

*Conceptualiser l'Histoire
du théâtre français en Estonie:
comment traduire le langage
du silence?*

Le théâtre et la littérature tiennent un rapport ambigu. D'une part, nous sommes habitués à compter les œuvres dramatiques parmi les plus représentatives du patrimoine littéraire: celles de Shakespeare, de Tchekhov, de Molière, figurent dans tous les manuels scolaires; d'autre part, de nos jours, la littérarité d'un texte dramatique peut s'accompagner d'une connotation péjorative pour les praticiens du théâtre. Un texte dramatique, considéré comme étant «de la littérature»; à savoir, présentant les qualités avant tout pour la lecture, contiendrait de ce fait sur le plateau du théâtre quelque chose d'antithéâtral – mal écrit (ou au contraire «trop bien» écrit).

Il n'y a pas de fondement théorique pour ce phénomène qui nous rappelle le débat parfois aussi peu fructueux sur l'intraduisible. Tout texte peut être mis en scène, aussi bien que tout texte peut être traduisible; il suffira de se demander pourquoi et comment; autrement dit, de trouver le juste modèle de la réception. La question, comme nous disent les théoriciens de la traduction, devient plus intéressante à partir du moment où nous ne cherchons pas mécaniquement à transposer un texte d'un système sémiotique à l'autre, en utilisant naïvement les procédés habituels reconnus comme les seuls valables; mais commençons à réfléchir sur ces procédés et nos propres modèles. L'intraduisible nous semble donc un texte par rapport auquel il nous manque soit les compétences, soit une méthode. Ainsi, peut échouer le traducteur devant un texte qu'il ne comprend pas; mais ce sera également le cas quand il voit parfaite-

ment les enjeux d'un texte mais n'arrive pas à trouver dans sa propre langue ou culture les modèles correspondants (ce qu'on appelle souvent «les solutions»). Mais l'échec du traducteur ou de plusieurs traducteurs, n'est certes pas synonyme de l'intraduisible.

La littérarité d'un texte dramatique, qui répugne un certain nombre de metteurs en scène d'aujourd'hui, leur devient obstacle parce qu'ils n'ont pas envie de chercher de modèles de réception suffisamment variés ou parce que (et c'est bien sûr parfaitement justifié) ils croient que les modèles à leur disposition qu'ils privilégient, ne donnent pas de résultat satisfaisant, tout comme la traductibilité d'un texte, ne nous oblige pas automatiquement à le traduire.

Ce que nous venons de dire sur la mise en scène et la traduction peut être élargi au canon littéraire. Un texte pour lequel nous n'avons pas élaboré de mécanismes de la réception n'y figure simplement pas. En revanche, si les codes de réception dans une société donnée changent et on aura accès inouï à des textes jusqu'alors considérés comme moins attractifs, cela n'empêche aucunement que le public ne continue à aimer ceux qu'il avait auparavant préférés. Une fois la valeur d'une œuvre communément admise, il est plus aisé et plus raisonnable, avec le temps, de creuser en nous-mêmes en essayant de trouver la façon de lire qui nous paraît adéquate, au lieu de provoquer chaque fois une révolution et détrôner les idoles d'antan.

C'est aussi la raison pourquoi, comme le note Antoine Compagnon, la théorie littéraire ne va pas à l'encontre du canon:

L'étonnant est que les chefs-d'œuvre durent, qu'ils continuent d'être pertinents pour nous, hors de leur contexte d'origine. Et la théorie, tout en dénonçant l'illusion de la valeur, n'a pas bouleversé le canon. Bien au contraire, elle l'a consolidé en faisant relire les mêmes textes, mais pour d'autres raisons, des raisons nouvelles, censément meilleures. (Compagnon 1998: 273)

