les lecteurs-traducteurs-auditeurs-spectateurs, il est devenu de plus en plus évident que le potentiel du texte se réalisait dans sa totalité à travers les signes du théâtre – visuels et auditifs. Comme le dit d'ailleurs très clairement Alessandro Serpieri dans le chapitre du livre qu'il consacre à ce sujet, le texte de théâtre n'est jamais plein, il est « virtuel », c'est-à-dire complet du point de vue de sa structure interne (dialogues et didascalies) et néanmoins elliptique parce qu'il doit compléter son sens, ou bien ses sens, en combinaison avec les codes de la scène : la mimique, la gestualité, l'oralité, la musique, le mouvement, l'intonation de la voix, le décor, les costumes, le jeu de scène, l'éclairage...(Serpieri 2002 : 64).

L'expérience s'est terminée par la représentation sur le plateau, où Teresa Ludovico a finalement raconté, sous forme de voyage visionnaire intérieur / extérieur, *son* voyage, le voyage imaginaire de *sa* fée. En changeant plusieurs

¹² Nous croyons qu'une traduction complètement fidèle n'existe pas, qu'il s'agit d'un leurre, car une traduction totale et sans concession perdrait toute vertu sur la scène. Voir sur le sujet, Michel Gravier, « La traduction des textes dramatiques », *Les études de linguistique appliquée*, 12, 1973.

fois de voix, elle a fait revivre deux protagonistes de l'avant-garde artistique européenne, deux anticonformistes du calibre de Stein et Toklas, mais aussi tous les autres personnages tour à tour évoqués dans la pièce : les invités illustres, le psychanalyste lascif, le Robinson pathétique... En particulier, Michele Di Lallo et son basson ont accompagné le voyage de la performeuse dans le célèbre salon parisien. Le musicien, présenté aux spectateurs sous le nom de *Fato* (le masculin de *fata* mais surtout la personnification du Destin, *fato* en italien), d'après l'interprétation originale de l'actrice-dramaturge, a secondé les mouvements fiévreux et « athlétiques » de la voix de la protagoniste. Pour souligner la force expressive de certains échanges entre les personnages, qui néanmoins ne prennent jamais la forme de dialogues traditionnels dans la pièce, Ludovico a imaginé un échange de répliques entre elle et le maître de musique qui s'est donc fait en quelque sorte l'alter ego de la fée, l'expression (traduction ?) musicale la plus juste de ses émotions, pensées et délires. Pendant tout le temps de la représentation, la langue déchaînée du Cadiot italianisé a mis les comédiens et les spectateurs dans un état d'agitation, voire d'effervescence. La fée semblait atteinte d'une maladie mystérieuse qui lui empêchait de rester en place et qui la poussait à parler sans arrêt. En définitive, tout en demeurant une œuvre énigmatique et ahurissante, la représentation de *Fairy queen* a eu beaucoup de succès et le groupe des traducteurs non professionnels, avec tous ceux qui avaient soutenu le projet, n'ont pu que s'en féliciter.

Je voudrais donc laisser le mot de la fin à l'expression de ma gratitude profonde à l'égard de tous ceux qui ont participé aux différentes éditions du projet « T.E.R.I. » et qui ont su défendre, avec fougue et sur le terrain, les vertus plurielles du partage, humain aussi bien que culturel. Poussés par une passion commune tant pour le théâtre que pour la traduction littéraire, toutes ces personnes ont su en fait créer, grâce à leur enthousiasme et à leurs qualités professionnelles, un « espace » de liberté expressive, un micro-laboratoire de démocratie culturelle auquel j'ai fait une place spéciale dans ma mémoire. Idéalement disposés autour d'une table ronde, dans une bibliothèque universitaire, sans aucune barrière entre enseignants et apprenants, nous avons tous eu la certitude de pouvoir discuter sur un pied d'égalité, d'avoir le droit d'avancer des solutions traductionnelles et des suggestions interprétatives que tout le monde écouterait avec la plus grande attention, voire d'être en mesure de réfuter sans crainte les hypothèses les plus accréditées. Combien de discussions passionnées, et parfois même véhémentes, sont alors nées autour de cette table ! Ce travail commun m'a enseigné qu'il est absolument impératif de savoir parfois renoncer à soi-même pour rechercher une syntonie avec les autres, d'amoindrir le « moi » pour célébrer le « nous ». Parce que collaborer à une traduction collective signifie finalement apprendre à subordonner, sans trop de regrets, une série d'égoïsmes individuels, de susceptibilités personnelles, d'idiosyncrasies particulières à un objectif partagé (Porfido 2017). Bien qu'elle soit filtrée à travers ma sensibilité, la traduction de tous ces textes, née comme une œuvre commune, reste donc une œuvre commune, le résultat d'un parcours, laborieux et délicat à la fois, de médiation culturelle, le fruit d'une lecture qui a su se faire, chemin faisant, « expérience de l'écoute »,

pour citer Jean Starobinski qui, en forgeant cette étiquette, pensait justement à la traduction littéraire (Starobinski 1990 : 30). Qui plus est, ce travail commun a contribué à faire sortir une expérience universitaire du monde académique, et à la porter dans quelques ailleurs susceptibles d'offrir une « hospitalité langagière » (Ricoeur 2004) haut de gamme : salles de cours, théâtres, bibliothèques, librairies... Pour emprunter les mots de Cadiot, « ce qui m'intéresse, ce n'est pas de produire des livres, c'est d'y être, dans cette activité-là » (Person 2002 : 23). C'est ce que la traduction collective me / nous a finalement permis de réaliser.

