

Tragédie sur scène : la traduction, l'adaptation et le corps dans la pratique dramatique contemporaine

DOI 10.46522/S.2021.01.06

Nicolò ZAGGIA

Dr., Les Littératures de l'Europe Unie (DESE), Alma Mater Studiorum, Université de Bologne, thèse en cotutelle avec l'Université Clermont Auvergne (UCA)
nicolo.zaggia@gmail.com

Abstract: Tragedy on Stage: Translation, Adaptation and the Body in Contemporary Drama

Tragedy has always been an important literary genre. Topics dealt with these plays have so deeply penetrated the imaginary worldwide, in a way that in every century one can find re-writings of those scenarios.

The aim of this paper is to stimulate a reflection on the reception of Greek tragedies in the contemporary age. More specifically, we will look at the fortune of the "Oresteia". This issue will be the starting point for a discussion concerning the ways in which the Classics enter the contemporary theatrical repertoire. With the aid of some examples, we will delve into some approaches in this practice. At first we will examine the difference between the translation of a Greek tragedy and an adaptation of such type of play. The comparison will lead us to some relevant considerations on the function of the actor's body in these mises en scène.

Key words: *rewriting; translation; adaptation; performance; contemporary Greek tragedy.*

On appelle un classique un livre qui,
à l'instar des anciens talismans,
se présente comme un équivalent de l'univers.
(Calvino 1995, 10)

Aristote formalisa son ontologie, Friedrich Nietzsche enquêta sur ses origines, alors que George Steiner chanta son deuil. La tragédie occupe, depuis le V^e siècle avant notre ère, une place très importante dans la façon dont l'Homme envisage son existence : « la pure tragédie incarne en ses héros des témoins exemplaires de la race humaine dans la grandeur de son essence et la misère de sa condition » (Ronnet 1963, 334-5).



La pluralité des disciplines qui se focalisent sur l'étude de ce genre littéraire souligne l'importance du sujet aussi bien que la difficulté intrinsèque de sa compréhension : les philologues reconstruisent des textes selon toute apparence perdus pour toujours, les philosophes comprennent notre contemporanéité par le biais de concepts dont l'origine est étrangère à notre temps, tandis que les dramaturges exploitent ces mêmes interprétations à l'aide de leur sensibilité artistique, pour transmettre des messages aux hommes d'aujourd'hui. Le mythe se revitalise : les héros du passé s'échappent des manuels de littérature pour envahir les émissions de télévision, les salles de théâtre et les écrans de cinéma.

L'austérité n'est qu'une apparence ; il existe un certain anarchisme dans la rigueur de ce genre littéraire, à priori très codifié, mais qui montre là une ferme volonté de s'opposer à toute forme d'institutionnalisation. Chaque interprétation essayant de borner définitivement cette forme artistique finit toujours par montrer ses limites. Ceci est la raison pour laquelle nous ne souhaitons pas insérer cette contribution dans un chemin déjà tracé. Au contraire, le but de cet article est d'avancer quelques pistes de réflexion relatives aux pratiques de traduction, d'adaptation et à la notion de corps dans la mise en scène contemporaine de tragédies anciennes. L'espoir que nous gardons n'est pas celui de dissiper les zones d'ombre d'une terminologie à présent encore insidieuse, mais plutôt de chercher une manière de rendre cette obscurité plus agréable à nos yeux.

De l'équilibre entre la perte et le profit

Dans son rapport sur les savoirs, paru en 1979, Jean-François Lyotard annonce (de manière avant-gardiste) la fin des grands récits (Lyotard 2018). Il s'agit d'une affirmation qui détecte un clivage irréversible dans l'histoire de l'Humanité : la tradition s'émiette et les identités se confondent sous le poids d'une perte de Sens aussi incontrôlable qu'inarrêtable.