Le théâtre rend cette tension encore plus forte car les œuvres de Shakespeare, Tchekhov et Molière, les plus jouées dans le monde aujourd'hui, nous procurent également les mises en scène les plus variées; ce qui montre, certes, la qualité de ces auteurs, mais pas moins la volonté de chercher toujours les nouveaux mécanismes de

réception et de faire évoluer les anciens avec le temps. On peut dire en suivant Pierre Bayard que, si un professeur de littérature peut faire un cours sur un auteur sans l'avoir lu aux étudiants qui ne l'ont pas lu non plus¹ et de cette manière garantir plus facilement à cet auteur un statut éminent dans la mémoire collective, un metteur en scène ne peut pas facilement dupliquer d'anciennes méthodes déjà existantes. Et si le professeur ne doit pas nécessairement prouver la valeur d'un auteur, le metteur en scène, en revanche, doit mettre l'œuvre directement à l'épreuve. Enfin, pour reprendre donc la terminologie proposée par Pierre Bayard, on peut dire que si le canon littéraire peut bien contenir des livres évoqués, feuilletés, inconnus et oubliés – des livres fantômes (voir des auteurs fantômes) – le théâtre, si nous parlons de la mise en scène contemporaine, ne peut pas se payer ce luxe.

Ainsi l'histoire du théâtre fonctionne comme un laboratoire car – même si le choix du répertoire est fortement influencé par des contraintes économiques, sociales, politiques, etc. – les choix du metteur en scène qui le font s'arrêter sur un texte précis, montrent qu'il s'estime être capable pour l'actualiser dans le contexte historico-politique où il se trouve et ainsi créer un lien avec le contexte de la production d'origine. Cela devient encore plus intéressant et beaucoup plus complexe, si nous avons affaire non seulement au canon littéraire d'une culture spécifique délimitée par exemple par une langue commune, mais aussi au canon qui provient en partie d'une autre culture.

Une des questions récurrentes que mes étudiants me posent porte sur les traductions. Faudra-t-il lire, demandent-ils, les textes originaux, au risque de rater un certain nombre d'éléments importants faute de connaissance limitée de la langue, ou préférer les traductions, plus accessibles de ce point de vue, mais présentant déjà une déformation inévitable? En bon enseignant, je leur réponds qu'il faudra bien évidemment faire les deux; mais en tant que traducteur, j'ajoute qu'il ne faut surtout pas avoir peur de la traduction car c'est

¹ Ce qui arrive, si on croit Pierre Bayard, plus souvent qu'on a coutume de le croire. (Bayard 2006)

justement la tâche du traducteur que de proposer cette ouverture à l'œuvre que les étudiants ont peur de ne pas trouver tous seuls.

Nous savons que les relations interculturelles sont traversées par de diverses lectures, et de divers lecteurs: par ceux qui parlent bien une langue étrangère et par ceux qui la parlent moins bien, par ceux qui se limitent à des traductions dans leur langue maternelle et par ceux qui passent par une langue tierce; par des lecteurs qui ont fait des études, lisent les journaux, regardent la télévision, utilisent l'internet, se parlent, consultent les encyclopédies etc. Les lecteurs se font l'idée d'une autre culture qui est la leur mais celle-ci n'est aucunement délimitée ni par une langue donnée ni par les frontières politiques.

Et voici que le caractère de laboratoire du théâtre se manifeste puisqu'ici nous avons affaire à deux contraintes incontournables. Premièrement, comme nous l'avons dit plus haut, une œuvre doit faire ses preuves effectives: pour qu'une mise en scène ait lieu, il ne suffira pas qu'une pièce soit enseignée dans les manuels scolaires du monde entier; il faut que cette pièce trouve une actualisation dans la culture cible. Deuxièmement, il faut que cette œuvre, par sa procédure d'actualisation, manifeste une sorte d'étrangeté dans le contexte d'arrivée, sinon pourquoi aller chercher chez les autres ce que l'on trouve bien chez soi.

