

©inTRAlinea & Nataša Raschi (2026).

"Un certain regard sur les traductions du théâtre africain francophone : quels discours les accompagnent en langue italienne ?"

inTRAlinea Special issue: Les discours autour de la traduction du texte de théâtre

inTRAlinea [ISSN 1827-000X] is the online translation journal of the Department of Interpreting and Translation (DIT) of the University of Bologna, Italy. This printout was generated directly from the online version of this article and can be freely distributed under Creative Commons License **CC BY-NC-ND 4.0**.

Stable URL: <https://www.intralinea.org/specials/article/2725>

Un certain regard sur les traductions du théâtre africain francophone : quels discours les accompagnent en langue italienne ?

By Nataša Raschi (Carlo Bo University of Urbino, Italy)

Abstract & Keywords

English:

After providing an overview of translations of French-language African theatre plays into Italian, we will illustrate how they fit into a fragmented and porous publishing landscape. We will examine the specific characteristics of the discourse that accompanies them and then attempt to discern the strategies adopted to present such a distant cultural universe, dominated by orality and diatopic variation. Finally, we will consider the possible strengths and/or weaknesses of this discursive and translational field.

French:

Après avoir dessiné un panorama des traductions des pièces du théâtre africain francophone en langue italienne, nous en illustrerons le positionnement dans un paysage éditorial fragmenté et poreux. Nous examinerons les spécificités des discours qui les accompagnent et tenterons ensuite de discerner les stratégies adoptées pour présenter un univers culturel si éloigné, dominé par l'oralité et la variation diatopique. Nous nous interrogerons enfin sur d'éventuels points de force et/ou de faiblesse concernant ce domaine discursif et traductif.

Keywords: paratext, theatrical texts, diatopic variation, Francophone African theatre, paratexte, textes théâtraux, variation diatopique, , théâtre africain francophone

"Ex Africa semper aliquid novi".
Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*

1. Prémisses

Tracer les contours de la production théâtrale africaine subsaharienne de langue française traduite en italien est une gageure[1], mais la synthèse mérite d'être tentée puisque ce théâtre souffre de maintes difficultés de publication, la plupart des traductions concernant la prose, avec des éditeurs chevronnés (Jaca Book, E/O, Nottetempo, Neri Pozza) et des collections importantes (« Bazar » de 66thand2nd).

Pour le titre de cette étude, nous avons choisi le syntagme « théâtre africain », et nous avons évité le pluriel « théâtres africains » qui pourtant serait plus conforme à la variété des espaces et des productions culturelles, si l'on considère l'ampleur et les spécificités de l'Afrique subsaharienne francophone. Nous faisons ainsi un clin d'œil au titre de la toute première édition italienne d'envergure publiée chez Einaudi en 1987. Dans cette édition, on trouve les pièces de quatre auteurs majeurs en édition bilingue, deux francophones congolais, Sylvain Bemba et Sony Labou Tansi, et deux anglophones nigériens, Ben Tomoloju et Wole Soyinka[2]. Ce volume est le fruit de l'engagement commun de plusieurs universitaires de l'Université de Turin qui s'occupaient des littératures francophones et anglophones. Il a couronné une saison fructueuse de représentations et de conférences en présence des auteurs, notamment dans les théâtres et les foires du livre. La réussite a été telle qu'elle a été suivie, comme on le verra, par une publication chez Bulzoni en 1988[3].

2. Jalons introductifs

2.1. La variation diatopique comme fil rouge

La réalité linguistique africaine, tellement variée et stratifiée, représente depuis toujours un défi pour le traducteur, qui doit faire face aux relations de pouvoir entre les langues, à la variation linguistique diatopique et à l'acceptation de l'altérité. Depuis les années 1990, les traducteurs tentent d'apporter des réponses adéquates à ces problèmes à la lumière des *translation studies*, tout en étant conscients du fait que, dans ce contexte dominé par l'hétéroglossie, il ne s'agit plus seulement d'un *entre-deux* langues-cultures, mais encore et toujours d'un *entre* et, dans ce cas spécifique, d'un *entre-plusieurs*.

La matrice linguistique reste le fil rouge de la production littéraire de l'Afrique subsaharienne, en raison des difficultés rencontrées par les auteurs francophones à exprimer leur imaginaire et leur sensibilité dans une langue imposée par la colonisation, dont il faut négocier et évaluer la capacité à fusionner le contexte et la culture pour les harmoniser. Tout écrivain africain étant au moins bilingue, et bien souvent plurilingue, puise, plus ou moins consciemment, dans l'univers culturel de ses racines, ce qui explique, dans une large mesure, l'alchimie des contaminations linguistiques possibles et l'articulation de plusieurs idiomes à l'intérieur de son écriture en français.

Le lien entre langue/nation/culture de l'écrivain africain francophone est loin d'être stable et acquis car il génère de nouvelles combinaisons et dessine des géographies multiples. Pour des raisons historiques liées à la cartographie coloniale d'une part, et aux transformations subséquentes déclenchées par des phénomènes migratoires massifs d'autre part, nous assistons, surtout à l'ère postcoloniale, à la rupture du pacte exclusif entre langue et nation qui a inauguré des processus de dé-territorialisation linguistique.

À partir du constat que les textes dramatiques écrits en Afrique subsaharienne font l'objet d'une marginalisation critique, puisque le monde éditorial reste tout à fait insuffisant, sinon inexistant, les auteurs produisent des textes à l'intersection des réseaux de circulation (urbain/panafricain/francophone) et ont ainsi l'opportunité de se distinguer à différents niveaux de légitimité. Nous emploierons une méthode plurielle – collecte des textes publiés, identification des maisons d'édition et des traducteurs, présentation des traductions et des péritextes –, qui permettra de déconstruire ces mécanismes de marginalisation, de relire les différentes approches possibles de ces textes de théâtre, et de révéler les dynamiques du théâtre africain à partir d'un point de vue différent de l'espace littéraire africain pour le théâtre.

2.2. La traduction comme mouvement

Lorsque Antoine Berman affirme que « La traduction est mise en rapport ou elle n'est rien », il insiste sur cette « mise en rapport » comme mouvement et déplacement, de l'étymologie du verbe traduire, du préfixe latin *trans-*, passage, et du verbe *ducere*, de *dux*, *ducis*, conduire, porter, d'où passage, traversée, pont, passerelle (Berman 1984 : 16). La traduction est depuis toujours un univers aussi fascinant que complexe, mais on sait que le savoir-faire du traducteur ne se limite pas à la décomposition d'un texte et à sa reformulation dans une nouvelle langue, puisque de nombreuses compétences complémentaires interagissent entre elles de manière synergique. Aborder la traduction ne se limite pas à étudier les phénomènes linguistiques ; il faut aussi et surtout procéder à une investigation complète de l'univers culturel auquel correspondent ces langues-cultures au cœur de la problématique.

Le cas des autrices et des auteurs francophones est stimulant car ils vivent et écrivent dans des contextes multilingues et multiculturels où le français est un lieu de mutations et de rencontres constantes. L'un des traits saillants de leurs productions théâtrales reste le fait qu'ils misent sur cette langue et sur les rapports entre les différents modes d'expression présents dans cet art, qui est un art-total à considérer à la fois comme discursif, artistique, musical et corporel. La complexité de ces rapports détermine l'émergence de cette « surconscience linguistique » dont parle Lise Gauvin lorsqu'elle affirme que « le commun dénominateur des littératures dites émergentes est de poser, au cœur de leur pratique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents » (Gauvin 1997 : 11). Ce verbe « articuler », qui signifie avant tout « joindre », ne manque pas de poser des questions importantes sur l'acte et le résultat de la traduction.

