



**Palimpsestes**

Revue de traduction

**32 | 2019**

**Traduire les sens en littérature pour la jeunesse**

---

## L'oralité et la musicalité dans la traduction du théâtre jeunesse français : du *Petit Chaperon Uf* à *Cappuccetto Uf* de Jean-Claude Grumberg

Mirella Piacentini

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/3235>

DOI : 10.4000/palimpsestes.3235

ISSN : 2109-943X

### Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

### Édition imprimée

Pagination : 82-94

ISBN : 978-2-37906-014-4

ISSN : 1148-8158

Ce document vous est offert par Bibliothèque Sainte-Barbe - Université Sorbonne Nouvelle Paris 3



### Référence électronique

Mirella Piacentini, « L'oralité et la musicalité dans la traduction du théâtre jeunesse français : du *Petit Chaperon Uf* à *Cappuccetto Uf* de Jean-Claude Grumberg », *Palimpsestes* [En ligne], 32 | 2019, mis en ligne le 04 février 2019, consulté le 05 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/3235> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.3235

---

Tous droits réservés



## L'oralité et la musicalité dans la traduction du théâtre jeunesse français : du *Petit Chaperon Uf* à *Cappuccetto Uf* de Jean-Claude Grumberg

### RÉSUMÉ

L'article analyse le rôle qu'ont joué oralité et musicalité dans la traduction vers l'italien de la pièce de Jean-Claude Grumberg *Le Petit Chaperon Uf* (*Cappuccetto Uf*). S'il est vrai qu'un texte théâtral porte naturellement en soi une dimension (scénique) qui le rend bien plus que potentiellement oralisable, le rendement en traduction des traits d'oralité et de musicalité qui émaillent la pièce de Jean-Claude Grumberg s'inscrit plutôt dans une démarche visant à exalter la « singability » des livres pour la jeunesse, pour reprendre le terme de Riitta Oittinen. L'importance accordée au rendement des traits d'oralité et à la musique du texte s'explique par des raisons qui tiennent aussi à la relation que ces traits entretiennent avec les finalités de l'écriture de Jean-Claude Grumberg et du répertoire théâtral jeunesse français.

**Mots-clés :** théâtre jeunesse, oralité, musicalité

### ABSTRACT

*The article analyses the role orality and musicality played in the Italian translation of Le Petit Chaperon Uf (Cappuccetto Uf) by Jean-Claude Grumberg. Though a theatre text is perceived as inherently oral, the attention paid to orality and musicality in the Italian translation of Le Petit Chaperon Uf is mainly the result of an effort to exalt the "singability" a translator of children's books should always pay attention to, as Riitta Oittinen teaches us. Paying attention to those dimensions was also necessary as they serve the purpose of ensuring the respect of both the aims of Grumberg's dramatic writing and of French theatre for young people.*

**Keywords:** theatre for young people, orality, musicality

## Le théâtre à destination des jeunes entre France et Italie

Au cours de la décennie 1990-2000, en France, le théâtre à destination des jeunes se constitue en répertoire : alors qu'à la fin des années 1960, dans l'effervescence du mouvement de libération, le théâtre jeune public s'était construit contre le théâtre institutionnel, en arrivant même à refuser de laisser des traces écrites<sup>1</sup>, au tournant des années 1980, le théâtre jeune public repose la question du texte et de l'auteur, confirmant son rôle de « miroir grossissant des esthétiques et des questions qui traversent la création théâtrale d'une époque » (Lallias, 2006 : 8) et posant les prémisses de la constitution d'un répertoire<sup>2</sup> qui ne cesse de se développer<sup>3</sup>.

Ce répertoire opère la jonction entre théâtre et littérature de jeunesse, occupant une place à part entière dans ces deux domaines : d'un côté, les chercheurs en études théâtrales le reconnaissent comme un répertoire du théâtre contemporain<sup>4</sup>; de l'autre côté, le théâtre constitue désormais de manière indiscutable un genre de la littérature de jeunesse<sup>5</sup>. La France peut donc compter aujourd'hui sur un répertoire de pièces jeunesse publiées, qui intègrent la scène contemporaine sans crainte de se sentir dévalorisées par rapport à leurs « sœurs aînées » et qui alimentent un secteur rentable de la production éditoriale jeunesse<sup>6</sup>.

En Italie, la crise sévère que connaît le théâtre après les événements de mai 1968 a pour effet la diffusion de l'animation en milieu scolaire. Les animateurs italiens font leur entrée dans l'école pour libérer l'enfant de la « prison » où le place l'école traditionnelle<sup>7</sup>, dans un mouve-

---

1. « Né dans l'effervescence des années 1960 et l'euphorie de la création collective, le théâtre jeune public se construit notamment en réaction contre le théâtre institutionnel au répertoire figé. [...] le texte, quand il existe, n'est qu'un signe parmi d'autres. C'est pourquoi certains créateurs refusent même de laisser des traces écrites, par crainte de constituer un nouveau répertoire » (Faure, 2009 : 23).

2. Jean-Claude Lallias le définit comme « un répertoire au plein sens du terme, c'est-à-dire une "mémoire" des œuvres, en partie autonomes, qui ne s'évanouissent pas avec la représentation comme si elles n'en étaient qu'une bande-son subsidiaire » (Lallias, 2003 : 3).

3. L'essor de ce répertoire est le fruit d'une heureuse combinaison de facteurs : à partir des années 1980, à la progressive reconnaissance de l'inventivité du théâtre pour l'enfance et la jeunesse font écho les éditeurs, prêts à se lancer dans des projets pionniers qui aboutissent au lancement des premières collections de théâtre jeunesse; aux pionniers de l'écriture théâtrale jeunesse qui en revendiquent la créativité fait écho la refonte profonde des programmes de l'école primaire et notamment l'intégration dans les nouveaux programmes de 2001 d'une réflexion visant à la mise en place d'un plan en cinq ans pour les Arts et la Culture. Pour la première fois, le théâtre jeunesse trouve une place parmi les enseignements légitimes et essentiels, intégrant sans antagonismes les pratiques pédagogiques. Les nouveaux programmes, conçus et voulus par le ministre Jack Lang (qui en 1973 avait créé avec Antoine Vitez le Théâtre national des Enfants à Chaillot), entendent valoriser l'enseignement de la littérature, et notamment de la littérature d'enfance et de jeunesse, et encouragent les projets en lien avec artistes et lieux de création.