J'aimerais à ce propos donner un exemple de mon expérience personnelle qui résume ces deux axes. À la demande d'un metteur en scène estonien, Andres Noormets, j'avais traduit la pièce de *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès en 1992. Pendant les trois années qui suivirent, le travail de la mise en scène a été chaque fois programmé mais jamais entamé définitivement et le projet a finalement été abandonné, pour être repris successivement par trois metteurs en scène différents dans trois théâtres différents; chaque fois avec le même enthousiasme au début et avec le même résultat déplorable. Finalement, la quatrième tentative a été couronnée, dix ans plus tard, en 2002,² avec un succès indéniable, certes, mais qui s'évaporait tout de même assez rapidement. À la première du spectacle, le metteur en scène qui avait été à l'initiative de cette traduction et qui avait fort

² Par Tiit Ojasoo, dans le théâtre Vanemuine de Tartu.

apprécié la mise en scène de son collègue, m'a confié que d'une part, à l'époque, il n'avait pas la certitude que le public estonien soit prêt pour cette pièce, et que d'autre part, dix ans plus tard, il trouvait que la pièce n'avait plus cette vigueur et fraîcheur que si cette mise en scène avait été faite plus tôt.

Nous voyons ici un cas typique de la réception théâtrale: pour qu'une mise en scène (que ce soit d'une pièce étrangère ou non) crée un choc qui marque l'Histoire du théâtre, il faudra un concours de circonstances qui feraient qu'une œuvre se trouve au bon moment au bon endroit; arrivée trop tôt ou trop tard, elle risque de passer inaperçue. À l'encontre de la politique éditoriale – un livre peut attendre plusieurs années pour être «découvert» par le grand public – le spectacle, à cause de son caractère éphémère, doit bien faire mouche.

Si nous souhaitons étudier la réception du théâtre français en Estonie, il faudra tenir compte de trois cas de figure importants. Premièrement, le contexte socio-historique. Un peu plus de cent ans de l'Histoire du théâtre national est une période relativement courte mais extrêmement variée, s'étalant des premières tentatives populaires jusqu'à l'avènement du théâtre d'art et professionnel en traversant des situations idéologiques très diverses: réveil national à la fin du dix-neuvième siècle, l'indépendance et la mise en place des structures de l'État dans les années vingt et trente, occupation soviétique depuis 1940 avec ses régimes plus ou moins oppresseurs (dégel de Khrouchtchev dans les années soixante), une nouvelle indépendance en 1991, suivie d'une période très mouvementée et instable de la démocratisation, mais aussi de la commercialisation de la société qui dure jusqu'à aujourd'hui. Il est évident que si nous voulons poser la question pourquoi telle ou telle pièce a été ou n'a pas été traduite, les explications socio-historiques nous donnent les premières informations incontournables.

Le deuxième cas de figure à ne pas sous-estimer, c'est le contexte artistique qui est aussi complexe que politique. La France et l'Estonie ne sont pas deux îles dans un vaste océan, mais ce que les Estoniens connaissent de la France, provient principalement d'un réseau très entremêlé d'autres cultures (scandinave, allemande, russe) qui nous sont plus proches; d'autant plus que le nombre de

médiateurs directs (par exemple, traducteurs ou metteurs en scène maîtrisant le français) a toujours été plutôt restreint; ce qui fait entre autres que l'importance du simple hasard et des préférences individuelles est plus marquée. Ainsi, la première pièce de Molière jouée en Estonie (*l'Avare*) a été traduite non pas du français mais du russe; le metteur en scène Lembit Peterson a un penchant particulier quant à la dramaturgie française; en revanche, un certain nombre de pièces françaises contemporaines ont été montées chez nous, parce qu'elles ont eu du succès en Suède et en Allemagne – dans les pays que nos metteurs en scène fréquentent régulièrement.