La pluralité linguistique et culturelle reste le fil rouge qui sous-tend leurs productions et c'est précisément pour cette raison que l'activité de traduction se fait ici particulièrement complexe. Car la traduction ne doit pas seulement dire, mais faire (Meschonnic 1999 : 17), restituant ainsi les raisons textuelles, intertextuelles et extratextuelles, véritable complexité polyédrique qui renvoie à la dimension verticale, à la stratification progressive de la polyphonie culturelle, à la « thick translation » d'Anthony Appiah (1993), ce qui signifie dense et épaisse si on lit « thick » comme un adjectif. La traduction est donc stratifiée, composée de plusieurs couches et de sédimentations. Ceci rejoint les études de Paul Bandia lorsqu'il insiste sur le fait qu'« il faut accorder à l'éthique de la différence sa juste place dans la théorie et tenir compte des questions de la position traductive (translation position, ethics of location) et du contexte global d'échange culturel » (Bandia 2001 : 136-137). Car c'est bien d'éthique dont il s'agit, dans le sens d'un savoir expérientiel profond, capable de traverser la « chair des mots » (Rancière 1998) pour une restitution qui prenne en compte un projet de plus longue haleine.

Après avoir présenté des cas d'étude, identifiés et analysés avec la volonté de « construire des comparables » (Ricœur 2004 : 10), nous insisterons essentiellement sur cette idée de mouvement consubstantielle à l'idée de traduction, en l'occurrence comme modalité de traversée de mondes distants et multiples.

2.3. La vie comme théâtre

Art synchrétique et synthétique, capable de rassembler, de fusionner en une seule forme, la parole, le chant, la danse, la musique et le mime, le théâtre est une pratique très répandue dans tous les contextes africains, parce qu'il est riche en valeurs socio-pédagogiques en tant qu'art socialement utile pour lire la réalité et pour recomposer les rapports entre les hommes, d'une part, et entre la société, la nature et la culture, d'autre part.

En Afrique, tout est théâtre, une cérémonie funèbre, une fête des récoltes, une promesse de mariage, le remerciement pour une naissance. Là où le théâtre occidental a tendance à compartimenter pour contrôler, calculer et critiquer aussi bien l'espace que le temps et les personnages, le théâtre africain recueille, enveloppe et mélange, annulant les distinctions trop nettes de temps, d'espace, le plus souvent circulaire et partagé, et de personnages, constamment stimulés à participer de manière active. Le Deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noirs réunis à Rome du 26 mars au 1^{er} avril 1959[4] est une rencontre qui se veut « catalysatrice de ce qui se fait de mieux dans le monde noir, avec un impact considérable sur l'essor des cultures africaines, stratégique à plus d'un titre par l'annonce de l'ère des indépendances et donc par le triomphe des mouvements de libération nationale » (Mouralis et Raschi 2019 : 4). L'analyse de ces actes permet de faire deux constats relativement au théâtre : le premier attestant le fait qu'il s'agit d'une forme culturelle importante bien qu'extrêmement fragile ; le second soulignant son éloignement de la conception scénique occidentale.

C'est un théâtre populaire où se remarque « l'absence généralisée de l'écriture » (Memel-Fotê 1970 : 29), un théâtre en parfaite harmonie avec la vie, raconté et improvisé, vécu et participé, « phénomène d'unité [qui répond] à la structure de la société collective » (Kotchy 1970 : 176). Aux origines des civilisations africaines précoloniales, le théâtre constitue une activité transversale et communautaire, car il est capable d'impliquer toutes les générations présentes devant un orateur de talent. Cette idée de com-participation anime les origines mêmes de ce théâtre, fondé sur la parole, le rituel et l'oralité, à tel point que Barthélémy Kotchy, à la fin du colloque d'Abidjan de 1970 consacré au théâtre africain, affirmera que ce même théâtre

« situe et définit le monde noir. Il exprime la totalité des manifestations de la vie » et, par conséquent, « l'expression du mouvement » (Kotchy 1970 : 10).

Les missionnaires ont entravé ces formes théâtrales autochtones tout en comprenant leur potentiel. C'est ainsi que, sur le modèle de l'histoire du théâtre européen, ils ont introduit de courtes pièces à valeur moralisante destinées à détourner les néophytes de leurs pratiques traditionnelles et à les éduquer à la foi chrétienne. Quant aux administrations coloniales, elles interdisent ces formes autochtones en raison de leur pouvoir subversif, même si avec le début de l'alphabétisation rudimentaire des indigènes, ce théâtre des missionnaires quitte la sphère strictement religieuse pour devenir une pratique éducative. Les modèles formels et linguistiques de cette utilisation ne pouvaient être qu'occidentaux, puisqu'ils devaient former des Africains dotés d'un esprit de coopération, d'émulation et de discipline, conforme aux fondements de l'école coloniale. La culture occidentale, qui niait la valeur artistique du patrimoine culturel africain autochtone, « utilisait ce moyen de propagande et faisait jouer en français par des Africains des pièces de patronage » ou « des pièces de boulevard » (Mouralis 1970 : 33) dans le but de « former des cadres indigènes qui étaient destinés à devenir [des] auxiliaires dans tous les domaines » pour le « développement du système colonial » (Mouralis 1970 : 32). Ceci figurait d'ailleurs dans le statut fondateur de la célèbre école William Ponty ouverte à Gorée en 1913[5]. Donc un théâtre pour les élites, et non plus communautaire, avec deux objectifs principaux : la diffusion de la langue française par l'imitation des classiques et le renforcement de l'organisation coloniale. Un « théâtre sous tutelle » (Raschi 2002 : 33-84), contrôlé, d'imitation, presque jamais publié et dont on trouve des témoignages essentiellement grâce aux directeurs des écoles coloniales, *in primis* de Charles Béart. Bernard Binlin Dadié produira la première pièce écrite, *Les Villes*, dont la représentation remonte à un jeudi de 1932 à l'École Primaire Supérieure (EPS) ou Groupe Scolaire Central, futur lycée de garçons de Bingerville, dans le sud de la Côte d'Ivoire. Ce manuscrit a été perdu, mais il s'agit d'un auteur dont la totalité des œuvres (théâtre, poésie, roman, contes) a été publiée en France chez Présence Africaine et qui n'a jamais été traduit en italien.

Après les Indépendances de 1960, pour s'imposer, la culture africaine finit par s'opposer à la culture occidentale ; le théâtre devient engagé et militant, et il se tourne vers la lutte et la résistance postcoloniales. Commence alors pour les auteurs, la période sans doute la plus difficile : la censure frappe tout spécialement Bernard Zadi Zaourou et Ahmadou Kourouma. En revanche, à Paris en 1967, on inaugure le *Concours théâtral inter-africain* qui encourage d'un côté un renouvellement du répertoire en faisant connaître maints écrivains en France[6], mais qui, de l'autre, emprisonne les pièces dans une forme mutilée et dans un rythme trop lent, parce qu'elles sont destinées à la seule lecture radiophonique. Un « théâtre à lire » (Raschi 2002 : 85-175) et trop rarement représenté, car la plupart des manuscrits ne sont pas publiés. À l'heure actuelle, ils restent accessibles à la consultation.