4. L'essor en France d'un répertoire de textes de théâtre à destination des jeunes a attiré et attire de plus en plus l'attention des chercheurs en études théâtrales. Au début des années 2000, la critique voit dans le répertoire théâtral jeunesse français un phénomène éditorial et artistique crucial qui vient interroger plutôt qu'imiter la littérature dramatique contemporaine (Faure, 2009 : 52). En fine connaisseuse d'un répertoire qu'elle a largement et longuement parcouru, Marie Bernanoce constate dans le premier de ses deux *Répertoires critiques* que « les différences entre l'écriture du théâtre jeunesse et celle du théâtre tout public ne sont plus tant de nature que de degré, dans les formes aussi bien que dans les thèmes » (2006 : 17). Si des différences existent, qui séparent l'univers théâtral jeunesse de son « aîné », force est de constater, selon Bernanoce, que le répertoire jeunesse « ne se distingue pas intrinsèquement du théâtre tout public » (*ibid.*). Dans une récente étude, André Petitjean situe les écritures jeunesse dans le mouvement de « radicalisation des procédés de déconstruction rarement égalée » (2016 : 82) que connaissent les écritures théâtrales contemporaines, confirmant la porosité des frontières entre théâtre jeunesse et théâtre tout public. Si le récent volume que De Peretti et Ferrier (2016) consacrent à l'étude du théâtre jeunesse soulève la question de la réception et notamment de la rareté du répertoire théâtral jeunesse dans la pratique courante des classes, il montre néanmoins la vitalité de ce répertoire et en confirme la qualité.

5. Onze pièces de théâtre contemporain jeune public figurent en 2002 dans la liste des ouvrages de littérature jeunesse conseillée au cycle 3. Onze nouveaux titres sont ajoutés en 2004. En 2007, sept titres sont conseillés dans la liste pour le cycle 2, vingt-trois pour le cycle 3. En 2013, la liste comprend neuf titres pour le cycle 2, vingt-quatre pour le cycle 3.

6. Voir l'article de Pierre Banos (2015) pour plus de précisions sur ce point.

7. Dans son volume, *Il Paese sbagliato: diario di un'esperienza didattica* (1971, Turin, Einaudi), Mario Lodi, pédagogue et enseignant, compare l'école traditionnelle à une prison qu'il faut détruire pour que l'enfant puisse enfin être mis au centre de l'école et libéré de toutes ses peurs. Une traduction française du volume est disponible (*L'Enfance en liberté : journal d'une expérience pédagogique*, Paris, Gallimard, 1972).

ment de remise en cause du théâtre, bien plus radical que celui qui s'opère en France au cours de ces mêmes années<sup>8</sup>. Malgré les différences qui séparent l'animation italienne de l'animation française, les deux pays partagent un chemin commun, avec de nombreux échanges, jusqu'aux années 1980. Au tournant de la décennie 1990-2000, France et Italie évoluent dans des directions différentes : alors que la France s'achemine vers la constitution du répertoire qui nous intéresse, le *Teatro Ragazzi* italien ne semble montrer qu'un très faible intérêt pour la publication de pièces jeunesse. Malgré la vitalité et l'excellente qualité du travail mené par les compagnies historiques du *Teatro Ragazzi* italien, on constate l'absence de textes de théâtre à destination des jeunes dans les librairies. L'« avertissement important » que l'auteur<sup>9</sup> plaçait en préliminaire à la publication de son texte *Tanti auguri* serait-il représentatif d'une attitude encore répandue dans le *Teatro Ragazzi* italien ? La « parole écrite » serait-elle encore perçue comme l'antagoniste de « l'émotion vécue » ? « Avvertenza importante: un copione non è uno spettacolo. Il copione al massimo è il pretesto per fare uno spettacolo. Nessuna parola scritta potrà mai sostituire un'emozione vissuta<sup>10</sup>. »

La collection « Stelle di carta. Parole in scena<sup>11</sup> » est l'aboutissement d'un projet éditorial que nous avons conçu et dont le but est de contribuer à la diffusion en Italie du théâtre jeunesse français, dans l'espoir qu'un théâtre de pièces *publiées* à destination des jeunes commence à circuler en Italie, intégrant les pratiques du *Teatro Ragazzi*.

Consciente des difficultés auxquels se sont heurtés ceux qui ont tenté d'encourager la création d'espaces éditoriaux consacrés à la publication de pièces jeunesse<sup>12</sup>, persuadée que seule l'action conjointe de plusieurs interlocuteurs permettra au *Teatro Ragazzi* de dépasser l'opposition entre dimension scénique et dimension littéraire, nous prôtons par cette collection le passage vers un théâtre à destination des jeunes susceptible de montrer que la parole écrite peut être source d'émotion et que, comme le montre le répertoire théâtral jeunesse français, « le texte dramatique peut se lire, s'étudier, se savourer, sans ignorer la scène, mais sans la mythifier non plus » (Bernanoce, 2006 : 21).

Si, donc, la réalisation et la réussite de notre projet dépendent aujourd'hui et demain de facteurs qui dépassent la responsabilité du traducteur, force est de constater que la traduction joue un rôle crucial dans ce projet, où elle remplit une fonction de « contamination », essentielle bien que souvent négligée. Dans les lignes qui suivent, notre attention se concentrera en particulier sur le rôle qu'ont joué oralité et musique dans nos choix de traduction vers l'italien de la pièce que

8. Comme l'affirme Gian Renzo Morteo (1977 : 75), professeur de théâtre à l'université de Turin, traducteur de Ionesco et « père » du Teatro Stabile de Turin : « Per i Francesi l'animazione è un modo nuovo [...] di stabilire un rapporto con il teatro [...]. In Italia l'animazione è diventata un modo di mettere in causa il teatro. Di rifiutarlo [...] ed, eventualmente, di riproporlo *ex novo* ». (« Pour les Français, l'animation est un moyen nouveau [...] d'établir un rapport avec le théâtre. [...] En Italie, l'animation est devenue un moyen de remise en cause du théâtre. De le refuser [...] et, éventuellement, de le repropo-  
ser *ex novo* », nous traduisons).

9. *Tanti auguri* de Silvano Antonelli est publié en appendice du volume de Mafra Gagliardi et Fabio Naggi *Un ghiro, una bici, un letto di nuvole. Regali e prestiti tra immaginario infantile e teatro* (2004, Venise, Marsilio).

10. « Avertissement important : un texte n'est pas un spectacle. Le texte est tout au plus le prétexte pour faire un spectacle. Aucune parole écrite ne pourra jamais remplacer une émotion vécue. » (*ibid.* : 155, nous traduisons)

11. Une présentation de la collection « Stelle di carta. Parole in scena » est repérable sur le site Anrat – que nous remercions – en consultant la page suivante : [http://www.anrat.net/actualites/284?start\\_date=2016-09-05](http://www.anrat.net/actualites/284?start_date=2016-09-05) (Les liens hypertexte cités dans cet article étaient actifs le 14 janvier 2019.) Pour plus de précisions sur ce projet éditorial, voir aussi à Piacentini (à paraître) « Le théâtre jeunesse à l'épreuve de la traduction : la collection italienne "Stelle di carta. Parole in scena" », Actes du Colloque International Théâtre à prendre, théâtre pour apprendre, Dijon, 1-2-3 juin 2016.