Le troisième cas de figure, néanmoins, c'est ce qui nous intéresse ici le plus. Sans forcément vouloir contredire les conclusions que nous pourrions faire à partir de deux premiers – mais que nous n'allons pas faire ici systématiquement – il nous importe tout de même de savoir, s'il est possible de délimiter un certain nombre de propriétés intrinsèques des œuvres grâce auxquelles une œuvre passe mieux ou pas du tout d'une culture à l'autre. Ou pour demander autrement, avec Jean-Luis Jeannelle, si la théorie littéraire est en mesure d'apporter quelque chose de mieux de ce que proposent l'Histoire et la sociologie?

De droit et, progressivement, de fait, l'histoire littéraire se voit peu à peu dépouillée non seulement de la question des valeurs (sociales, politiques et culturelles) mais aussi de celle de la valeur esthétique elle-même, qui lui apparaissait jusqu'alors comme sa chasse gardée: mieux préparées à rassembler puis à analyser tout ce qui s'écrit et se lit à une époque, l'histoire culturelle et la sociologie peuvent légitimement prétendre battre leur concurrente sur ce terrain. (Jeannelle: 2005)

Dans ce qui suit, nous essaierons de mettre en valeur un certain nombre de caractéristiques qui, à notre avis, sont suffisamment régulières et manifestes pour dépasser le contexte socio-historique de la réception. Ces caractéristiques ne contredisent pas les raisons contextuelles, mais les exemplifient. Et, c'est justement grâce à une relative distance culturelle qui sépare l'Estonie de la France, que nous pouvons remarquer non seulement comment le théâtre

fonctionne dans une culture, mais aussi les particularités textuelles inscrites dans la culture source. Pour revenir brièvement à ce que nous avons affirmé plus haut: le canon littéraire dans le domaine du théâtre ne peut pas être transféré mécaniquement, par le seul prétexte qu'on a affaire à des œuvres reconnues, mais le *ici et maintenant* propre au théâtre relève d'une relecture approfondie des œuvres dans le contexte de la réception. Il s'agit donc de deux démarches, bien explicites et distinctes, et c'est l'analyse textuelle qui permet, à côté des études socio-historiques, d'apporter un regard différent et ainsi justifier, si besoin est, le rôle de la théorie littéraire sur une échelle temporelle.

Il est relativement aisé de parcourir la totalité des traductions du théâtre français en estonien. De nombre qui dépasse de peu deux cent pièces de théâtre, nous pouvons, au premier abord, laisser de côté une trentaine de pièce du théâtre de boulevard qui forment un groupe homogène, traduites principalement à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième. Il n'est pas difficile non plus de survoler l'Histoire du théâtre français des origines jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, pour constater que ce panorama qui contient des milliers de pièces variées est représenté en Estonie d'une façon assez polarisé: du théâtre du Moyen-âge et baroque, nous ne trouvons presque rien; le dix-septième siècle est représenté par l'œuvre de Molière (traduite quasi-intégralement), en même temps que la tragédie classique est totalement absente; le dix-huitième siècle est représenté par Beaumarchais, secondé modestement par Marivaux; le dix-neuvième brille avec ses auteurs de boulevard parmi lesquels Victor Hugo fait une légère apparition. La plupart des auteurs traduits sont du vingtième siècle, par rapport auquel le paysage se complexifie bien évidemment.

Pour y voir plus clair, nous pouvons nous soumettre à une petite expérimentation qui assez rapidement devient révélatrice. Prenons au hasard deux anthologies du théâtre français: celle de Georges Pillement (1946) pour la première moitié du siècle et celle de Michel Azama (2004) pour la seconde. La question, si les deux anthologies sont représentatives, ne nous intéresse guère dans la mesure où nous découvrons rapidement que les noms que nous avons sur notre liste des traductions, se trouvent bien dans les deux anthologies. Remar-