Le ferment engendré par ce théâtre conduit au premier *Colloque sur le théâtre négro-africain* à l'Université d'Abidjan organisé par Bernard Mouralis du 15 au 29 Avril 1970. Les actes publiés l'année suivante chez Présence Africaine, marquent aujourd'hui encore une étape fondamentale pour sonder les caractéristiques de cet art en Afrique. À partir de ce moment-là, plusieurs auteurs deviennent aussi metteurs en scène et fondent des mouvements originaux qui partent de la tradition autochtone, la transforment et la modernisent en diverses formes efficaces du « théâtre de recherche ». Leur fil conducteur serait le « souci de rendre l'art total » (Kotchy 1970 : 50), dans le sens de fusionner sur scène les multiples modalités artistiques qui articulent la parole et le silence, la musique et le chant, le mime et la danse. Ce théâtre de recherche est essentiellement lié aux mises en scène de la *Griotique* de Niangoran Porqué, du *Kotéba* de Souleymane Koly, du *Didiga* de Bottey Zadi Zaourou, du *théâtre-rituel* de Marie-José Hourantier, du *Ky-Yi* de Werewere Liking[7]. La plupart de ces auteurs participent au *Festival de Limoges*, fondé en 1984 par Monique Blin, grâce auquel les pièces remarquées et récompensées sont publiées chez l'éditeur belge Lansman.

Bien des pièces africaines sont encore aujourd'hui dépendantes de la seule mise en scène en Afrique[8] ou sont publiées par le biais des compétitions françaises susmentionnées. Leur diffusion très limitée subit donc l'effet de leur très difficile publication. Rappelons néanmoins le travail de la revue *Africultures*, ou encore le succès de certains auteurs de théâtre africains comme l'ivoirien Koffi Kwahulé ou le togolais Kossi Efovi qui s'imposent sur la scène française et sont édités (Acoria, Le Bruit des Autres, Éditions théâtrales).

3. Sur les traductions du théâtre africain francophone en langue italienne et les périclits qui les accompagnent

Les jalons introductifs qui précèdent sont d'autant plus nécessaires que les *cultural studies* évoquées au début de cette recherche posent le contexte culturel au premier rang. Le tableau chronologique se révèle donc particulièrement significatif puisqu'il nous a permis de classer la totalité des pièces africaines francophones traduites en langue italienne, en trois catégories : missionnaire, universitaire, événementielle[9].

3.1. Les traductions missionnaires

Les premières publications en langue italienne de pièces africaines francophones, dont les traducteurs restent inconnus, voient le jour grâce à la revue SMA, acronyme de la Società Missioni Africane, fondée en 1960 à Gênes et encore active avec ses quatre numéros par an[10]. Deux pièces nous intéressent ; elles sont écrites par Bernard Zadi Zaourou qui a œuvré de manière indéfectible dans le panorama universitaire et culturel et qui en a fait cadeau aux missionnaires présents sur place.

La pièce *L'Œil / L'Occhio*, censurée à Abidjan en 1974 mais publiée dans la collection « Théâtre africain » de l'éditeur français P. J. Oswald en 1975, est transposée en italien dans le quatrième numéro de SMA en 1978, où elle constitue une sorte d'insert central. Les numéros de cette année-là contiennent chacun un volet consacré au théâtre, qui est défini dans la note introductive de la rédaction comme l'une des manifestations artistiques les plus vivantes des communautés africaines, alors que le dramaturge est choisi parce qu'il est « l'un des auteurs ivoiriens parmi les plus actifs, les plus féconds et les plus attentifs aux problèmes de la société d'aujourd'hui » (Zadi Zaourou 1978 : 1). Cette publication qui souhaite faire œuvre de vulgarisation dans le cadre du projet intitulé « initiation à l'Afrique », est aussi accompagnée d'un appareil iconographique qui, dès la couverture, ouvre sur la figure d'une femme africaine et qui propose des sortes d'intermèdes à l'intérieur de la pièce elle-même, avec des figures industrielles positives telles une coiffeuse, une couturière, et des espaces, comme un marché, dont la toponymie n'est pas précisée et qui pourraient donc se retrouver partout sur le continent africain. La pièce

est offerte comme un échantillon, un indice de productions culturelles (le texte) et pragmatiques (les photos) qui véhiculent l'idée d'une présence missionnaire bienveillante qui semble vouloir créer ainsi un lien entre deux mondes, l'africain d'une part et l'italien de l'autre.

La seconde pièce, *Le secret des dieux / Il segreto degli dei*, a été publiée dans le quatrième numéro de 1985, mais il s'agit du canevas qui était alors utilisé pour les spectacles en cours à Abidjan à ce moment précis. L'édition n'est pas complète car elle n'affiche pas la division en Tableaux et Tableaux Rythmiques qui suivra et de nombreuses scènes ne comportent qu'une description sommaire de ce qui est censé se passer pendant l'action. Zadi venait de fonder sa compagnie Didiga dont la plupart des pièces ne seront jamais publiées puisque, comme le disait l'auteur lui-même, il s'agissait de notes pour la mise en scène, sur lesquelles les acteurs étaient libres de s'exprimer. Tout cela est facilement compréhensible dans cette publication de 1985, dont la couverture présente quatre photos prises lors des spectacles, tandis que le texte en italien est interrompu par des images de Zadi lui-même jouant de l'arc musical, par des acteurs de la compagnie dans un moment de discussion, par des acteurs sur scène dans une image de groupe accompagnée d'un portrait de la protagoniste. Cette publication se termine par la traduction en italien de quelques extraits d'un article rédigé par l'un des membres du Groupe de recherche sur les traditions orales (GRTO) fondé par Zadi dans les années 1980 à Abidjan. Il décrit certaines caractéristiques du Didiga, forme du théâtre de recherche continuant l'art des récits des chasseurs bété du Sud-Ouest de la Côte d'Ivoire et portant de nouvelles valeurs esthétiques, en tant que théâtre total, et politiques, opposé à tout pouvoir dictatorial.

La tradition indigène de l'oralité, la culture classique des anciennes divinités dont la toute-puissance est déformée par le langage total du théâtre expérimental, et la critique politique des régimes imposés de l'extérieur, sont les composantes principales de ce théâtre. Mais la traduction, présentée comme épisodique et discontinue, n'offre qu'une vision partielle du spectacle africain, puisque n'y sont pas insérés les éléments culturels que Zadi reprend et harmonise sur l'axe symbolique (chiffres, animaux, couleurs) et rythmique (instruments musicaux, objets, danses traditionnelles).