La définition de la postmodernité avancée par le philosophe contraste avec la nature archétypale du mythe, qui devrait traverser les âges historiques pour parler à l'Humanité toute entière. Les systèmes de signifiants résultent d'un compromis : la transmission de l'héritage s'égaré en chemin dans son périple vers le futur. Ce « cul-de-sac herméneutique » correspond à l'impasse de la traduction.

En littérature, le traducteur joue le rôle de médiateur dans un processus qui aspire au mirage de l'équivalence. La correspondance doit être formelle (vis-à-vis du texte de départ) et dynamique¹ (par rapport au texte d'arrivée), ce qui implique la prise en charge de notions telles que la responsabilité, l'éthique et la visibilité du texte².

¹ Ce qui donne raison à l'étymologie du terme qui vient du latin *trans-ducere*, c'est-à-dire « conduire à travers ». Un mot qui convoque la notion de mouvement.

² Ce qui amène une réflexion sur la portée politique d'une opération à l'apparence seulement linguistique.



Malheureusement, la poursuite de cet objectif s'accompagne de la mise en discussion de son achèvement. Il faut que le texte d'arrivée soit le plus fidèle possible au texte source, ce qui déclenche la crainte du changement, alors que la notion de variation est une spécificité intrinsèque à chaque traduction (Mounin 1965, 141-150).

Si la prose se montre impitoyable envers le traducteur, les pièces de théâtre imposent un défi ultime de nature sémiotique. La théâtralité interroge la parole aussi bien que le geste. Les traducteurs pour le théâtre ne cessent de prendre en considération les conséquences relatives à la combinaison de systèmes de signes différents.

Ce problème converge avec une interrogation de nature procédurale. Chaque traduction doit être comprise à la lumière de sa raison d'être³ : la traduction d'un scénario pour la scène entraîne des conséquences différentes par rapport aux implications connectées à une traduction qui est destinée à la publication.

Les tragédies anciennes n'échappent pas à cette contrainte. Il s'agit de textes qui reviennent à la surface du marché éditorial grâce à une mise à jour constante de la traduction des vers (et de l'introduction critique). Les grammaires de grec ancien expliquent avec précision les règles à suivre pour réaliser une traduction soignée, alors que la rigueur qu'elles imposent risque parfois de promouvoir des textes anachroniques d'un point de vue linguistique. Le sentiment est compréhensible : il s'agit de poèmes qui ont bâti la culture occidentale. Des vers exigeant un respect presque révérenciel, tandis que ce même respect risque d'augmenter l'écart entre l'ouvrage et le public.

En ce sens, l'opération achevée par le rappeur D' de Kabal sur l'*Agamemnon* (D' de Kabal 2016) d'Eschyle est curieuse : en rassemblant une dizaine de traductions de la première pièce de l'*Orestie*, le *slameur* parisien crée une sorte de « réécriture-traduction » de la tragédie ancienne. Selon Susan Bassnett, la traduction doit être envisagée comme un ensemble de pratiques (Bassnett 1998, 39). Cependant, à travers son *Agamemnon*, l'artiste français pousse cette définition jusqu'à la limite de son incohérence. La méthode utilisée dans le processus d'assemblage est très rigoureuse, et le chanteur l'explique avec attention dans l'introduction au volume. Au final, le texte est néanmoins le produit d'une manipulation de traductions qui appliquaient déjà (et inévitablement) des altérations au texte de départ. Ces changements (par exemple, des imprécisions lexicales) apparaissent dès le premier vers, alors qu'une lecture plus bienveillante pourrait interpréter ces changements comme l'expression d'une liberté retrouvée vis-à-vis de la tradition.

³ La notion d'« intention » : la traduction se pense selon une pluralité de forces qui agissent en même temps sur le produit littéraire (l'auteur, le traducteur, la maison d'édition, le marché littéraire, le lecteur).



S'agit-il d'une question de fidélité envers Eschyle ou de fidélité à son propre style ? La réponse est difficile à trouver, tandis que cet *Agamemnon* souligne la « porosité »⁴ de la borne entre traduction, adaptation et réécriture.