quons tout de même deux divergences. Georges Pillement divise son anthologie en trois parties «Théâtre de boulevard»; «Théâtre d'avant-garde» et «Romaniers et poètes». Ce sont principalement les deux premiers volumes qui correspondent à notre liste, surtout la seconde où se trouvent classés les auteurs comme Anouilh, Cocteau, Giraudoux, Vitrac, Jarry, Claudel. La troisième partie, en revanche, ne prête pas beaucoup à des convergences, à part Camus (surtout) et Sartre (moins connu). En ce qui concerne la seconde moitié du siècle dernier, notre tâche s'avère encore plus facile, puisque les traductions sont très rares. Relevons ici, certes d'une façon un peu simplificatrice, trois groupes: un premier (avec Genet, Beckett et Ionesco) représentant ce qu'un peu abusivement on classe sous le théâtre de l'absurde; un deuxième groupe qui se compose des auteurs que nous aurions tenté de caractériser par une prétention artistique forte (comme Lagarde, Koltès, Grumberg) et le troisième groupe qui se prête à une lecture plutôt facile (Schmitt, Reza).

S'il n'est pas fort étonnant qu'à partir du moment où le nombre de traductions est restreint, les auteurs joués en Estonie sont tous représentés dans des anthologies françaises; les premiers groupements provisoires nous permettent pourtant d'aboutir à un certain nombre de conclusions: en effet, ce n'est pas par les noms individuellement qui sont présents que nous pouvons continuer notre réflexion, mais c'est par les rapports qu'ils entretiennent entre eux malgré les époques et les courants. Et surtout, ce que le petit nombre d'auteurs et leur polarisation manifeste nous révèle, ce n'est pas juste quelques auteurs isolément absents, mais des groupes entiers, dont nous pouvons dessiner déjà quelques esquisses.

En mélangeant maintenant plus audacieusement toutes nos cartes, nous pouvons attester, au premier abord, que le théâtre ne fait rien de ce que fait un professeur à l'école: si les cours et les anthologies cherchent à mettre en place un panorama plus ou moins complet, en ne pouvant pas s'échapper de la question de valeur littéraire, le théâtre ne ressent pas la nécessité de «combler des lacunes». Si dans les années vingt l'œuvre de Molière est déjà bien représentée, on continue au fil des années à en refaire régulièrement les traductions (ainsi, nous avons, par exemple, trois traductions de *l'Avare*), alors que personne ne se soucie de Racine ou de Corneille. Le deuxième

phénomène qui en découle se manifeste sur l'échelle temporelle. Le théâtre cherche la contemporanéité: le décalage idéal entre la date d'écriture d'une pièce en France et sa mise en scène en Estonie, semble-t-il se trouver entre dix et vingt ans. On ne traduit pas les pièces très récentes, tout comme on ne se penche que rarement et exceptionnellement vers des périodes plus anciennes. Il faudra qu'une pièce «mûrisse» quelque temps et qu'on n'ose la toucher qu'à partir du moment où on est sûr de sa valeur. On aura envie d'expliquer ce phénomène par le nombre restreint de médiateurs; néanmoins, comme nous l'avons attesté par rapport à *Roberto Zucco* et que l'on pourrait bien démontrer à propos de plusieurs autres pièces, ce n'est pas toujours l'ignorance de l'existence d'une œuvre dramatique qui attarde sa mise en scène. Finalement, nous risquons de proposer aussi une conclusion thématique. Il n'est pas difficile de voir que le nombre de traductions à partir de la langue française diminue dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Certes, nous pouvons avancer assez rapidement deux arguments socio-historiques et très forts: à savoir que d'une part, le théâtre français lui-même se plaignait du manque de textes - rappelons le bilan assez triste de Michel Vinaver encore en 1987 (Vinaver 1987) - et que d'autre part, la soviétisation de l'Estonie amenait tout simplement l'obligation de monter des pièces soviétiques et/ou russes³; pression qui durait en s'adoucissant tout de même jusqu'à la fin du régime. Malgré cela, nous pouvons avancer qu'une autre tendance, souterraine, est repérable: l'éclatement des formes, l'émergence du monologue intérieur, le caractère polyphonique de la dramaturgie française qui se rend de plus en plus manifeste à la fin du siècle dernier et qui dépasse ce qui pourrait sembler au premier abord la simple constatation de l'absurdité du monde; fait que l'on se détourne de ces procédés novatrices pour s'accrocher à des textes que l'on pourrait appeler «résumables» et qui représentent une «idée». Si nous pouvons nous permettre encore une simplification peut-être un peu extrême, mais qui reste tout de même vraie: ce qui frappe en étudiant