3.2. Les traductions universitaires[11]

Cette section d'analyse se concentre sur quelques traductions publiées à Turin, aussi bien à l'Université qu'au « Centro per lo Studio delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti » (CNRS italien). La première publication de pièces africaines francophones en milieu universitaire paraît chez Einaudi en 1987, comme nous l'avons indiqué dans les prémisses, sous le titre *Teatro africano*. Dirigée par Egi Volterrani, elle contient quatre pièces en édition bilingue avec le texte source en regard ; on trouve deux textes anglophones et deux textes francophones, deux Nigériens et deux Congolais. La pièce de Wole Soyinka *Jero's Methamorphosis* ouvre le volume. Publiée à Londres en 1973 chez Eyre Methuen Publisher, la pièce est traduite par Susanna Basso. Suit Sylvain Bemba avec *Qu'est devenu Ignoumba le chasseur ?*, pièce créée spécialement pour le Festival de Turin et publiée uniquement dans ce volume bilingue avec traduction de Sergio Zoppi ; on trouve également Sony Labou Tansi avec *Antoine m'a vendu son destin*, d'abord publiée dans cette édition bilingue avec traduction d'Egi Volterrani, puis reprise par Acoria, éditeur parisien, en 2001. Le volume se termine par Ben Tomoloju, *Jankariwo* qui signifie toile d'araignée, dans la traduction d'Itala Vivan et de Ruggero Bianchi. Le livre a été conçu et présenté comme le résultat du premier projet théâtral en Italie grâce auquel le théâtre africain a été mis en scène du 22 au 26 septembre 1987 au Teatro Carignano de Turin et au Teatro Pierlombardo de Milan. Sur la couverture se trouve un reliquaire Mahongwé d'origine gabonaise, une sculpture précieuse mêlant finement le bois, les feuilles, le laiton et le cuivre, pour recueillir les reliques des Ancêtres et dont la dévotion est un trait commun à toute la zone subsaharienne. Pour les péritextes, les trois introductions, toutes signées par Egi Volterrani et placées l'une après l'autre, se concentrent sur la question de la langue imposée par la colonisation et toujours réinventée (Volterrani 1987 : V-VIII). Une partie de ce préambule se retrouve également dans les deux rabats de jaquette et sur la quatrième de couverture, où l'accent est mis sur l'entrée fracassante de ce théâtre depuis le prix Nobel de Soyinka en 1986, ainsi que sur sa « force expressive et [son] originalité linguistique »[12], sur la narration et les divergences des œuvres choisies (pp. IX-XII), et sur l'attitude de liberté et d'émerveillement que peut susciter la lecture de ces autres mondes pour leur richesse culturelle (pp. XIII-XIV). La longue conclusion, intitulée *Suoni e spazi della memoria*, est confiée à Ruggero Bianchi (pp. 305-20). Il cherche à trouver des connexions entre les pièces proposées, allant de l'oralité au rituel, de la critique du pouvoir politique à l'utilisation libre et variée de la langue, surtout dans le cas des dialogues. À la fin, on trouve une annexe bigarrée (pp. 321-34), longue et discontinue, où aux notes biographiques et bibliographiques des auteurs s'ajoutent les traductions d'un entretien avec Wole Soyinka par Itala Vivan, d'un autre entretien avec Ben Tomoloju de la part de Claudio Gorlier, deux portions de préfaces de deux œuvres de Sylvain Bemba et une sorte de présentation du théâtre de Sony Labou Tansi en italien, à la première personne du singulier sans signature.

À cette première publication qui lance le théâtre africain dans le panorama culturel italien, fait écho l'année suivante, en 1988, un volume ayant le même titre, *Teatro africano*, la même photo de couverture du reliquaire, reproduite ici en double pour souligner la réalisation d'un second volume dans la continuité du premier. Les modalités éditoriales sont identiques, mais cette fois-ci l'éditeur est Bulzoni de Rome, alors que son directeur de publication est encore Egi Volterrani avec la même équipe de collaborateurs turinois. Aucune indication ne paraît ni sur les rabats ni sur la quatrième de couverture. La longue ouverture a pour titre *La trappola del centauro* (Bianchi dans Volterrani 1988 : V-XXX) et est signée par Ruggero Bianchi qui introduit chaque pièce du recueil avec une note de lecture spécifique. Six pièces au total, en version originale avec la traduction en regard, dont trois sont inédites : Pepetela, de l'Angola, écrit en portugais, *A revolta da casa dos ídolos*, avec la traduction de Giuliano Soria ; Viphya Harawa, Edge Kanyongolo et David Kerr, du Malawi, en anglais, *Growing wings*, traduit par Ruggero Bianchi ; Rowland Mbvundula, encore du Malawi, en anglais, *Genuine tears*, restitué par Rossella Bernascone ; Charlotte-Arisoa Rafenomanjato, de Madagascar, en français, *Le prince de l'étang*, avec une traduction signée par Anna Paola Mossetto ; Sony Labou Tansi, du Congo, signe en français, *Moi, veuve de l'Empire*, pièce traduite par Sergio Zoppi ; Tahar Ben Jelloun, du Maroc, donne en français, *La fiancée de l'eau*, avec la traduction d'Egi Volterrani. Ce dernier écrit également la *Note du directeur* (pp. 461-2), placée en fin de publication, dans laquelle il semble justifier l'opération dans sa globalité et montrer la richesse et l'hétérogénéité d'un continent tout entier. L'Annexe (pp. 463-75) offre des textes de nature variée allant d'une brève réflexion sur la tradition littéraire africaine lusophone de Giuliano Soria, à une description de la mise en scène et des personnages de Sony Labou Tansi, jusqu'aux notes biographiques finales de longueur irrégulière.

Ces deux publications ont le mérite d'avoir rassemblé des inédits de grands auteurs africains pour les présenter au public en version bilingue. Toutefois il manque la partie critique sur l'acte traductif et ses difficultés, d'autant plus que les introductions tournent autour d'une originalité linguistique qui n'est cependant ni expliquée ni étayée par des exemples ou par une réflexion

traductologique. Les sections péri-textuelles témoignent en fait de la discontinuité et du caractère fragmentaire du processus d'édition.

Bien que le projet de ces deux volumes collectifs se soit réalisé en peu de temps, il ne semble pas avoir été complètement abandonné. Près de dix ans plus tard, toujours à Turin, le Centro per lo Studio delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti du CNRS italien, coordonné par Anna Paola Mossetto, a inauguré, dans un format raffiné et élégant, la collection « Tracce » dirigée par Sergio Zoppi et publiée par La Rosa, maison d'édition turinoise, avec l'intention de « présenter au monde scientifique italien et international une perspective plus large sur les littératures des zones émergentes »^[13]. Il s'agit d'œuvres poétiques et théâtrales, publiées en édition bilingue avec la traduction en regard ; elles proviennent, pour ainsi dire, des Suds du monde, puisque ce Centre promeut, recueille et finance des recherches en Francophonie, Anglophonie et Hispanophonie.

La première pièce africaine francophone publiée dans cette collection est *Eroshima. Ou un amour si brûlant* de Sylvain Bemba, mise en scène par Emmanuel Boundzeki Dongala et Léandre-Alain Baker en 1980 au Théâtre de l'éclair de Brazzaville, dont on a seulement cette publication bilingue. Le traducteur est Graziano Benelli qui, à partir du titre, opte pour un registre plus formel : *Eroshima Un amore oltremodo ardente*. L'*Introduction* au volume et la *Note sur l'auteur* sont d'Anna Paola Mossetto. Elle présente d'abord le contexte culturel dans lequel s'insèrent l'auteur et son œuvre ; elle raconte ensuite le génie de l'auteur et son enracinement dans sa réalité culturelle d'appartenance dont elle souligne l'oralité, le symbolisme et les limites dues à la langue imposée. Elle offre ainsi au lecteur le cadre dans lequel se déroule une pièce de théâtre total, créée par celui qu'elle définit comme un « habile jongleur de sons et de sens, de simulacres et de possessions » (Mossetto dans Bemba 1997 : XIII).