12. La question a été abordée dans Piacentini (à paraître) « Théâtre jeunesse tra Francia e Italia: esperienze editoriali », Actes du Colloque international Politiche del teatro/Politics of Theatre, Milan, 28-29 novembre 2017.

nous avons choisie pour ouvrir la collection « Stelle di carta. Parole in scena », *Le Petit Chaperon Uf* de Jean-Claude Grumberg.

### ***Le Petit Chaperon Uf* : un classique du théâtre jeunesse français<sup>13</sup>**

Les raisons qui nous ont amenée à accorder une attention spéciale au rendement de traits d'oralité et à la musique dans la traduction du *Petit Chaperon Uf* s'inscrivent dans une démarche qui vise à la fois au respect des finalités de l'écriture de Jean-Claude Grumberg et à la diffusion des principes qui animent le répertoire théâtral jeunesse français. Elles s'inscrivent également, comme on le verra dans les conclusions, dans une démarche de traduction qui conçoit le rendement de la musicalité<sup>14</sup> du texte comme un élément incontournable de notre pratique traductionnelle.

Le choix d'ouvrir la collection « Stelle di carta. Parole in scena » avec *Le Petit Chaperon Uf* n'est pas dû au hasard : bien au contraire, nous considérons cette pièce comme représentative des finalités et de la valeur que nous souhaitons attribuer à notre projet éditorial. En traduisant *Le Petit Chaperon Uf*, nous étions consciente de contribuer à la fois à la diffusion de l'œuvre jeunesse d'un grand dramaturge et à la transmission d'un message qui occupe une place cruciale dans la collection que nous dirigeons. Dans une pièce comme *Le Petit Chaperon Uf*, avant toute représentation, avant toute interprétation visant à la mise en scène, les mots demandent aux jeunes lecteurs d'être savourés dans leur dimension sonore, sachant que cette dimension ne réside pas que dans la mise en scène, qu'un mot couché sur la page possède une sonorité qu'il suggère et dont il faut savoir relever l'importance. Conduire les jeunes à la découverte de la voix du texte signifie, à notre avis, les guider à la découverte des émotions de la parole écrite. Loin d'encourager l'opposition entre texte et mise en scène, cette découverte nous paraît créer les prémisses d'un appel encore plus puissant à la théâtralité.

On range désormais *Le Petit Chaperon Uf*<sup>15</sup> parmi les classiques du théâtre jeunesse français. L'auteur, le dramaturge Jean-Claude Grumberg, arrive au théâtre jeunesse avec une œuvre déjà constituée, traversée par un thème majeur, la Shoah. Si le thème de la Shoah occupe une place essentielle dans son théâtre généraliste, Jean-Claude Grumberg affirme avoir refusé dans un premier temps de donner suite aux sollicitations de ceux qui l'invitaient à aborder ce thème dans une pièce jeunesse. Ce qui l'amène enfin à écrire *Le Petit Chaperon Uf*, c'est l'idée qui progresse « petit à petit » du Petit Chaperon rouge comme « chemin »<sup>16</sup> qui mène du conte vers l'Histoire. Dans *Le Petit Chaperon Uf*, l'enfant s'apprête à traverser le bois pour apporter à sa grand-mère un pot de beurre et une galette quand elle rencontre Wolf, « loup déguisé en caporal, [qui] parle français avec accent loup » (Grumberg, 2005 : 8). Le loup lui apprend qu'elle est Uf – comme le montre le U imprimé sur ses documents – et que, comme tous les Ufs, en vertu de lois qui viennent d'entrer en vigueur<sup>17</sup>, elle sera obligée de se soumettre à une longue série d'interdictions. Pour commencer, le Petit Chaperon ne pourra plus porter son capuchon rouge, cette

13. Voir Piacentini (2015b) pour une analyse plus approfondie de la pièce.

14. De manière plus précise, on pourrait parler de « musicabilité » du texte, néologisme par lequel nous tentons de rendre le terme *singability*, par lequel Riitta Oittinen désigne les qualités rythmiques et musicales du texte que l'on devrait s'efforcer de restituer en traduction (2000 : 13).

15. La pièce est publiée en 2005 chez Actes Sud, dans la collection « Heyoka Jeunesse ».

16. Ainsi s'exprimait Jean-Claude Grumberg au cours d'une longue interview que l'auteur nous a accordée le 30 juillet 2014. Qu'il nous soit permis une fois de plus de le remercier pour sa précieuse et exquise disponibilité et pour les moments d'écoute et de partage qui ont aidé notre réflexion et notre travail. Nos plus vifs remerciements vont aussi à Jean-Claude Lallias, qui a facilité cette rencontre.

17. « Le Petit Chaperon : Et c'est la loi depuis quand ? Wolf : Ce matin » (Grumberg, 2005 : 11).

couleur étant interdite aux Ufs qui, eux, ne peuvent porter que du jaune. Si cette couleur évoque déjà les horreurs de la Shoah, dans les pages qui suivent, on devine facilement les lois raciales derrière les nombreuses interdictions auxquels les Ufs sont soumis. L'humour dont la pièce n'est pas dépourvue – ce qui relève d'ailleurs d'une démarche qui caractérise l'écriture de Jean-Claude Grumberg – voile les horreurs de la Shoah pour mieux les montrer. Mais si cette pièce parabolique<sup>18</sup> au détour puissant est d'emblée perçue comme une dénonciation des dérives nazies, elle est porteuse d'un message plus ample : dans son introduction, l'auteur nous rappelle que la liberté, bien qu'elle appartienne à tous, n'est jamais définitivement acquise<sup>19</sup>. *Le Petit Chaperon Uf* devient alors une parabole sur l'intolérance<sup>20</sup>, qui dénonce, outre le nazisme, toute autre forme de limitation de la liberté humaine fondée sur une pensée raciste<sup>21</sup>. Cette interprétation n'est pas sans conséquences pour le traducteur : pour notre part, elle a guidé, entre autres, nos choix de traduction de la voix du loup et notamment de cet « accent loup », qui n'a été, en aucune manière, rendu par une tentative d'imitation de l'accent allemand. La syntaxe incertaine, les impropriétés lexicales signalent de manière générale la provenance étrangère du loup. Ces traits d'étrangéité déclenchent un mécanisme typiquement grumbergien de dramatisation de l'espace et du concept d'identité, dont on montre le caractère arbitraire<sup>22</sup>.