L'éloge de la différence.

Si l'objectif de la traduction est, bon gré ou mal gré, la fidélité, les adaptations véhiculent un désir de mise à distance. Les changements que cette opération littéraire implique, augmentent volontairement la distance entre le texte de départ et le texte dérivé (Hutcheon 2013, 33-34).

Dans le *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis donne trois explications sur ce terme :

1) Transposition ou transformation d'une œuvre, d'un genre dans un autre (d'un roman en une pièce par exemple). L'adaptation [...] porte sur les contenus narratifs [...] qui sont maintenus [...] alors que la structure discursive connaît une transformation radicale, notamment du fait du passage à un dispositif d'énonciation entièrement différent [...]. 2) L'adaptation désigne également le travail dramaturgique à partir du texte destiné à être mis en scène. Toutes les manœuvres textuelles imaginables sont permises [...]. L'adaptation, à la différence de la traduction ou de l'actualisation, jouit d'une grande liberté ; elle ne craint pas de modifier le sens de l'œuvre originale, de lui faire dire le contraire [...]. 3) Adaptation est employé fréquemment dans le sens de « traduction » ou de transposition plus ou moins fidèle, sans qu'il soit toujours très facile de tracer la frontière entre les deux pratiques. [...] La relecture des classiques – concentration, traductions nouvelles, ajoute des textes extérieurs, nouvelles interprétations – est elle aussi une adaptation, de même que l'opération qui consiste à traduire un texte étranger, en l'adaptant au contexte culturel et linguistique de sa langue d'arrivée.

Pavis 1996, 30-31

Il est intéressant de noter que les définitions proposées s'organisent à l'aide d'une dichotomie : d'un côté, il existe une sorte de volonté d'éloignement par rapport au texte source, alors que, de l'autre côté, Patrice Pavis souligne la nature protéiforme de ce processus. Cela signifie que, sous l'égide de la différenciation, l'éventail d'opérations possibles à travers lesquelles une adaptation peut se réaliser est très vaste : l'actualisation ou l'historicisation ne sont que deux exemples de cette procédure.

En réfléchissant sur la citation proposée, le rapport entre un classique et ses adaptations ne se construit pas sous l'impulsion d'un sens unique : il s'agit plutôt d'un

⁴ Le mot « porosité » indique la propriété d'une substance de devenir perméable. En d'autres mots, il s'agit de la capacité d'un objet (ou d'une idée) de séparer des éléments différents en les mettant en même temps en contact. D'après nous, ce concept s'applique métaphoriquement à l'art dramatique aussi, spécialement dès que l'on réfléchit au sujet de la différence entre la traduction, l'adaptation et la réécriture. Des pratiques qui peuvent garder des caractéristiques intrinsèques, mais qui sont inévitablement en relation constante.



processus d'aller-retour capable de créer un dialogue, mais qui comporte une modification mutuelle (Krebs 2015).

Robert Icke, avec sa pièce *Oresteia*, s'insère parfaitement à l'intérieur de ce discours (Icke 2015). Dans cette mise en scène, le mythe des Atrides est repris dans sa structure (le mytheme), tandis qu'il subit de nombreux changements par rapport à son développement. Les modifications empiètent sur la caractérisation des actants. Le metteur en scène anglais efface des personnages (et en ajoute d'autres), il bouleverse les équilibres mimétiques (i.e. les unités chronotopiques) tout en inscrivant son travail dans une tradition précise, celle de la psychanalyse. La sensibilité de l'auteur (qui reflète l'esprit de son temps) se nuance harmonieusement avec la trilogie ancienne, sans exercer à l'égard de l'Antiquité un coup de cisaille trop dur.