BIBLIOGRAPHIE

- Bassnett, S. (1991) *Translation Studies*, London : Routledge.
- Bassnett-McGuire, S. (1985) « Ways Through The Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts », in T. Hermans (éd.) *The Manipulation of Literature : Studies in Literary Translation*, London : Routledge.
- Basso, S. (2010) *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano : Mondadori.
- Cadiot, O. et Alféri, P. (1995) « La mécanique lyrique », *Revue de Littérature Générale* 1 : 3-22.
- Cadiot, O. (1988) *L'Art poetic'*, Paris : P.O.L.
- Cadiot, O. (1993) *Futur, ancien, fugitif*, Paris : P.O.L.
- Cadiot, O. (2002), *Fairy queen*, Paris : P.O.L.
- Cadiot, O. (2008), *Fairy queen*, con testo originale a fronte, Trad. it di I. Porfido, Bari : B.A. Graphis.
- Courtois, J.-P. (2020) « La détonalité comique d'Olivier Cadiot », in D. Rabaté et P. Zaoui (éd.) *Lire Olivier Cadiot*, Paris : Les presses du réel, 59-68.
- Djian, A. (11 mai 2005) « Cadiot, l'expérience poétique », entretien avec Olivier Cadiot, *Chronicart*, <https://www.chronicart.com/digital/cadiot-lexperience-poetique/> (consulté le 17/05/2022).
- Eco, U. (2003) *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano : Bompiani.
- Gauthier, M. (2004) *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Dijon : Les presses du réel.
- Gravier, M. (1973) « La traduction des textes dramatiques », *Les études de linguistique appliquée* 12 : 40-49.
- Hónig, G. (2020) « "À force de me projeter, je me diffracte" : le monologue et les métamorphoses du moi », in D. Rabaté et P. Zaoui (éd.) *Lire Olivier Cadiot*, Paris : Les presses du réel, 95-105.
- Jacquet, M. T. (2006) « Du texte traduit au texte représenté », préface à Pauline Sales, *L'Infusione*, con testo originale a fronte, Trad. it di I. Porfido, Bari : B.A. Graphis, VII-XVII.
- Lavieri, A. (2016) *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, Roma : Editori Riuniti.
- Luzi, M. (1990) « Sulla traduzione teatrale », *Testo a fronte* 3 : 97-99.
- Meschonnic, H. (2007) *Épique et politique du traduire*, Lagrasse : Verdier.

- Pasquier, R. (2008) *À propos d'Olivier Cadiot, rapidement*, introduction à Olivier Cadiot, *Fairy queen*, con testo originale a fronte, Trad. it di I. Porfido, Bari : B.A. Graphis, VII-XXI.
- Pavis, P. (1990) « Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle », in *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris : José Corti.
- Pavis, P. (1996) *L'analyse du spectacle* Paris : Nathan Université.
- Pavis, P. (2005) *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris : A. Colin.
- Pavis, P. (2014) *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris : A. Colin.
- Person, X. (2002) « Un terrain de foot », entretien avec Olivier Cadiot, *Le Matricule des Anges* 41 (novembre-décembre) : 18-23.
- Pirandello, L. (1994) [1908] *L'umorismo e altri saggi*, Firenze : Giunti.
- Porfido, I. (2017) « De la page à la scène et à l'édition : retour sur une expérience pédagogique de traduction en Italie », in C. Frigau Manning et M. N. Karsky (éd.) *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 91-108.
- Renaud, J. (2003) « Le monologue extérieur d'Olivier Cadiot », *Critique* 677 : 765-775.
- Ricoeur, P. (2004) *Sur la traduction*, Paris : Bayard.
- Serpieri, A. (2002) « Tradurre per il teatro », in *Manuale di traduzione dall'inglese*, Milano : Mondadori, 64-75.
- Shreve, G. M. (1997) « Cognition and Evolution of Translation Competence », in J. H. Danks, G. M. Shreve, S. B. Fountain et M. K. McBeath (éd.) *Cognitive Processes in Translation and Interpreting*, London : Sage.
- Starobinski, J. (1990) « Philippe Jacottett traducteur », in W. Lenschen (éd.) *Deuxième prix lémanique de la traduction : allocutions*, Centre de traduction littéraire, Université de Lausanne, 29-36.
- Zaoui, P. (2020) « Olivier Cadiot ou le dépôt de toute souveraineté », in D. Rabaté et P. Zaoui (éd.) *Lire Olivier Cadiot*, Paris : Les presses du réel, 15-27.