³ Ainsi par exemple le décret du Comité Central du Parti Communiste (des bolchéviks) de l'Union soviétique, daté du 1946, intitulé «De la répertoire des théâtres dramatiques et des mesures à entreprendre pour l'améliorer».

la liste des traductions, c'est que l'on peut les diviser assez facilement en deux grandes parties. Premièrement, les comédies et deuxièmement, les pièces d'un message moraliste ou philosophique explicite. En revanche, le concept du théâtre en tant que poésie lyrique, semble être bien étranger aux Estoniens.

Nous pouvons maintenant mieux voir les raisons pour lesquelles l'œuvre de Racine est absente du paysage théâtral estonien. Premièrement, parce que la renommée mondiale incontestable n'est pas du tout suffisante pour que l'on veuille mettre en scène un auteur; deuxièmement, parce qu'une distance historique importante nous sépare et, troisièmement parce que, à l'encontre des pièces de Molière où la langue (malgré l'alexandrin) sert plutôt de l'effet comique, la poéticité tragique du vers racinien pose un obstacle insurmontable. À ce titre, il n'est pas étonnant que l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt qui regroupe les tendances opposées puisqu'elle est lisible, comique et moralisant, soit la plus représentée dans le paysage théâtral en Estonie.

Après cette brève analyse de corpus des traductions du théâtre français en estonien, nous pouvons constater que le théâtre estonien qui n'a connu ni la tragédie classique ni le théâtre symboliste, souffre actuellement des moyens de lecture d'un certain nombre d'œuvres dramatiques françaises. Quand un texte est centré non pas sur le dire, mais sur la lutte avec la langue ou l'image, quand elle cherche à transmettre non pas ce que l'on peut voir, mais surtout ce qui est invisible et irréprésentable, nous sommes devant un problème beaucoup plus grave que peuvent poser les compétences des traducteurs et de traductibilité d'un texte. Une œuvre, comme dit Roland Barthes dans son *Sur Racine* «est essentiellement paradoxale, [...] à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire». (Barthes 1993: 1090) Il est vrai que si une œuvre nous dit des choses sur son histoire, surtout si ce qu'elle dit est de caractère universel, nous pouvons l'intégrer facilement dans notre culture; en revanche, si cette résistance à sa propre histoire est marquée par le silence que contient tout texte poétique et que les mots ne sont pas là pour représenter ce silence mais pour le faire sentir à travers la parole, la tâche de traducteur et de metteur en scène devient beaucoup plus compliquée. Ils auront affaire non pas à un problème socio-

historique, mais à un problème linguistique. Comme nous le rappelle Maurice Merleau-Ponty: «L'absence de signe peut être un signe et l'expression n'est pas l'ajustage à chaque élément du sens d'un élément du discours, mais une opération du langage sur le langage qui soudain décentre vers son sens. Dire, ce n'est pas mettre un mot sous chaque pensée: si nous le faisons, rien ne serait jamais dit.» (Merleau-Ponty 1964: 55–56)

Nous comprenons maintenant mieux le malaise qu'un metteur en scène peut avoir devant un texte étranger. D'une part, elle découle du fait que le langage peut être comme qui dirait trop «présent», trop significatif, – tel dans *Huis clos* de Sartre – ne laissant pas suffisamment de place pour le silence; d'autre part, face à une œuvre comme celle de Olivier Py, pour juste donner un exemple, il pourrait paraître trop abondant, trop vertigineux, trop ancré dans la culture source afin de relever rapidement les blessures dans la culture cible auquel il pourra répondre.