En ce sens, *Oresteia* est à la fois « l'écran, l'écrin et l'érou »⁵ de l'*Orestie* : sa représentation contemporaine est le dispositif sur lequel l'auteur projette le mythe ancien dans sa structure symbolique afin qu'il soit connu (de manière parfois problématique) par le public contemporain (en devenant l'« écran » de la trilogie eschyléenne). De cette manière, la pièce sert d'« érou » entre la modernité et la tradition, alors que, par le biais de son message poétique, le drame anglais garde également le statut d'« écrin » d'un nouveau message poétique⁶.

La prédisposition d'un texte au remodelage corrobore la définition de « classique » proposée en 1975 par Frank Kermode : des productions qui gardent des spécificités intrinsèques qui perdurent aux époques historiques, mais dont la souplesse structurelle permet des accommodations infinies (Kermode 1983, 44).

De cette manière nous convenons avec Patrice Pavis que :

L'adaptation d'un texte en un autre ne prétend pas être une copie, un calque, une traduction ; elle admet que toutes les composantes de l'œuvre peuvent changer jusqu'à rendre méconnaissable le texte de départ, dans son contenu narratif comme dans sa forme et sa matérialité. De la copie ou du travestissement à la réécriture ou à la parodie, toutes les transpositions sont imaginables.

Pavis 2015

Les émotions que cette opération suggère aux spectateurs sont multiples : il s'agit d'une pièce capable d'amuser son public, de le déranger, de l'inciter à la réflexion.

⁵ Le triptyque « écran, écrin, érou » est tiré du matériel inédit que Patrice Pavis a préalablement fourni aux participants de l'atelier. Pour cette raison, il ne nous est pas possible d'indiquer une référence bibliographique précise, tandis que nous entendons respecter la paternité de cette expression.

⁶ L'évolution de la pratique théâtrale modifie constamment les conventions de représentation. La relecture d'un texte ancien ne coïncide jamais avec une simple transposition iconique, mais elle engendre toujours une dialectique entre le passé et le présent (Sidropoulou 2015).



L'indifférence n'est pas admise, et cela est possible uniquement grâce à la mise en discussion d'une vision de la représentation ancrée sur des convictions préformées.

Sur la force vitale

Dans *La Poétique*, Aristote ne semble pas accorder une place décisive à la notion de performativité : le critique aborde la tragédie et le tragique de manière théorique et philosophique sans étudier à fond la catégorie du spectaculaire. Par contre, les metteurs en scène contemporains s'interrogent de façon plus approfondie par rapport aux stratégies de remise en scène de ces pièces anciennes. De cette façon, la notion de spectacle devient un concept essentiel pour l'esthétique théâtrale actuelle.

Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, le développement des avant-gardes historiques a atteint un point de non-retour dans la façon d'envisager la représentation : l'ontologie du « faire » a commencé à remplacer la logique du « dire ». L'importance du texte dramatique – présentée comme une forme de « textocentrisme » (Pavis 1996, 186) - a subi un redimensionnement radical. Les scénarios se détachent de l'action, qui devient le moteur de la représentation mimétique. C'est ainsi que l'on retrouve la pensée d'Artaud présentant la parole (au sens linguistique) comme une menace de trahison de l'acte, du geste théâtral (Artaud 2000, 154).

Si la théâtralité (comprise dans l'enjeu entre la parole et le *gestus*) se structure sur la base d'un discours hiérarchisé (Pavis 1985, 41-42), nous assistons maintenant à la primauté de l'action sur la parole.

Il s'agit du « verbe-au-corps » : l'alliance entre le geste théâtral et l'acte linguistique ; il peut se présenter sous la forme d'un processus de compensation, qui permet la transposition de la puissance de l'affabulation dans le domaine du gestuel, ou bien comme l'élévation de l'action au rang de la parole.

L'importance accordée à la performance du physique de l'acteur reste toutefois problématique : le risque est de tomber, en paraphrasant Gautier, sur *le corps pour le corps* ; c'est-à-dire l'exploitation d'un moyen mimétique qui s'impose comme un effet de mode plutôt que comme un véritable signifiant.