La seconde publication théâtrale africaine francophone de cette collection suit le même schéma. L'œuvre, éditée par Anna Paola Mossetto, qui en compose l'*Introduction* et la *Note bio-bibliographique*. Il s'agit de Bottey Zadi Zaourou, *Il Segreto degli Dei / Le Secret des Dieux*, dont le titre est tout en majuscules cette fois-ci. Ce texte complet et soigneusement révisé nous avait été confié en Côte d'Ivoire par l'auteur lui-même. Le texte source n'est plus une simple suite de notes pour la mise en scène ou d'indications sommaires grâce auxquelles les acteurs sont libres d'intervenir. Tout est ici rigoureusement pesé comme dans l'exemple de la description des pas de danse, de la signification de ces danses rituelles qui appartiennent à la culture indigène dont elles sont issues et qui doivent être montrées dans leur signification précise au sein de la pièce. Il en va de même pour la division en *Tableaux*, présentée ici pour la première fois, qui assurent la continuité narrative, et en *Tableaux rythmiques* qui insistent sur la critique de tout régime totalitaire. Le volume se termine par le Glossaire final que nous avons ajouté afin d'expliquer l'origine et le rôle des différents personnages. Il s'agit d'une sorte de clé de lecture de l'œuvre de Zadi, qui joue sur la multiplication des éléments dans une production stratifiée au maximum, où il mêle des sources du quotidien (Shawarma, un mets en vogue chez les étudiants de l'Université d'Abidjan, une sorte de galette à farcir), de l'Antiquité classique (Niobé des *Métamorphoses* d'Ovide), d'Afrique subsaharienne (Kaya Maghan de Senghor), des rituels de l'oralité (Doozi, ayant pour fonction d'aider le masque, faisant donc le lien entre l'assemblée et cette entité supérieure) et de la spiritualité animiste (Ouga, la force vitale, le souffle énergétique). Ces anthroponymes, extrêmement liés et donc dépendants du contexte culturel dans lequel ils s'inscrivent, ont été ainsi décodés, comme le disait Janheinz Jahn dans son œuvre capitale *Muntu. La civilisation africaine moderne* (1961), puisqu'une simple transcription n'aurait pas permis d'atteindre la compréhension profonde du texte.

Suivent deux publications que nous avons dirigées, composées d'inédits qui nous avaient été donnés en Côte d'Ivoire. Le premier livre a pour titre *Théâtre et poésie en Côte d'Ivoire* et il porte sur la traduction en version bilingue d'une pièce inédite de Bottey Zadi Zaourou, *La Termitière*, et d'un recueil de poèmes, *À cheval sur un nuage fou*. L'édition de 2002 est sortie chez L'Harmattan Italia (Torino) / L'Harmattan (Paris), et a été financée par un prix jeune chercheur décerné l'année précédente par l'Université de Bologne. Publié l'année suivante, en 2003, le second volume, *Le parler-chanter / Parlare cantando*, est notre édition bilingue d'un recueil de pièces inédites de Werewere Liking : *La veuve Diyilèm (Dilemme)* et *L'enfant Mbénè* qui, en langue bassa du Cameroun, signifie « bizarre ». Ce volume est publié par l'Harmattan Italia aussi, grâce au financement de l'Università della Pace « Giorgio La Pira ». Nos Introductions aux volumes, toujours en version bilingue, définissent le cadre dans lequel s'insèrent et surgissent les œuvres afin de les situer dans leur contexte culturel d'appartenance. Les notes sur la traduction révèlent la spécificité linguistique des pièces, dans le sens de l'unicité du parcours de recherche, de la nouveauté dans le panorama africain francophone surtout à travers la confrontation spatiale et temporelle qui ressort de la fréquente utilisation des déictiques, une sorte d'invitation à accueillir un projet « autre » laissant la place à cette « théorie de l'écart » capable d'illustrer une sorte de « défense de la nouveauté » par rapport à des modèles mieux connus et pratiqués (Lochert 2014 : 30).

En mars 2004, dans un numéro de la revue *Africa e Mediterraneo* contenant le dossier *Il teatro in Africa* sont publiés des articles sur le théâtre africain francophone et anglophone, ainsi que les traductions de deux inédits pour le théâtre en langue italienne. Le premier, du congolais Emmanuel Dongala, a pour titre *La donna e il colonnello* et s'annonce en tant qu'acte unique avec sept scènes, bien que la traduction n'en offre que la deuxième et la troisième. Ce fragment de pièce, introduit par le portrait d'une femme blanche réalisé par l'artiste sud-africain Vincent Carl Sammy, suit un article que la traductrice elle-même consacre à la production de l'auteur. Elle la situe dans l'histoire du théâtre congolais dont elle trace les lignes directrices. La seconde traduction, publiée exclusivement en langue italienne, est signée par Anna Paola Mossetto. Il s'agit d'un inédit de l'ivoirien Koffi Kwahulé, acte unique dont le titre *Scat* renvoie à l'univers musical de Louis Armstrong, comme le rappelle la traductrice dans sa note finale. Elle dessine une piste de lecture située entre le texte et la musique jazz, depuis toujours symbole de révolte.

La dernière pièce africaine francophone traduite en langue italienne est un inédit signé par Werewere Liking (2006). Elle compose sa propre version de *Médée* à partir des versions d'Euripide, de Sénèque et de Christa Wolf mais refuse la tradition qui fait de cette mère la meurtrière de ses propres enfants. La pièce s'ouvre et se conclut sur un colloque de conteuses qui analysent ce mythe, qui multiplie ainsi les voix et les doutes, les questionnements et les réponses. Sept femmes venues des quatre coins du monde ont animé la scène du Teatro Baretto à Turin (du 7 au 14 janvier 2005). Leur rencontre s'est située surtout au niveau linguistique puisque leurs langues maternelles sont respectivement le bassa, le français, le guéré, le napolitain et le serbe. Cette variété de langues se manifeste sur scène lorsque Médée lance sa malédiction contre l'injustice qui veut l'écraser ; sa prise de parole face au danger ne peut être que celle des origines. Le plurilinguisme est rendu possible

