



HAL
open science

Les Montand-Signoret jouent Arthur Miller. La première française des Sorcières de Salem

Julie Vatain-Corfdir

► **To cite this version:**

Julie Vatain-Corfdir. Les Montand-Signoret jouent Arthur Miller. La première française des Sorcières de Salem. *Transatlantica. Revue d'études américaines/American Studies Journal*, 2022, 2 / 2022. hal-03900521

HAL Id: hal-03900521

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03900521v1>

Submitted on 13 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC0 - Public Domain Dedication 4.0 International License



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2022

Passeurs de la littérature des États-Unis en
France (1) / L'héritage de Michel Foucault aux États-
Unis

Les Montand-Signoret jouent Arthur Miller. La première française des *Sorcières de Salem*

Julie Vatain-Corfdir



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/20327>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Julie Vatain-Corfdir, « Les Montand-Signoret jouent Arthur Miller. La première française des *Sorcières de Salem* », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2022, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 15 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/20327>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Les Montand-Signoret jouent Arthur Miller. La première française des *Sorcières de Salem*

Julie Vatain-Corfdir

Introduction

- 1 Dans une formulation restée célèbre, Susan Harris Smith proposait en 1989, en ouverture d'un essai consacré à la place du théâtre américain dans le canon littéraire, la provocation suivante : « Think of American drama as an unwanted bastard child; for decades scholars and critics have thought about it this way, when they have bothered to think about it at all » (Harris Smith 112). Cette comparaison peu flatteuse met en lumière la position inconfortable du théâtre américain au xx^e siècle : enfant naturel de plusieurs traditions, il peine à se faire reconnaître à la fois en tant qu'art américain, face à des objets culturels plus emblématiques comme le cinéma et la comédie musicale, et en tant que littérature américaine. L'histoire du théâtre à texte américain atteste en effet d'un persistant complexe de légitimité envers les autres genres littéraires, qui bénéficient d'une plus grande attention critique, tout comme envers la scène européenne, jugée plus historique et plus novatrice à la fois. Ce qui se vérifie à l'échelle nationale s'amplifie à l'échelle internationale, et tout particulièrement en France, pays doté d'une puissante tradition d'écriture théâtrale et de réflexion sur le jeu et la mise en scène. S'intéresser aux « passeurs de la littérature » américaine suppose donc d'interroger, dès lors qu'il s'agit de théâtre, non seulement l'identité, les motivations et les moyens des passeurs, mais aussi la notion même de littérature et sa reconnaissance.
- 2 De manière très schématique, on pourrait distinguer trois grandes phases dans l'importation du théâtre américain en France au long du xx^e siècle. Avant la Seconde Guerre mondiale, c'est une phase de découverte, où se côtoient ce que le xvii^e siècle aurait appelé des « imitations » et des adaptations plus respectueuses du style original.

Deux exemples parmi d'autres permettent d'illustrer ces tendances : en 1921, le théâtre Sarah-Bernhardt monte *Faire fortune* (*Get-Rich-Quick-Wallingford*), pièce signée non pas de son auteur d'origine, George M. Cohan, mais d'Abel Tarride et Fernand Fauré, qui sont présentés comme les auteurs d'une comédie inspirée de l'œuvre américaine. À l'inverse, en 1923, lorsque Firmin Gémier et Gaston Baty montent *L'Empereur Jones* (*The Emperor Jones*) à l'Odéon, la pièce est bien proposée comme une œuvre d'Eugene O'Neill adaptée par Maurice Bourgeois, et le spectacle cherche à introduire en France la dramaturgie originale d'O'Neill, sans toutefois s'interdire les coupes et les ajouts. Il est d'ailleurs symbolique que ce soit O'Neill qui bénéficie le premier de la reconnaissance institutionnelle qui s'attache à l'Odéon en tant que lieu culturel, puisque c'est autour de son œuvre qu'on situe généralement le point de bascule à partir duquel le théâtre américain entre dans la littérature, y compris dans la littérature mondiale, grâce au Prix Nobel qui consacre son œuvre en 1936. Deuxième étape : entre la Seconde Guerre mondiale et les années 1960, une phase d'importation plus intensive, et auréolée d'un certain prestige, donne au public français un accès relativement varié à la scène américaine de son époque, que ce soit à Paris ou en province grâce aux tournées. Il n'est pas rare que des grands noms du théâtre parisien s'attachent à ces créations françaises, tant pour l'adaptation du texte que pour la mise en scène et la distribution : Jean Cocteau adapte *Un tramway nommé Désir* pour un spectacle de Raymond Rouleau avec Arletty, André Obey traduit *La Chatte sur un toit brûlant* pour Peter Brook, Jean Anouilh signe une version française de *Désir sous les ormes*, tandis que Marcel Aymé traduit des textes d'Arthur Miller, Tennessee Williams et Arthur Kopit. Les comédiens eux-mêmes adaptent parfois les pièces dans lesquelles ils se produisent, comme lorsque Simone Signoret joue Lillian Hellman, ou lorsque Laurent Terzieff monte Murray Schisgal¹. L'intervention de grands artistes français, en particulier pour l'écriture du texte, est une arme à double tranchant, car si ce geste correspond d'une part à une consécration de l'œuvre américaine, c'est, de l'autre, un puissant vecteur de ce que Lawrence Venuti nomme la « domestication » de l'étranger, et qu'Antoine Berman qualifie de mouvement « ethnocentrique »². En d'autres termes, la présence d'un grand nom français facilite une forme de réappropriation, de mise au goût national afin de rendre le texte acceptable à la scène française voire, à en croire la critique pas tout à fait exempte de chauvinisme, de l'améliorer. À partir des années 1960, une troisième phase de mise en relation avec la scène américaine se fragmente en pratiques plus diffuses : des spectacles sont présentés en version originale, qu'il s'agisse de pièces dans le cadre du Théâtre des Nations ou de comédies musicales, et des troupes avant-gardistes sont invitées avec un certain retentissement, à commencer par le Living Theatre au Festival d'Avignon en 1968 ou le Bread and Puppet Theatre au Théâtre de la Cité internationale en 1969, mais la traduction des nouvelles pièces écrites et montées aux États-Unis se fait, elle, de manière nettement moins suivie, en se focalisant sur certains auteurs au détriment d'un panorama plus varié.