En ce qui concerne la réception du classique, cette pratique met profondément en discussion la structure interne de la tragédie, qui confie traditionnellement une importance capitale au vers, dans le processus de transmission du message poétique.

Un entre-deux est possible. En 2019, le metteur en scène Milo Rau a su (dé)montrer à travers *Orestes in Mosul*, qu'il est toujours important de pousser la réflexion sur le corps. Dans la pièce, le « travail physique » se conjugue à une enquête sur les émotions, et sur la verbalisation des sentiments qu'elles véhiculent : la mise en scène suggère une discussion de facture à la fois sociale, anthropologique et culturelle (Rau 2019, 11-39⁷).

⁷ Pour un approfondissement en général à propos des interconnexions entre la machine théâtrale et la pluralité des cultures cf. Pavis et Krugen.



De plus, l'inclusion dans la pièce d'un élément tel que des vidéos (tournées par Milo Rau à Mosul) altère le paradigme gnoséologique de la dimension théâtrale. Les frontières de la représentation s'effondrent, tout comme les frontières entre le public et le plateau vacillent⁸. L'image se fait « synthétique », en devenant l'élément qui canalise d'avantage la construction du sens dans la mise en scène ; le spectateur ne sait plus à quoi croire : aux images sur l'écran ou à la représentation sur l'estrade.

Le choix de mettre en scène aujourd'hui une tragédie grecque permet l'interaction entre l'ancien et le moderne, même d'un point de vue sémiotique, par rapport à l'évolution contemporaine de la pratique dramaturgique. Le terme « dispositif », compris à la lumière de sa généralité, parvient à décrire une réalité protéiforme, qui cherche à échapper aux conventions que la philologie et la sémiotique imposent. Dans ce sens, il est possible de constater un trait d'union entre cette réflexion et l'expérience dramatique que certaines réalités culturelles proposent au public.

Depuis 2015, la fondation Lenz (Lenz Fondazione | VISUAL PERFORMING ARTS, Parme, Italie) travaille à la réalisation d'une archive capable de relire les classiques à travers le prisme d'une nouvelle sensibilité performative. Dans les créations de cette association, le corps de l'acteur devient l'endroit où le drame inscrit son signifiant principal. Les mises en scène sont jouées par des « acteurs sensibles », c'est-à-dire des acteurs qui vivent avec un handicap physique, psychique, intellectif ou sensoriel. Il s'agit d'une opération artistique qui permet au manifeste poétique de Lenz de s'engager politiquement et socialement. De cette façon, le projet de la fondation prend forme à partir de la volonté de confier un espace public (celui du théâtre) à des corps que la société a tendance à « oublier ». En ce sens, la force expressive des textes dramatiques⁹ que la fondation met en scène (arrangés par Francesco Pititto et Maria Federica Maestri) ne s'active qu'à travers la médiation du corps des acteurs sur le plateau. Des corps qui deviennent par conséquent les vrais protagonistes de l'expérience théâtrale elle-même.

Quant au processus de fictionnalisation, le texte dramatique subit généralement un processus de redimensionnement qui permet au composant matérialiste du jeu dramatique de ressortir davantage¹⁰. La théâtralité est placée au centre de ce projet artistique. Ainsi faisant chaque représentation se rapproche de la performance dans la mesure où chaque réplique est unique. Les mouvements de danse, les déplacements des acteurs sur scène, la façon dont les personnages interagissent avec l'estrade et le public (qui n'est jamais abandonné à la passivité) changent inévitablement d'un événement scénique à l'autre. De l'autre côté, il est également possible de constater l'hybridation de la pra-

⁸ Au sujet de la pratique du « re-enactment » qui caractérise les projets de Milo Rau, cf. Rau 2019, 22-23.

⁹ Nous avons eu l'occasion de collaborer avec le personnel de la fondation pendant notre formation doctorale. Nous saisissons l'occasion pour remercier tous les membres de l'équipe du support qu'ils nous ont fourni, et de l'intérêt qu'ils ont porté envers notre projet de recherche.