par la musique, les chants et les gestes qui accompagnent la compréhension du public, mais il n'est pas présent dans la version écrite dans laquelle se trouve à ce moment-là un chant en *bassa* qui est suivi de l'auto-translation en français afin de rapprocher le destinataire de cette indicible douleur de femme et de mère. La publication de 2006 reproduit sur la page cet orchestre de voix, toutes au féminin, qui était présent sur scène. Notre traduction s'est inspirée du spectacle de Turin et a exigé l'analyse de la production littéraire existant sur Médée pour en maîtriser le « contenu molaire », ou encyclopédique, à la disposition de l'auteure (Eco 2003 :191). La véhémence de la langue finit par s'imposer et c'est cette même ardeur que nous avons cherché à transposer dans la version italienne, tentant de respecter autant que possible la richesse du texte source. Cette Médée ressemble à un jeu de poupées gigognes, dont l'emboîtement présente des frontières flottantes qui s'amplifient pour déborder la transposition continue du plan mythique à celui du séminaire sur le mythe : il s'agit une fois de plus de femmes qui se mesurent avec Médée pour en fouiller tous les aspects, ou pour en laisser entrevoir d'autres, peut-être terribles, peut-être indicibles dans le jeu des renvois entre ce qui est dit et ce qui ne l'est pas. De surcroît, il faut accorder une attention constante aux sous-entendus qui parsèment la pièce et font toujours allusion aux questions cruciales de l'actualité évoquée par la nuance sonore à mi-chemin entre les mots français « étranger » / « étrangère » et « étrange », et les traductions italiennes « straniero » / « straniera » et « estraneo ». Médée est ici essentiellement une étrangère dont l'eau est l'élément fondamental, une eau inquiétante, par moments libératoire, une eau qui est voyage et purification, renouvellement et richesse, car l'héroïne se multiplie par trois. Ainsi l'œuvre connaît-elle une « Médée Source », une « Médée Rivière » et une « Médée Fleuve », qui sont respectivement devenues « Medea Fonte », « Medea Affluente » et « Medea Fiume », une solution qui a permis de créer une sonorité commune, précieuse et fluide en langue italienne. Au total, l'organisation du volume tend à reproduire ces mouvements concentriques que contient et transmet la pièce. À l'introduction d'Anna Paola Mossetto qui étudie le mythe de Médée dans la tradition culturelle française (pp. 7-12), fait suite la traduction avec le texte source en regard, puis notre *Note sur la traduction* (pp. 113-9), un article de l'anthropologue Sara Tagliacozzo (pp. 121-35) et enfin notre interview à l'auteure (pp. 137-42). Dans ce texte de clôture du volume, la discussion se concentre sur la présence de multiples langues sur scène pour animer ce théâtre comme art de rencontre et d'expérience, outre que de vie.

3.3. Théâtre événementiel

Le troisième groupe de pièces africaines francophones s'apparente à ce qu'on pourrait nommer un « théâtre d'événements ».

Il s'agit de la collection « Scenica », éditée à Perugia chez Edizioni Corsare de 2002 jusqu'à 2006. Chaque volume (quatre volumes cités en Bibliographie, introuvables à l'heure actuelle)[14] suit la mise en scène lors du Festival d'Africa de Rome coordonné par Daniela Giordano, qui dirige aussi la collection. Les quatre pièces éditées sont les suivantes : *Bintou. Jaz* (Kwahulé 2002) ; *Banc de touche. In panchina* (Niangouna 2006) ; *Il crocevia. Io (tragedia)* (Efoui 2007) et *Big Shoot. Porcellina* (Kwahulé 2007). Ces textes ne sont pas inédits, mais ils ont tous été publiés en France où ils ont été joués aussi. Dans tous les cas, il s'agit d'auteurs d'origine africaine, mais vivant en France, essentiellement à Paris ; ils peuvent donc s'exprimer sur scène et dans les espaces de critique et de discussion publique. Le choix suit alors un mouvement différent dans ce cas, puisqu'il va du succès français à la reprise italienne. Chaque volume porte les mêmes couleurs sur la couverture et affiche une mise en page identique : tous les péritextes qui accompagnent ces traductions sont exclusivement présentés en langue italienne. Tout volume contient dans l'ordre une interview de l'auteur originairement en français et ensuite traduite en italien, une note de la directrice, Daniela Giordano, expliquant l'intérêt de la mise en scène et une *Note du traducteur*, Gianni Poli, insistant sur la coexistence d'un français familier et d'un français standard dans les différentes pièces choisies. Chaque nouvelle traduction est totalement indépendante de celle qui la précède.

La dernière pièce publiée est encore de Koffi Kwahulé, *Brasserie*. Parue en France aux Éditions théâtrales en 2006, elle sort exclusivement en langue italienne dans la traduction de Mateo Çili et d'Olivier Elouti auprès des éditions Tigre di Carta de Milan en 2019 pour accompagner, cette même année, la mise en scène de Tiziana Bergamaschi à la Corte dei Miracoli de Milan. La maison d'édition a ouvert en 2015 avec une revue portant elle aussi le titre de Tigre di Carta et ce n'est qu'en 2018 qu'elle commence à publier des pièces. L'introduction de Tiziana Bergamaschi explique le projet éditorial ; suivent une préface sur la poétique de la truculence d'Agathe Bel-Frankian, un extrait d'un article qu'elle avait publié dans un volume des Classiques Garnier consacré à l'auteur, et qui éclaire le projet et les contenus du livre[15]. Bien que Koffi Kwahulé ait été plusieurs fois traduit en langue italienne, chaque projet éditorial semble indépendant des autres et n'approfondit pas véritablement son projet de création.

4. Jalons conclusifs

À la fin de ce parcours de recherche qui a présenté les pièces d'auteurs africains francophones traduites en langue italienne, trois points méritent réflexion.

Le premier renvoie à l'extrême éparpillement de ces auteurs, de leurs pièces, des maisons d'édition et des modalités d'accompagnement des traductions publiées. Ceci a caractérisé notre recherche dès le début puisqu'elle s'est effectuée dans des bibliothèques spécifiques comme celle de la Società delle Missioni Africane de Genova, auprès de collections privées[16], des archives nationales comme la Braidense de Brera, des hémérothèques telles que l'Archivio Storico Capitolino de Roma Capitale, et encore dans les Centri servizi e spettacoli, tout spécialement celui de la ville d'Udine. Le voyage accompli à partir des catalogues des bibliothèques et des maisons d'édition a révélé le manque d'une collection unique en Italie pour les écrits d'Afrique, alors que jusqu'à la moitié des années '90, il était possible de repérer tout cela à l'Istituto italo-africano dirigé par Carla Ghezzi à Rome [17], dont les essais bibliographiques sont encore une référence pour les chercheurs dans ce domaine[18].

Le deuxième point porte sur les traductions du théâtre africain francophone en italien et sur leurs péritextes qui sont autant de lieux de rencontre où la traduction devient « un outil indispensable de connaissance, de développement et de prise de conscience » (Adami 2010 : 100). Comme le montrent de nombreuses études faisant autorité en la matière, non seulement les traductions mais aussi leurs péritextes représentent une forme d'interprétation et d'adaptation dans le dialogue entre les cultures (Genette 1987 : 14 ; Lefevere 1992 : 6-8 ; Torop 1995 : 111). La critique présente dans les différents types de péritextes se révèle être une rencontre à la frontière sémiotique dans laquelle s'engage une sorte de dialogue capable de surmonter l'unicité du sens et des cultures. Ce sont justement ces formes de dialogue, telles que les préfaces, les prologues,

les introductions qui nous ramènent à cette idée de mouvement de laquelle nous sommes partie, un mouvement qui contient, exprime et propulse l'idée de force comme départ et déclic pour d'autres voyages et parcours de recherche.

Plusieurs types de mouvement se manifestent tour à tour. Dans le cas des volumes collectifs d'Einaudi, nous envisageons une force centrifuge qui inaugure une collection de voix d'auteurs et de traducteurs, qui trouve sa continuation dans une étape ultérieure, ouvrant ainsi la voie à beaucoup d'autres mondes créatifs possibles. Dans le cas de *Médée* de Werewere Liking, exemple de publication collaborative, nous envisageons une production centripète où le dispositif péri-textuel recueille et accueille le jeu des voix présent dans la pièce afin de les reproduire pour les moduler à l'unisson. De toutes les voix qui animent le mythe et se répondent et, de la même manière, de toutes les voix péri-textuelles, allant de l'introduction au volume, à la note, à la traduction en passant par la lecture anthropologique, on obtient une édition capable d'interpréter le flux des voix du texte pour restituer, comme le suggère Clara Nizzoli (2021), les marges, les zones d'ombre et les *a-partes*, car il faut savoir pourquoi on traduit tel ou tel texte, insistant sur le fait que la traduction doit s'appropriier et adopter la polyphonie des autres.