### Oralité et musique : du *Petit Chaperon Uf* à *Cappuccetto Uf*

Parler d'une pièce de théâtre comme d'un texte à dominante orale peut paraître une évidence : un texte théâtral porte naturellement en soi une dimension (scénique) qui le rend bien plus que potentiellement oralisable. Le débat autour de la traduction du texte théâtral recoupe d'ailleurs « l'illusion mécaniste d'une simple complémentarité » que Jean-Pierre Ryngaert (1991 : 18) dénonce lorsqu'il observe que l'étude du texte théâtral se fonde trop souvent sur une idée de la représentation comme étant la « partie manquante qui viendrait expliquer le texte et l'éclairer » (*ibid.* : 19). Les théories que la critique traductologique a élaborées sur la traduction du texte théâtral confirment l'opposition entre texte et mise en scène. Dans un article qui résume les termes du débat théorique sur la traduction théâtrale à partir des débuts de la traductologie scientifique, Fabio Regattin montre que les quatre approches essentielles que l'on peut identifier sont fondées sur l'opposition entre texte dramatique et texte spectaculaire<sup>23</sup> : qu'on l'assimile à un texte littéraire ou qu'on le juge comme ayant des spécificités incontournables, en raison de la variété des signes qui le définissent et du rapport complexe qui s'établit entre écriture théâtrale et mise en scène, le texte théâtral oblige le traducteur à prendre une position par rapport à l'articulation entre texte et plateau. Il est évident que la décision de miser sur le texte ou de viser à sa mise en scène dépend du contexte dans lequel la traduction s'inscrit. Ce contexte fournit au traducteur un repère qui oriente ses choix en lui permettant de se positionner par rapport à l'hybridité foncière du théâtre, ce qui justifie l'importance que l'on peut accorder alternativement au texte ou

18. Cf. Sarrazac, 2002.

19. « Connaître l'histoire, les histoires, la vraie Histoire, à quoi cela sert-il ? Sinon à alerter les chaperons d'aujourd'hui, à avertir les enfants que la liberté de traverser le bois pour porter à sa mère-grand un pot de beurre et une galette n'est jamais définitivement acquise... » (*ibid.* : 7)

20. Sur la quatrième de couverture, *Le Petit Chaperon Uf* est défini comme une parabole douce-amère sur l'intolérance.

21. La longue liste des documents que le loup égrène (« Papiers papirs laissez-passer ausweis permis séjour carte immatriculation passeport carte grise verte bleue ! », *ibid.* : 11) autorise cette interprétation.

22. Cf. G. Poix, 2012.

23. Aux approches « littéraires » et « néo-littéraires », essentiellement fondées sur la primauté du texte sur sa mise en scène, s'opposent les « théories basées sur le texte dramatique » et les « théories basées sur le texte spectaculaire » (Regattin, 2004 : 157).



à sa mise en scène. Pourtant, force est de constater que, pour beaucoup de traducteurs, le texte théâtral demeure en premier lieu et avant tout un « texte de bouche » (Delay, 1982 : 28), dont il faut « respecter le rythme et [...] rendre l'expression de l'effet plausible » (Laliberté, 1995 : 521), ce qui entraîne « l'importance non seulement du choix des termes mais encore de leur musique » (Dubosquet-Lairys, 1993 : 207).

Le théâtre jeunesse de Jean-Claude Grumberg nous paraît profondément traversé par une démarche qui consiste à chercher dans la musique de la langue la clé qui permet de caractériser les personnages, de les faire exister<sup>24</sup>. Cette qualité d'écriture invite le lecteur à partir à la découverte des sonorités des mots. Les mots refusent de rester cantonnés dans l'attente d'une mise en scène : le texte sollicite l'imagination auditive du jeune lecteur, il demande à être lu par l'oreille, comme le demande d'ailleurs toute la littérature de jeunesse<sup>25</sup>, une littérature qui, du reste, se distinguerait de la littérature générale en raison précisément de sa nature « auditive et visuelle<sup>26</sup> » (Lathéy, 2010 : 8). Dans *Le Petit Chaperon Uf*, oralité et musicalité sollicitent l'imagination auditive du lecteur, avant et au-delà de toute intention liée à la mise en scène du texte. Le lecteur qui réinvente ces traits donne libre cours à son imagination et opère un passage indispensable pour entrer dans le monde du *Petit Chaperon Uf*. Mais les traits d'oralité et la musique qui émaillent cette pièce méritent d'autant plus l'attention du traducteur qu'ils jouent un rôle crucial dans la réalisation du programme qui inspire l'écriture dramatique jeunesse de Jean-Claude Grumberg. S'il est vrai que l'auteur affirme vouloir « alerter les chaperons d'aujourd'hui », les avertir que « hier ce furent les enfants Ufs et Oufs, ainsi que leurs parents et grands-parents, qui durent fuir, se cacher, changer de noms et de papiers afin d'échapper aux griffes du loup [...] » et que « demain, si l'on n'y prend garde, les loups s'attaqueront peut-être aux enfants Ifs ou Gnifs ou Gnoufs [...] » (Grumberg, 2005 : 7), ce désir de dire, d'alerter les petits chaperons d'aujourd'hui s'accompagne d'une volonté tout aussi forte de « rester dans l'énergie et de donner de l'air<sup>27</sup> ». Or, dans *Le Petit Chaperon Uf*, oralité et musicalité contribuent à assurer la légèreté que Jean-Claude Grumberg se doit de garder quand il s'adresse aux jeunes, une légèreté qui, loin de cacher et de se faire matière à pur divertissement, devient un outil précieux qui permet de dire, de dénoncer en assurant l'équilibre entre « le plaisir et la teneur du propos<sup>28</sup> ». Comme on le verra dans la suite, dès sa première réplique, le loup nous paraît plus ridicule que méchant : en faisant rimer, malgré lui, le mot *pardon* avec le terme *Capuchon*, Wolf provoque le rire et s'annonce comme un personnage grotesque, caricatural, qui n'arrive jamais à éveiller des sentiments de peur chez le Petit Chaperon. Cette rime, légère et apparemment anodine, ouvre la voie aux rimes qui suivent. Ces rimes participent des stratégies que l'auteur met en jeu pour assurer à la pièce un ton léger, cocasse, malgré la gravité du sujet abordé. Loin de banaliser ou de cacher les monstruosité dont l'homme est capable, cette légèreté ne sert qu'à mieux les montrer. On retrouve à l'œuvre dans ce mécanisme la contradiction (apparente) que l'on relève dans l'œuvre de Jean-Claude Grumberg :

24. En parlant de la genèse de sa pièce *Moman* (2015, Arles, Actes Sud Papiers, « Heyoka Jeunesse »), il explique : « en déformant les mots, il y a une musique qui s'installe [...] c'est aussi la musique de la langue qui fait que les personnages existent » (propos recueillis au cours de l'interview que l'auteur nous a accordée le 30 juillet 2014).

25. Comme le dit Letourneux, en littérature de jeunesse « on lit par l'oreille » (2009 : 194).

26. « Children's literature differs both aurally and visually from literature for adults ».