Nous nous retrouvons ici face à la question que pose Luule Epner par rapport au terme de théâtre postdramatique. En effet, elle se demande dans quelle mesure pouvons-nous, à partir du moment où un certain nombre de textes basiques et de débats qui caractérisent le théâtre occidental sont totalement absents, reprendre une terminologie élaborée ailleurs ou faudra-t-il créer nos propres termes et concepts pour parler des processus qui ont lieu chez nous? Et elle répond: «Il faudra certes éviter les extrêmes – néanmoins la question, jusqu'à quelle limite nous pouvons homologuer la terminologie, sans malmenager nos pratiques artistiques particulières, reste pertinente.» (Epner 2007: 4)

Nous aimerions ajouter de notre part que la même question est cruciale aussi, non pas seulement pour les théoriciens du théâtre, mais aussi pour des praticiens, à savoir les traducteurs et les metteurs en scène. Même si l'usage de tel ou tel terme précis n'est pas pour eux de première importance, la question de savoir, lors du transfert culturel, si un concept qui fait du sens ailleurs s'adapte dans notre propre culture et comment, fait partie de leur travail quotidien, qu'il s'agisse d'une grande pièce de Shakespeare ou d'un jeune auteur peu connu.

À ce titre, l'existence du canon littéraire que certains répugnent, s'avère doublement utile pour l'étude. D'abord, parce qu'il nous révèle un certain nombre d'œuvres qui pour une raison ou pour une autre sont absentes dans notre culture, mais figurent bel et bien dans une autre; et puis, parce qu'il nous indique en même temps plus généralement un manque ou une absence que nous pouvons conceptualiser. Loin de nous de suggérer aux traducteurs, aux directeurs de théâtre, aux metteurs en scène, aux universitaires de s'emparer des pièces isolées pour remplir cette absence; au contraire, il est peut être mieux pour la culture estonienne de *ne pas* avoir traduit et représenté les tragédies de Racine. Mais il est absolument nécessaire de réfléchir sur les raisons de cette absence, puisque grâce à cela nous pouvons comprendre qu'une absence y est. Chaque culture a besoin non pas seulement de la parole, mais aussi du silence. La poésie elle-même naît sur la frontière du dit et du non-dit, du plein et du vide; c'est de là où elle puise sa force créatrice. Le silence de Racine pourrait ainsi donner la parole aux autres auteurs, français, estoniens ou autres, qui à leur tour, révéleraient le silence qui se trouve dans leurs sociétés respectives et dans le public. C'est comme cela qu'on arrive à traduire le langage du silence.

Bibliographie

- Azama, M. 2004. *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950–2000*. Paris: Éditions Théâtrales.
- Barthes, R. 1993. Histoire ou littérature? – *Sur Racine* in *Œuvres complètes*, t. I, 1942–1965. Paris: Éditions du Seuil.
- Bayard, P. 2006. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris: Minuit.
- Compagnon, A. 1998. *Le Démon de la théorie*, Paris: Seuil.
- Epner, L. 2007. Lisandusi postmõistestikule: postdramaatiline tekst. – *Keel ja Kirjandus*, no 1, p. 1–14.
- Jeannelle, J.- L. 2005. Histoire littéraire et genres factuels. – «Théorie et histoire littéraire», *Fabula LHT* (Littérature, histoire, théorie), n°0, 16 juin, URL: <http://www.fabula.org/lht/0/Jeannelle.html>. Consulté le 20 mars 2010.
- Merleau-Ponty, M. 1964. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.

- Pillement, G. 1946. *Anthologie du théâtre français contemporain*. Paris: Éditions du Bélier.
- Vinaver, M. 1987. *Le Compte rendu d'Avignon, ou des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. Arles: Éditions Actes Sud.