Le dernier point amène à réfléchir sur une ouverture possible à cette production théâtrale africaine francophone que l'on pourrait définir comme migratoire. Prenons un exemple concret. Comme le voulait Bernard Zadi Zaourou, qui dans toutes ses pièces écrivait « Porte au loin ma voix », un de ses élèves, Octave Clément Deho, vivant à Parme depuis plus de trente ans et professeur à l'École européenne, a réalisé ce souhait en remportant le Bissa d'or de Côte d'Ivoire en 2014 avec son *Devoir de Didiga*, une pièce inspirée du mouvement culturel inauguré par son maître. L'histoire de ce texte est aussi compliquée que celle de ceux qui le précèdent, puisque leurs processus de publication ont connu des temps très dilatés. Dans ce cas, Deho a publié à compte d'auteur (ilmiolibro. it) la traduction de sa pièce, signée par Melissa Filippucci, en 2015. Il lui a donné un nouveau titre, *Didiga oltre Itaca*. Il a ainsi anticipé sa sortie en français, aux Éditions Continents du Togo en 2022. En outre, en 2023, le volume intitulé *Didiga d'école, théâtre scolaire à l'école pour l'Europe de Parme*, résultat des réflexions partagées avec les élèves qui ont joué la pièce, en ont étudié les dialogues et réalisé les dessins ouvrant la page de chaque scène, est publié chez Amazon, toujours à compte d'auteur.

Comment peut-on considérer ce type de publication ? Il faut dire que le mouvement tracé est récent et toujours ouvert. La valeur pédagogique d'une telle expérience partagée est prouvée par les lectures faites à l'Auditorium Paganini de Parme dès 2015 ainsi que par les présentations lors d'*Ottobre africano*, événement culturel organisé chaque année dans cette même ville depuis trente ans, qui n'en font pas seulement une expérience scolaire mais une aventure capable de sortir de l'école, un peu comme le fait Deho dans son *Didiga* où il transpose l'actualité de son parcours d'immigré qui franchit mille barrières pour arriver en Italie. Sans doute une telle production théâtrale nous incite à réfléchir sur d'autres pistes pour continuer ce voyage péri-textuel sur des sentiers moins battus, mais intimement liés à notre stricte actualité, nécessairement plurielle et aux contours toujours plus dilatés.

Bibliographie

Traductologie et théâtre africain

Adami, Esterino (2010) « Il silenzio nella traduzione » in *Silenzi. Paradigmi del non detto*, Valeria Gianolio (éd.), Torino, Stampatori : 95-109.

Appiah, Kwame Anthony (1993) « Thick Translation », *Callaloo Special Issue On "Post-Colonial Discourse"* 16, n. 4 : 808-19.

Assis, Rosa Alexandra (2012) « Translating Place : Linguistic Variation in Translation », *Word and Text : A Journal of Literary Studies and Linguistics* 2, n. 2 : 75-97.

Bandia, Paul (2001) « Le concept bermanien de l'«Étranger» dans le prisme de la traduction postcoloniale », *TTR* 14, n. 2 : 123-39.

--- (2008) *Translation as Reparation : writing and translation in postcolonial Africa*, Manchester, St. Jerome.

Bandia, Paul (éd.) (2014) *Writing and translating African discourse : Africa, The Caribbean, Diaspora*, Amsterdam-New York, Rodopi.

Berman, Antoine (1984) *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard.

--- (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.

Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria et Elena Di Giovanni (éd.) (2009) *Oltre l'Occidente*, Milano, Bompiani.

Eco, Umberto (2003) *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.

Elefante, Chiara (2012) *Traduzione e paratesto*, Bologna, Bononia University Press.

Gauvin, Lise (1997) *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala.

--- (2007) « "Casser la langue" : de la figure à la fiction », dans *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Lise Gauvin (éd.), Paris, Karthala : 85-104.

Genette, Gérard (1987) *Seuils*, Paris, Seuil.

Ghezzi, Carla (1992) « La letteratura africana in Italia : un caso a parte », *Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente* 47, n. 2 : 275-86.

Jahn, Janheinz (1975) [1961] *Muntu. La civiltà africana moderna*, Torino, Einaudi.

Koné, Amadou (1992) « Le romancier africain devant la langue d'écriture : problèmes des relations entre la langue et l'identité », *Francofonia* 22 : 75-86.

Kotchy, Barthélémy (1971) « Discours inaugural » in *Le théâtre négro-africain*, Bernard Mouralis (éd.), Actes du colloque d'Abidjan, 15-29 avril 1970, Paris, Présence Africaine : 9-12.

--- (1971) « Théâtre et public » in *Le théâtre négro-africain*, Bernard Mouralis (éd.), Actes du colloque d'Abidjan, 15-29 avril 1970, Paris, Présence Africaine : 175-8.

Lefevre, André (éd.) (1992) *Translation – History, Culture*, London, Routledge.

Lochert, Véronique (2014) « Prologhi, préfaces, prologos : des lieux de théorisation alternatifs dans le théâtre européen des XVI^e et XVII^e siècles », *Littératures classiques* 83 : 17-34.

Memel-Fotê, Harris (1971) « Anthropologie du théâtre négro-africain traditionnel » in *Le théâtre négro-africain*, Bernard Mouralis (éd.), Actes du colloque d'Abidjan, 15-29 avril 1970, Paris, Présence Africaine : 25-30.

Meschonnic, Henri (1999) *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.

Mossetto, Anna Paola (2011) « Le culture francofone all'Università di Torino », *Synergies Italie* 7 : 107-14.

Mouralis, Bernard (1971) « L'École William Ponty et la politique culturelle » in *Le théâtre négro-africain*, Bernard Mouralis (éd.), Actes du colloque d'Abidjan, 15-29 avril 1970, Paris, Présence Africaine : 31-36.

Mouralis Bernard et Nataša Raschi (2019) « L'héritage de Rome » in *60 ans après le Deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noirs (Rome, 1959) : l'héritage*, Bernard Mouralis et Nataša Raschi (éd.), *Francofonia* 77 : 3-12.

Nizzoli, Clara (2021) « Dans les marges » in *Faut-il se ressembler pour traduire ? Légitimité de la traduction, paroles de traductrices et de traducteurs*, ouvrage collectif, La Courneuve, éditions Doble Ponctuation : 157-62.

Picard, Lucie (2004) « Aspetti strategici del discorso paratestuale : il caso delle traduzioni italiane di opere francofone dell'Africa subsaharienne », *Francofonia* 46 : 67-87.

Rancière, Jacques (1998) *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée.

Raschi, Nataša (2002) « Quand le tronc se fait caïman ». *Drammaturgie di Costa d'Avorio*, Roma, Bulzoni.

Ricœur, Paul (2004) *Sur la traduction*, Paris, Bayard.

Sarr, Felwine (2016) *Afrotopia*, Paris, Philippe Rey.