27. « Aujourd'hui, le théâtre ne cesse de dire qu'il y a du pire dans le pire. S'adresser aux jeunes c'est leur dire que dans ce pire il y a du meilleur et ce n'est pas de l'opportunisme. [...] Il ne s'agit pas de cacher le monde aux jeunes, mais de rester dans l'énergie et de donner de l'air » (Grumberg, 2012 : 225).

28. « Écrire pour la jeunesse est un exercice extrêmement complexe. Il faut trouver l'équilibre entre le plaisir et la teneur du propos, entre ne pas voiler la brutalité de la réalité et ne pas donner une vision du monde effroyable. [...] Nous devons être capables de faire passer à l'enfant une forme et un contenu qui le touchent. Il ne faut pas assommer un gamin en lui racontant des abominations, ni les lui cacher » (Grumberg, 2003 : 53).

raconter la Shoah par le détour du comique. N'oublions pas que l'une des définitions les plus souvent citées de ce dramaturge le décrit comme « l'auteur tragique le plus drôle de sa génération<sup>29</sup> ».

## Le rôle de l'oralité dans la caractérisation des personnages

Dans *Le Petit Chaperon Uf*, des procédés qui miment l'oralité sont présents à plusieurs niveaux dans le discours de tous les personnages qui dialoguent avec le loup : le Petit Chaperon, sa grand-mère et le tabatier<sup>30</sup>. Dans les répliques du Petit Chaperon, on relève, au niveau morphosyntaxique, l'absence totale du *ne* de négation ; la dislocation domine les nombreuses questions qu'elle pose au loup ; enfin, les répliques du Petit Chaperon sont émaillées des interjections typiques de l'oral. Des procédés du même type sont repérables dans les discours du tabatier et de la grand-mère du Petit Chaperon<sup>31</sup>. Dans les échanges entre le loup et le Petit Chaperon, des marqueurs d'oralité sous forme de rimes sont aussi repérables : ces traits confèrent aux échanges entre ces deux personnages une sonorité qui mérite l'attention du traducteur.

L'ensemble de ces traits d'oralité joue un rôle qui nous paraît crucial dans la construction et la caractérisation des personnages. Ces traits permettent notamment à l'auteur de mettre en scène des personnages qui renversent les stéréotypes : le loup, plus clownesque que menaçant, n'arrive jamais à intimider le Petit Chaperon qui, à son tour, n'a rien de la « pauvre enfant » du conte et dispose d'une capacité de répartie, qu'elle partage d'ailleurs avec les autres protagonistes de l'histoire, sa grand-mère et le tabatier. Cela produit des effets importants en vue de la réalisation des finalités que se donne l'écriture dramatique jeunesse de Jean-Claude Grumberg : le Petit Chaperon, plus étonnée qu'effrayée, ne cesse de remettre en question la parole et l'autorité du loup, contribuant à donner de Wolf une image grotesque, caricaturale, comique, qui déclenche l'hilarité du lecteur. Cela crée les prémisses qui permettent d'alerter tout en « restant dans l'énergie » pour reprendre les mots de Grumberg<sup>32</sup> : certes le loup finit par paraître plus ridicule que cruel, ce que renforce la désinvolture proche de l'irrévérence du Petit Chaperon (ainsi que du tabatier et de la grand-mère), mais nous lisons néanmoins dans les répliques de Wolf toute la brutalité des lois de Vichy.

Étant donné l'importance attribuée à l'oralité, à la musicalité et à la musique dans la pièce de Jean-Claude Grumberg, nos choix de traduction ont été conditionnés et guidés par le désir de restituer autant que possible ces traits dans le passage du *Petit Chaperon Uf* à *Cappuccetto Uf*.

Il nous faut tout d'abord souligner que des asymétries entre le français et l'italien nous ont empêchée de trouver des équivalents susceptibles de rendre de manière crédible certains traits, telle l'absence totale du *ne* de négation qui domine le discours du Petit Chaperon. Ce trait ne trouve pas de contrepartie en italien, où la négation s'exprime essentiellement par l'adverbe de négation *non*, qui précède le prédicat, et par d'autres éléments qui n'opèrent pas sur le prédicat. L'absence en italien de marqueurs morphosyntaxiques ayant valeur de construction négative mimant l'oralité nous a empêchée de restituer ce trait qui contribue dans le texte source à placer le discours du Petit Chaperon sous le signe d'une familiarité qui contraste avec le respect et l'obéissance que le loup tente en vain d'inspirer. L'adverbe italien *mica*, ayant fonction pragma-

29. On doit cette définition, citée à plusieurs reprises, à Claude Roy (Programme de *Zone Libre*, Théâtre de la Colline, 1990).

30. Parmi les personnages de la pièce, on trouve le « tabatier » et la « voix » de la grand-mère du Petit Chaperon (ou plutôt « mère-grand » dans le texte), qui apparaissent à la scène 2.

31. Les échanges entre le loup et le tabatier (qui cache la grand-mère du Petit Chaperon dans le dépôt où il stockait le tabac) et entre le loup et la grand-mère de l'enfant ne font que renforcer l'image grotesque et ridicule du loup.

32. Cf. note 27.



tique d'intensification, aurait pu éventuellement être ajouté, ce qui nous aurait permis par ailleurs le passage vers un registre familier. Pourtant, cette ressource n'aurait pas pu être exploitée de manière systématique pour rendre l'absence du *ne* de négation. Ainsi, dans *Cappuccetto Uf*, les négations ne portent aucune trace d'oralité. Par conséquent, elles ne portent pas non plus de signes de cette sorte de caractérisation diaphasique qui, dans le texte source, contribue à véhiculer la désinvolture, l'audace, l'irrévérence du Petit Chaperon face au loup et à ses vaines tentatives d'exercer son autorité de caporal.

Quant aux sonorités qu'évoquent les rimes dans le texte source, nous signalons l'impossibilité de restituer les sonorités qui émergent lorsque le Petit Chaperon demande au loup les raisons des nombreuses interdictions auxquelles les Ufs sont obligés de se soumettre. Le Petit Chaperon serait prête à assumer sa nouvelle identité sans se faire aucun souci (« Bon ben alors je suis Uf, tant pis, pardon, merci pour le renseignement, bonjour chez vous, au revoir », *ibid.* : 14) ; pourtant, elle découvre qu'être Uf entraîne des conséquences : les Ufs sont soumis à de nombreuses interdictions, entre autres celle qui l'oblige à porter un capuchon jaune « parce que jaune couleur Uf » (*ibid.*). Le Petit Chaperon refuse de se soumettre aux interdictions que le loup veut lui imposer sans même connaître les raisons de toutes ces prohibitions, ce qui fait qu'elle adresse souvent à Wolf la question « Pourquoi ? », recevant pour toute réponse un laconique « Loi », dans lequel résonne littéralement l'absurde incohérence des actions du loup, qui agit au nom de lois dont il ne sait expliquer le sens, si ce n'est en s'appuyant sur des raisons derrière lesquelles se cachent les pires stéréotypes sur les Juifs<sup>33</sup>. Cette rime en italien est perdue, toute tentative de la recréer nous paraissant artificielle et forcée.