¹⁰ Dans la biographie de l'association que le site internet de la fondation propose, on parle explicitement de « théâtre de la matière ».



tique dramatique avec d'autres disciplines artistiques (la danse, la peinture) et numériques (les enregistrements vidéo) ce qui connote cette pratique théâtrale d'intermédialité. La frontière qui sépare l'innovation de l'héritage se fait souple : l'expérimentation artistique interroge les nouveaux moyens expressifs sans pourtant viser à la destruction radicale de la tradition.

Cette approche à la pratique théâtrale caractérise notamment un projet de dramatisation de l'*Orestie* que la fondation commence en 2018 avec *Nidi* (adaptation de l'*Agamemnon*), qu'elle poursuit en 2019 avec *Latte* (adaptation de *Les Choéphores*) et qui se termine en 2021 avec *Pupilla* (adaptation de *Les Euménides*). Dans ces productions, la force lyrique des vers d'Eschyle cède la place à la présence scénique de Barbara Voghera (actrice trisomique de 46 ans qui joue le rôle d'Oreste) ou de Carlotta Spaggiari (actrice sensible avec un trouble du spectre autistique, qui devient l'alter ego contemporain de la prophétesse Cassandre). Même si les poèmes anciens restent le point de départ de cette réinterprétation de la trilogie athénienne, la puissance de la mise en scène ne se manifeste pas uniquement à travers le logos poétique, mais à partir de la praxis mimétique. C'est le travail magistral de ces actrices¹¹ qui déverrouille la violence de la famille des Atrides, en permettant au public d'aujourd'hui de faire encore une fois l'expérience de la catharsis. Une représentation qui devient pour cette raison capable de nous rappeler le fait qu'afin de comprendre le théâtre, il est d'abord indispensable de le vivre.

Pour un essai de conclusion

Dans le recueil d'essais publié en 2004 intitulé *Dionysus Since 69*, Amanda Wrigley, Fiona Macintosh et Edith Hall enquêtent sur les aspects spécifiques qui caractérisent la redécouverte de la tragédie athénienne depuis la deuxième moitié du XX^e siècle. Les résultats de cette étude sont très intéressants : après vingt-six siècles, les tragédies du V^e siècle av. J.-C. suscitent encore dans la psyché collective une réflexion qui touche une pluralité de thématiques (telles que la guerre, la discrimination, la politique, la crise économique), qui restent valables aux yeux des spectateurs contemporains. En ce sens, nous sommes heureux de pouvoir nuancer le pessimisme exprimé par Jean-François Lyotard dans son « rapport sur le savoir », en constatant qu'aujourd'hui le théâtre n'a pas arrêté de stimuler une prise de parole publique chez les spectateurs, et que celle-ci trouve sa raison d'être dans la mise en exergue des apories de notre temps. Les mythes, les grands récits ainsi que les nouvelles narrations participent à la constitution d'une identité collective même si fragmentée.

¹¹ Dans cette adaptation de la trilogie tragique, tous les personnages sont joués par des femmes. Un choix qui s'harmonise avec la tentative opérée par les *cultural studies* et le féminisme de la troisième vague (depuis les années 1960) de relecture et de déstructuration de la tradition mythique.



L'art est nécessaire à l'éveil des consciences. Il s'agit d'une étape fondamentale pour la poursuite d'un humanisme global capable de défendre toujours l'Homme des menaces qui peuvent mettre en discussion ses droits ainsi que son humanité. Cependant cela n'est pas suffisant : il est indispensable d'associer cette perception sensorielle du théâtre (chez le public), à une cognition structurelle de la production théâtrale (par la recherche).