Stacchini, Manuela (2004) « L'Africa subsaharienne francofone attraverso le riviste italiane », *Francofonia* 46 : 137-50.

Torop, Peeter (2010) [1995] *La traduzione totale : tipi di processo traduttivo nella cultura*, trad. B. Osimo, Milano, Hoepli.

Pièces traduites

Bemba, Sylvain (1997) *Eroshima, un amore oltremodo ardente / Éroshima. Ou un amour si brûlant* (nota introduttiva e cura di Anna Paola Mossetto ; trad. di Graziano Benelli), Torino, La Rosa.

Deho, Oc'Zakpa (2015) *Didiga oltre Itaca* (trad. di Melissa Filippucci), s.l., ilmiolibro self publishing.

Deho, Octave Clément (2022) *Devoir de Didiga* (Préface de Romuald Fonkoua, Introduction de Nataša Raschi, *Grand Prix Littéraire Bottey Zadi Zaourou* 2014), Togo, Éditions Continents.

--- (2023). *Trace d'Afrique. Didiga d'école. Théâtre scolaire à l'École pour l'Europe de Parme*, Torino, Amazon.

Dongala, Emmanuel (2004) *La donna e il colonnello* (trad. di Marie-José Hoyet, scena II e III), in *Africa e Mediterraneo* 46 : 39-40.

Efoui, Kossi (2007) *Il crocevia. Io (tragedia)* (trad. di Alessandro Jedlowski), Perugia, Edizioni corsare (*Io (tragedie)*), Paris, Le Bruit des Autres, 2005).

Kwahulé, Koffi (2002) *Bintou. Jaz* (trad. di Gianni Poli), Perugia, Edizioni Corsare (*Bintou*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1997 ; *Jaz*, Paris, Éditions Théâtrales, 1999).

--- (2004) *Scat* (atto unico, trad. di Anna Paola Mossetto), in *Africa e Mediterraneo* 46 : 48-52.

--- (2007) *Big Shoot. Porcellina* (trad. di Gianni Poli), Perugia, Edizioni Corsare (*Big Shoot*, Paris, Éditions Théâtrales, 2000 ; *P'tite-Souillure*, Paris, Éditions Théâtrales, 2000).

--- (2011) *Blue-S-cat* (trad. de Gianni Poli), in *Teatro contemporaneo e cinema* 8-9 : 191-214.

Liking Gnepo, Werewere (2003) *Le parler-chanter / Parlare cantando. Édition bilingue français-italien de La veuve Diyilèm (Dilemme) et L'enfant Mbéné* (trad. di Nataša Raschi), Paris / Torino, L'Harmattan Italia-Università della Pace Giorgio La Pira.

Liking, Werewere (2006) *Médée : les risques d'une réputation / Medea i rischi d'una certa reputazione* (trad. di Nataša Raschi), Torino, Libreria Stampatori.

Niangouna, Dieudonné (2006) *Banc de touche. In panchina* (trad. di Alessandro Jedlowski), Perugia, Edizioni corsare.

Volterrani, Egi (éd.) (1987) *Teatro africano* (avec pièces de Wole Soyinka, Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Ben Tomoloju), Torino, Einaudi.

--- (éd.) (1988) *Teatro africano* (avec pièces de Pepetela, Harawa Vipha, Kanyongolo Edge, David Kerr, Rowland Mbvundula, Charlotte-Arrisoa Rafenomanjato, Sony Labou Tansi, Tahar Ben Jelloun), Roma, Bulzoni.

Zadi Zaourou, Bottey (1978) *L'occhio, Quaderni di iniziazione all'Africa SMA 73 : 2-28.*

--- (1985) *Il segreto degli dei, Quaderni di iniziazione all'Africa SMA 101 : 1-21*

--- (1999) *Il Segreto degli Dei / Le Secret des Dieux* (nota introductive e cura di Anna Paola Mossetto ; trad. di Nataša Raschi), Torino, La Rosa.

--- (2002) *La Termitière / Il Termitaio* (trad. di Nataša Raschi), in N. Raschi (éd.), *Théâtre et poésie en Côte d'Ivoire / Teatro e poesia in Costa d'Avorio, Paris / Torino, L'Harmattan : 26-113.*

Notes

[1] Qu'il nous soit consenti de remercier Germain-Arsène Kadi et Jérôme Sébastien Cazenave pour leurs relectures et leurs conseils.

[2] Il est bien de rappeler que ce dernier a été le premier prix Nobel africain de littérature en 1986.

[3] Il existe un précédent volume de *pièces* d'auteurs anglophones ayant pour titre *Teatro africano* publié chez Jaca Book de Milan en 1976.

[4] Les actes de ce congrès ont été publiés par la revue *Présence Africaine* (n. 24-25, février mai 1959, 428 p. et n. 27-28, août-novembre 1959, 368 p.).

[5] Située au large des côtes sénégalaises, cette île est tristement célèbre pour avoir été, à l'époque de la traite négrière, le dernier avant-poste avant la traversée océanique. Fondée en 1903 à Saint-Louis au Sénégal, l'École William Ponty est transférée à Gorée en 1913, puis à Sébikotane en 1938.

[6] Parmi ces écrivains, le plus connu est sans doute Sony Labou Tansi d'origine congolaise.

[7] Ce dernier est encore actif.

[8] À ce propos, il est important de rappeler le MASA (Marché des Arts du Spectacle Africain) d'Abidjan inauguré en 1993 par Bernard Zadi Zaourou lorsqu'il était ministre de la Culture de son pays.

[9] La toute première publication d'œuvres subsahariennes francophones en langue italienne remonte à 1951, lorsque Vittorio Sereni traduit six poèmes d'auteurs de la Négritude pour la revue milanaise *Inventario*. Tout de suite après, en 1954, Carlo Bo publie son *Antologia di Poeti Negri* avec des poètes francophones et hispanophones (Firenze, Parenti, 1954, texte source en regard).

[10] Le nouveau titre de la revue est *Afriche : quaderni di introduzione alle realtà africane*, de 1989 à 2010. Il deviendra ensuite *SMA notizie*, avec quelques pages consacrées aux cultures africaines ; il paraît aujourd'hui tous les quatre mois.

[11] De ce paragraphe reste exclu le volume de José Pliya (*Teatro*, Firenze, Olschki, 2007, dir. par Cettina Rizzo) analysé par Alessandra Rollo dans ce même numéro d'*Intralinea*.

[12] Nous traduisons de la quatrième de couverture.

[13] Nous traduisons du rabat de gauche de chacun des dix volumes.

[14] Quatre volumes de cette collection cités en Bibliographie sont introuvables à l'heure actuelle. À ce propos, la maison d'édition a déclaré ne plus pouvoir les rééditer à cause d'un problème informatique de serveur obsolète.

[15] Voir Agathe Bel Frankian, « Une dramaturgie de la truculence pour penser au-delà des limites », in *Koffi Kwahulé*, S. Chalaye (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2019 : 133-51.

[16] Pour cela, nous devons remercier Anna Paola Mossetto.

[17] Fondé en 1906, il est fermé depuis 2012 (*Gazzetta Ufficiale*, n. 11 du 14 Janvier 2012).

[18] Il s'agit de Carla Ghezzi, *La letteratura africana nella biblioteca dell'Istituto Italo-Africano*, Roma, Pioda, 1993.