Il a été possible de mener un travail plus ponctuel sur les rimes qui émaillent les échanges entre le loup et le Petit Chaperon au début de la pièce. Quand le Petit Chaperon entre en scène et se présente, le loup l'interrompt avec un « Papapapapapapapapapap pardon Petit Capuchon ! » (*ibid.* : 9). Le loup – comme le montre la réplique qui ouvre la pièce – trébuche sur les mots et ne cesse de confondre les deux mots *capuchon* et *chaperon*<sup>34</sup> ; la sonorité dont cette réplique est porteuse en raison de cette rime *pardon / capuchon* renforce le décalage entre l'autorité que Wolf devrait exercer et cette manière drôle de s'exprimer, qui provoque l'hilarité. Dans notre traduction, il nous a paru essentiel de respecter la sonorité de cette réplique, ce qui a entraîné un ajout : « Scusa un momentino, Cappuccino ! » (Grumberg, 2014 : 15), où la présence du mot *momentino* (un petit instant) ne s'explique que par des raisons qui tiennent au respect de la sonorité de la réplique du texte source.

Le choix de miser sur la sonorité du texte a entraîné la réécriture de certaines répliques. Lorsque Wolf décide de vérifier le contenu du panier du Petit Chaperon et tout spécialement les ingrédients de la galette, il demande « Avec quoi maman petite Uf fait galette ? » (Grumberg, 2005 : 20) Avec le sens de la répartie qu'on lui connaît, le Petit Chaperon répond : « C'est une galette tout ce qu'il y a d'honnête. » (*ibid.*) C'est encore une fois le choix de respecter la sonorité inscrite dans la réplique qui nous amène à inventer une réponse fidèle au rythme plutôt qu'au sens littéral du texte source. En italien, le dialogue entre Wolf et Cappuccetto prend la forme suivante :

WOLF: Con cosa mamma piccola Uf fa focaccia ?

33. Wolf trempe son doigt dans le beurre pour vérifier son contenu car, dit-il, « Ufs toujours cacher or saphir diamants partout » (Grumberg, 2005 : 18). Il annonce ensuite que « Ufs interdits travail » : à la question du Petit Chaperon – « Et comment Ufs vivre ? » – Wolf répond que « Ufs toujours débrouillards trafic tralalà tout ça » (*ibid.* : 25).

34. Ce jeu paronymique a été rendu en italien par l'opposition *cappuccino / cappuccetto*.

CAPPUCETTO: È solo una focaccina, zucchero, acqua e farina<sup>35</sup>. (Grumberg, 2014 : 28-29)

Comme on l'a dit, la dislocation domine les nombreuses questions que le Petit Chaperon pose au loup tout au long de la pièce. La segmentation est rendue en italien par le recours – non systématique – à des phrases interrogatives clivées, composées selon un modèle que l'on associe à un registre familier et qui consiste à placer l'adverbe en tête de phrase, suivi du verbe *essere* (être) et de la conjonction *che*<sup>36</sup>. Ces constructions clivées alternent avec le recours au conditionnel, qui aide à renforcer l'image d'un Petit Chaperon plus effrontée qu'effrayée, qui n'a pas peur de se montrer méfiante et sceptique à l'égard du loup et de ses discours incompréhensibles, d'où surgissent de mystérieux personnages aux noms étranges, les Ufs et les Oufs<sup>37</sup>.

### ***J'ai du bon tabac : la musique devient protagoniste***

S'il y a, comme on l'a dit, sollicitation de l'imagination auditive du lecteur, elle atteint son point culminant au moment où la musique devient littéralement protagoniste de l'histoire. À la fin de la première scène de la pièce, le Petit Chaperon confie au loup que sa grand-mère vit cachée dans une petite maison où le tabatier stockait son tabac et que pour entrer chez elle il faut cogner à la porte sur l'air de « J'ai du bon tabac ». L'imagination auditive du lecteur est sollicitée de manière évidente dans le passage où le loup tente d'entonner cette comptine (Grumberg, 2005 : 28-29) : au lecteur d'imaginer le loup qui chante faux et le Petit Chaperon qui le corrige, en récitant la comptine sur la bonne tonalité. Il est évident qu'à ce moment de la pièce la lecture se fait par l'oreille et l'imagination auditive du lecteur est plus que jamais requise et postulée : le lecteur doit entendre cette chanson et imaginer la manière dont le loup déforme la bonne tonalité de la comptine.

Qu'en est-il de cette comptine en traduction ? La sollicitation de l'imagination auditive doit-elle aller jusqu'à demander au petit lecteur d'imaginer une chanson qu'il ne connaît pas ? Ou bien cette imagination est-elle d'autant plus sollicitée qu'on lui offre un appui en domestiquant ce référent ? On voit bien que la question qui se pose ici nous ramène à un des points majeurs du débat qui alimente la traduction de la littérature de jeunesse : faut-il garder le référent étranger ou faut-il l'adapter ? Pour notre part, nous avons souvent insisté sur la nécessité de respecter la référence culturelle du texte source<sup>38</sup>.

La décision de garder le référent du texte source pourrait paraître risquée. Et pourtant, nous avons pris en considération cette éventualité pour au moins deux raisons : d'un côté, nous sommes convaincue que l'accès des jeunes à un genre encore absent dans le contexte de la littérature de jeunesse italienne ne pourra se faire que grâce à l'intermédiation d'adultes « passeurs ». Le choix de conserver la comptine française reviendrait à laisser aux autres « passeurs » adultes le choix de domestiquer ce référent ou, au contraire, d'inventer des voies permettant l'accès à « l'ailleurs » que cette chanson véhicule. Ajoutons à cette raison notre confiance profonde dans la capacité des enfants à surmonter ce qui semble être pour les adultes des difficultés infranchissables : les lectures théâtralisées<sup>39</sup> qui ont été faites de cette pièce nous ont montré à quel point les

35. Littéralement : « ce n'est qu'une petite galette, eau, sucre et farine ».

36. « Et c'est la loi depuis quand ? » (Grumberg, 2005 : 11) devient par exemple « E da quand'è che esiste questa legge ? » (Grumberg, 2014 : 18, nous soulignons)

37. Ainsi, par exemple, les questions « C'est quoi encore Ouf ? » (Grumberg, 2005 : 14) ou « Réservé à qui encore ? » (*ibid.* : 15) deviennent respectivement en traduction « E cosa sarebbe questo Of ? » (Grumberg, 2014 : 21) et « E a chi sarebbe riservato ? » (*ibid.* : 22)

38. Voir Piacentini (2015b) et Piacentini (2017).

39. *Cappuccetto Uf* a fait l'objet de nombreuses lectures théâtralisées. Le Musée Juif de Venise et le Musée Juif de Padoue

enfants ne se laissent pas dérouter par la présence d'éléments que les adultes perçoivent comme des obstacles.