Les sciences humaines offrent la clé pour comprendre ce phénomène métamorphique. Nous pensons qu'il est essentiel que le milieu académique promeuve le dialogue entre des spécialistes qui s'interrogent sur le même sujet. En ce sens, à travers la promotion d'un moment d'échange comme cet atelier avec Patrice Pavis, l'UAT a affirmé sa volonté de participer au dialogue (aussi actuel qu'important) sur les nouvelles formes performatives. Chaque enquête est un défi, et nous sommes très heureux de pouvoir faire face à ce challenge avec le support d'une communauté des lettres unie.

BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD, Antonin, 2000. *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, IV-ème édition, Guido Neri et Renzo Morteo (éd.), Torino : Einaudi (« Piccola biblioteca Einaudi. Nuova serie »).
- BASSNETT, Susan, 1998. When a translation is not a translation ?. En : BASSNETT, Susan et LEFEVERE, André (éd.), *Constructing Cultures : Essays on Literary Translation* Clevedon : Multilingual Matters.
- CALVINO, Italo, 2018. *Pourquoi lire les classiques*, 1995, Jean-Paul Manganaro, Christophe Mileschi (tr.), Paris : Éditions Gallimard.
- D' DE KABAL, 2016. *Agamemnon – Opéra Hip-Hop (d'après Eschyle)*, Paris : L'Œil du souffleur.
- WRIGLEY, Amanda, MACINTOSH, Fiona et HALL Edith (éds.), 2004. *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford ; New York : Oxford University Press.
- HUTCHEON, Linda et O'FLYNN, Siobhan, 2013. *A Theory of Adaptation*, II-ème édition, London : Routledge.
- ICKE, Robert, 2015. *Oresteia*, London : Oberon Classics.
- KERMODE, Frank, 1983. *The classic: literary images of permanence and change*, X-ème édition, Cambridge MA : Harvard University Press.
- KREBS, Katja, 2015. Adaptation as (Re)Watching [en ligne], *Critical Stages/Scènes critiques*, no. 12. [Consulté le 12 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <http://www.critical-stages.org/12/adaptation-as-rewatching/>.
- Lenz Fondazione | VISUAL PERFORMING ARTS, s.a. [en ligne]. [Consulté le 12 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <https://lenzfondazione.it/?lang=it/>
- LYOTARD, Jean-François, 2018. *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, 1979, Paris : Les Éditions de Minuit.
- MOUNIN, Georges, 1965. *Teoria e storia della traduzione*, Torino : Einaudi.



- PAVIS, Patrice, 2019. *Dictionnaire du théâtre*, IV-ème édition augmentée, Malakoff : Armand Colin.
- PAVIS, Patrice, 2015. Peindre et repeindre l'œuvre classique de Danwon : théâtralité et performance chez Lee Ok Kyoung [en ligne], *Critical Stages/Scènes critiques*, no. 12. [Consulté le 30 octobre 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.critical-stages.org/12/peindre-et-repeindre-loeuvre-classique-de-danwon-theatralite-et-performance-chez-lee-ok-kyoung/>.
- PAVIS, Patrice, 1996 *L'analyse des spectacles : Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris : Nathan.
- PAVIS, Patrice, 1985. *Voix et image de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Lille : Presses Universitaires de Lille.
- PAVIS, Patrice et KRUGEN, Loren, 1992. *Theatre at the crossroads of culture*, London ; New York : Routledge.
- RAU, Milo, 2019. *Orestes in Mosul: Golden Book III*, Berlin : Verbrecher Verlag.
- RAU, Milo, 2019. *Realismo globale*, Forlì : Cue Press.
- RONNET, Gilberte, 1963. Le Sentiment du tragique chez les Grecs. *Revue des Études Grecques*, vol. 76 / 361, 1963, p. 327-336.
- SIDIROPOULOU, Avra, 2015. « Mise-en-Scène as Adaptation » [en ligne], *Critical Stages/Scènes critiques*, no. 12. [Consulté le 1 novembre 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.critical-stages.org/12/mise-en-scene-as-adaptation/>.