Étant donné ces prémisses, on s'étonnera de constater que nous avons opté pour la domestication de cette comptine. Plusieurs éléments sont intervenus dans notre décision. La raison principale est à rechercher dans notre volonté d'assurer l'immédiateté de la réception de cet élément, immédiateté qui doit être conçue comme l'expression d'une volonté d'encourager l'activation immédiate de l'imagination auditive du lecteur, ce qui constitue à notre sens un aspect dominant du *Petit Chaperon Uf*. La domestication de la comptine a entraîné la localisation du texte source. Loin de renfermer l'histoire dans le contexte de la culture d'arrivée, cette localisation nous a paru une manière d'assurer, paradoxalement, l'universalité du message de la pièce : n'oublions pas que l'Italie a elle-même connu, pour reprendre les mots de Jean-Claude Grumberg, « un temps pas si vieux et pas si bon où des loups de noir et de vert vêtus pourchassaient des petits enfants [...] les obligeant à porter du jaune afin d'être facilement reconnaissables » (*ibid.* : 7). Ainsi, pour entrer chez grand-mère, dans *Cappuccetto Uf*, on cogne à la porte sur l'air de « Il caffè della Peppina<sup>40</sup> ». Faute d'avoir trouvé des comptines contenant des références au tabac, nous avons opté pour cette célèbre comptine, où Peppina prépare un drôle de café, avec des ingrédients saugrenus. Le passage du tabac au café a entraîné des changements, entre autres la métamorphose du tabatier, qui devient le propriétaire d'un café. Quant à la vieille femme, elle vit cachée dans le dépôt où le propriétaire du café stockait autrefois son café et quand Wolf tente d'entrer chez elle en chantant (faux) « Il caffè della Peppina », elle a arrêté de boire du café, alors que dans le texte original elle arrête de fumer.

S'il est vrai, comme l'affirme Gillian Lathey, qu'il faut reconnaître à la littérature de jeunesse des qualités intrinsèquement auditives et visuelles, le traducteur ne peut qu'accorder à ces dimensions auditive et visuelle, une importance cruciale. L'importance qu'il faudrait accorder en traduction à l'oralisation des livres pour enfants a été soulignée à plusieurs reprises. Riitta Oittinen invite le traducteur à prendre en charge tous les aspects liés à la mise en voix du texte lorsqu'il traduit des livres destinés à de très jeunes enfants, qui ne savent pas encore lire, prônant l'intégration de ces aspects dans les questions de lisibilité du texte (2000 : 32-35). Mais la question de la musique et du rythme du texte se pose de manière plus générale puisque, comme le reconnaît encore Oittinen : « even if they are not read aloud, texts have an inner rhythm that the reader can feel » (*ibid.* : 109). Et Oittinen de nous inviter, en tant que traducteurs, à rechercher et à restituer la « singability » du texte source, comme on le fait pour le théâtre ou dans le cas d'une transposition filmique : « As in drama and film translation, we must pay attention to the readability, even "singability" of the text. The text must flow while being read (spoken, sung). » (*ibid.* : 111)

Nous partageons l'avis de Oittinen et souscrivons, en tant que traductrice, à la recherche de la « singability » du texte. Dans le cas de la traduction d'un théâtre jeunesse qui vise à la fois un public de jeunes lecteurs et spectateurs, le rendement de la musique et de l'oralité du texte source s'inscrit dans une démarche qui cherche à exalter la mise en voix du texte plus encore que sa mise en scène. Et cela pour plusieurs raisons, qui tiennent avant tout au respect de la musicalité que nous recherchons en tant que traductrice et que nous nous efforçons de restituer dans tout texte, mais qui s'inscrivent également, dans le cas de nos traductions théâtrales pour la jeunesse, dans un souci d'usage de ces textes et de diffusion d'une conception du texte théâtral comme objet de

---

ont organisé des lectures et des représentations de la pièce au cours des journées internationales dédiées à la mémoire des victimes de l'Holocauste, en 2015, 2016 et 2017.

40. Littéralement : « Le café de Peppina ».

lecture<sup>41</sup>. On connaît les bienfaits de la lecture à voix haute, qui s'avère être un outil indispensable de découverte de la lecture non seulement chez des enfants qui n'ont pas encore atteint l'âge de la scolarité, mais aussi (et peut-être encore plus) chez des enfants qui ont déjà appris à lire. Le célèbre « cours d'ignorance » que Pennac évoque dans *Comme un roman* est un plaidoyer en faveur de cette pratique chez des adolescents. La voix, comme nous le rappelle Aidan Chambers, est d'ailleurs un des instruments les plus puissants dont nous disposons pour transmettre à nos interlocuteurs les émotions que nous donne la lecture (2015 : 75-77). C'est encore Chambers qui, s'appuyant sur de récentes recherches neurologiques<sup>42</sup>, nous explique la fonction primordiale que la lecture à voix haute remplit dans la familiarisation avec de nouveaux genres (*ibid.* : 84-89). La restitution de la musicalité et de l'oralité du texte source a été ainsi pour nous l'expression d'une démarche naturelle en même temps que la conséquence de la tentative d'exalter la double dimension d'écoute et de mise en voix du texte : assurer la « singability » du texte théâtral jeunesse revient pour nous à tenter de rendre audibles les qualités orales du texte dès la lecture silencieuse que des adultes feront de ces textes, en vue de mises en voix susceptibles de développer chez des jeunes lecteurs une sensibilité à la musique du texte, à sa dimension auditive. L'oralisation du texte, sa mise en voix, passe par une capacité à se mettre à l'écoute du texte et vise, ou devrait viser, à restituer cette même capacité d'écoute pour entendre sa musique, même lorsqu'il nous parle grâce à des signes apparemment silencieux et couchés sur la page. Ainsi conçue, la lecture d'un texte théâtral ne peut qu'exalter le goût pour le théâtre, au profit d'une intégration des deux dimensions qui sont souvent perçues comme opposées. Nous ne concevons pas la parole écrite comme l'antagoniste de l'émotion vécue. Le but de la parole écrite n'est pas de remplacer l'émotion vécue en tant que spectateur. Cela n'empêche pas de reconnaître qu'elle *est* source d'émotions et qu'elle nous parle d'une voix qui lui est propre.

Dans la traduction de la pièce de Jean-Claude Grumberg, l'importance accordée au rendu des traits d'oralité et à la musique du texte s'explique par des raisons qui tiennent aussi à la relation que ces traits entretiennent avec les finalités de l'écriture de Jean-Claude Grumberg et du répertoire théâtral jeunesse français. Fabrice Melquiot, un des auteurs les plus représentatifs de ce répertoire, nous rappelle que les enfants doivent être amenés à chercher des voix par-dessus la voix blanche du vide. Selon Melquiot, « le texte de théâtre parle d'une voix blanche, qui le restera jusqu'à ce qu'une autre voix, humaine ou inhumaine, vienne poser sur le blanc ses nuances ou sa couleur » (2006 : 301).

Parmi les voix qui viennent poser leurs nuances sur la voix du texte, se range celle du traducteur, avec sa subjectivité. Pour paraphraser Melquiot, nous espérons par notre traduction avoir posé sur le blanc de la voix du texte des nuances vocales suffisamment vives pour qu'elles éveillent l'imagination auditive des (jeunes) lecteurs italiens, et en même temps assez délicates pour que chacun d'eux puisse se sentir libre d'y poser ses propres nuances ou sa propre couleur.

41. La volonté d'encourager la lecture du texte théâtral, comme nous l'avons plusieurs fois souligné, n'entend en aucune manière reléguer au second plan ou négliger sa mise en scène.

42. Chambers s'appuie notamment sur les recherches que Marianne Wolf expose dans ses volumes *Proust and the Squid* (New York, Harper, 2007) et *Tales of Literacy for the 21st Century: The Literary Agenda* (Oxford, Oxford University Press, 2016).

## Bibliographie

### Éditions de référence

GRUMBERG, Jean-Claude, 2005, *Le Petit Chaperon Uf*, Arles, Actes Sud Papiers/Théâtre de Sartrouville – CDN, « Heyoka Jeunesse ».

—, 2014, *Cappuccetto Uf*, trad. Mirella Piacentini, Padoue, Cleup, « Stelle di carta. Parole in scena ».

### Ouvrages et articles

BANOS, Pierre, 2015, « Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe », in *Recherches et Travaux*, 87, p. 73-83.

BERNANOCE, Marie, 2006, *À la découverte de cent et une pièces, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. 1, Paris, Éditions Théâtrales.

—, 2012, *Vers un théâtre contagieux, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. 2, Paris, Éditions Théâtrales.

CHAMBERS, Aidan, 2015, *Il lettore infinito*, Modena, Equilibri.

DE PERETTI, Isabelle & FERRIER, Béatrice (éds), 2016, *Théâtre d'enfance et de jeunesse : de l'hybridité à l'hybridation*, Arras, Artois Presses Universitaires.

DELAY, Florence, 1982, « Le traducteur de verre », *Théâtre/Public*, 44, p. 25-29.

DUBOSQUET-LAYRIS, Françoise, 1993, « L'esprit et la lettre, ou trahir pour demeurer fidèle », in Vigouroux-Frey, Nicole (éd.), *Traduire le théâtre aujourd'hui ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 201-209.

FAURE, Nicolas, 2009, *Le Théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

GRUMBERG, Jean-Claude, 2003, « Aider à la construction d'un monde futur ? » (Entretien réalisé par Gwénola David et Sabrina Weldman), *Théâtre aujourd'hui. Théâtres et enfances : l'émergence d'un répertoire*, 9, Paris, SCÉRÉN-CNDP, p. 52-53.

—, 2012, « Écrire pour la jeunesse, c'est donner de l'air », in Bernanoce, Marie, *Vers un théâtre contagieux. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. 2, Montreuil, Éditions Théâtrales, p. 224-225.

LALIBERTÉ, Michèle, 1995, « La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec », in *Meta*, 40, p. 519-528.

LALLIAS, Jean-Claude, 2003, « Un théâtre des enfances partagées », in *Théâtre aujourd'hui. Théâtres et enfances : l'émergence d'un répertoire*, Paris, SCÉRÉN-CNDP, 9, p. 3-6.

—, 2006, « Des trésors à faire partager », in Bernanoce, Marie, *À la découverte de cent et une pièces, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. 1, Paris, Éditions Théâtrales, p. 7-10.

LATHEY, Gillian (ed.), 2010, *The Role of Translators in Children's Literature: Invisible Storytellers*, Londres, Routledge.

LETOURNEUX, Matthieu, 2009, « Littérature de jeunesse et culture médiatique », in Prince, Nathalie (éd.), *La Littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 185-235.

- MAMPRIN, Ludovico, MORTEO, Gian Renzo & PERISSINOTTO, Loredana (eds.), 1977, *Tre dialoghi sull'animazione teatrale*, Roma, Bulzoni.
- MELQUIOT, Fabrice, 2006, « Homme debout », in Bernanoce, Marie, *À la découverte de cent et une pièces, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. 1, Paris, Éditions Théâtrales.
- OITTINEN, Riitta, 2000, *Translating for Children*, New York, Garland Publishing.
- PETITJEAN, André, « L'écriture théâtrale contemporaine », in de Peretti, Isabelle & Ferrier, Béatrice (eds), *Théâtre d'enfance et de jeunesse : de l'hybridité à l'hybridation*, Arras, Artois Presses Universitaires, 2016, p. 81-97.
- PIACENTINI, Mirella, 2015a, « *Le Petit Chaperon Uf* de Jean-Claude Grumberg : écrire pour “alerter les chaperons d'aujourd'hui” », in Bernanoce, Marie & Le Pors, Sandrine (eds), *Recherche et Travaux*, « Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement », 87, 105-116.
- , 2015b, « “Une offrande faite au texte original”: da *Trop de chance* a *Troppa fortuna* », in Bazzocchi, Gloria & Tonin, Raffaella (eds), *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per i ragazzi*, Bologna, Bononia University Press, 179-199.
- , 2017, « Les images de l'ailleurs dans la traduction de la littérature de jeunesse », in Dantille, Xiaoshan & Weeksteen-Quinio, Corinne (eds), *Ici et Ailleurs dans la littérature traduite*, Arras, Artois, Presses Universitaires, p. 27-51.
- , (à paraître), « Le théâtre jeunesse à l'épreuve de la traduction : la collection italienne “Stelle di carta. Parole in scena” », Actes du Colloque International *Théâtre à prendre, théâtre pour apprendre*, Dijon, 1-2-3 juin 2016.
- , (à paraître), « *Théâtre jeunesse* tra Francia e Italia: esperienze editoriali », Actes du Colloque International *Politiche del teatro/Politics of Theatre*, Milan, 28-29 novembre 2017.
- POIX, Guillaume, 2012, « L'expérience de l'arbitraire identitaire », in Lallias, Jean-Claude (dir.), *Théâtre aujourd'hui*, 14, *Jean-Claude Grumberg*, Paris, CNDP, p. 27-29.
- REGATTIN, Fabio, 2004, « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral*, 36, p. 156-171.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, 1991, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, 2002, *La Parabole ou l'Enfance du théâtre*, Belfort, Circé.