- 3 C'est durant la phase d'échanges la plus active que se situe la première mise en scène française de *The Crucible* d'Arthur Miller. Traduite par Marcel Aymé sous le titre *Les Sorcières de Salem* et dirigée par Raymond Rouleau avec Yves Montand et Simone Signoret dans les rôles de John et Élisabeth Proctor, la pièce est créée au théâtre Sarah-Bernhardt en décembre 1954 – soit moins de deux ans après sa création à Broadway en janvier 1953 – devant un public qui connaît déjà Arthur Miller pour *Ils étaient tous mes fils* (*All My Sons*) et *Mort d'un commis voyageur* (*Death of a Salesman*), pièces présentées au Vieux-Colombier par le Théâtre national de Belgique en tournée³. Le spectacle est un

franc succès critique et populaire : il connaît plus de trois cent soixante représentations sur deux saisons, suivies d'une tournée avec une distribution modifiée. Il vaut à Raymond Rouleau le Grand prix de la mise en scène en 1954, avant de donner lieu, en 1957, à une adaptation cinématographique signée cette fois de Jean-Paul Sartre, toujours avec le couple Montand-Signoret devant la caméra de Rouleau. Ce sont les modalités de ce succès, dont les mots-clés sont avant tout le prestige et l'engagement politique, que cet article se propose d'explorer. En jouant sur la polysémie fructueuse du terme, j'aborderai le travail de l'équipe française comme un travail d'interprétation – entre fidélité traductive de l'interprète de conférence et recreation personnelle de l'interprète artistique – afin de cerner l'image de la pièce qui est construite par et pour la scène française. Il s'agira donc de prendre en compte les relations interpersonnelles qui président à l'introduction de l'œuvre, la visée des choix d'adaptation ainsi que la réception critique de la pièce, pour mieux problématiser à travers ce cas d'étude la place et la valeur de la littérature dramatique américaine en France, entre enthousiasme et réticence, condescendance et célébration.

Le socle du projet : prestige et engagement

- 4 Mariés depuis trois ans, Simone Signoret et Yves Montand forment en 1954, à trente-trois ans, le couple phare de la vie artistique française. Ils ont été consacrés l'un et l'autre par le Septième Art, entre autres avec *Casque d'or* (Jacques Becker, 1951) pour Signoret et *Le Salaire de la peur* (Henri-Georges Clouzot, 1952) pour Montand, sans oublier la carrière florissante de ce-dernier au music-hall. Leur renommée artistique et le charisme de leur couple se doublent de prises de position engagées, lorsqu'ils s'expriment contre la Guerre d'Indochine, participent à un rassemblement au Vel d'Hiv contre l'exécution des époux Rosenberg, ou à d'autres manifestations à l'appel du PCF, dont Montand est compagnon de route. Ces sympathies de gauche leur vaudront d'ailleurs, jusqu'en 1959, l'interdiction de séjourner aux États-Unis, ce qui empêchera Simone Signoret d'honorer son contrat avec Howard Hughes, et repoussera la carrière à Broadway d'Yves Montand.
- 5 Pour célèbres qu'ils soient, *Les Sorcières de Salem* comporte une prise de risque pour les deux vedettes qui, au moment où naît le projet, n'ont jamais joué ensemble et, surtout, n'ont jamais joué au théâtre, art qui suppose une technique d'articulation et de projection de voix toute différente de la diction du chanteur de charme populaire, ou du jeu tout en retenue qui a fait le succès de Simone Signoret au cinéma⁴. S'ils choisissent de prendre ce risque, c'est avant tout par foi dans la portée politique et humaine de l'œuvre. Montand et Signoret avaient connaissance de la pièce de Miller depuis sa création à Broadway, par l'intermédiaire de leurs amis John Berry et Jules Dassin, deux cinéastes américains exilés en France après avoir figuré sur la liste noire des « Hollywood Ten », et qui leur avaient recommandé *The Crucible* comme un plaidoyer contre le maccarthysme digne de leur intérêt. Mais c'est l'actrice et directrice de théâtre Elvire Popesco, entrée en possession d'une traduction littérale, qui leur propose les rôles centraux de cette pièce qui « parrrrle [sic] de diables et de poupées » et qu'elle souhaite produire (Signoret 143). Signoret et Montand lisent la pièce en une nuit et, séduits par son propos contre l'intolérance, acceptent le projet, à la condition d'être dirigés par Raymond Rouleau, metteur en scène familier des projets transatlantiques puisqu'il a déjà monté *Un tramway nommé Désir* à Paris et *Gigi* à

New York, et à qui ils font confiance pour leur apprendre le jeu théâtral. C'est donc d'abord sur l'engagement d'un couple de stars, qui d'un point de vue personnel sont convaincus par le propos de la pièce, et d'un point de vue commercial donnent de solides espérances aux producteurs, que le projet se monte. Simone Signoret raconte dans ses mémoires qu'A.-M. Julien, directeur du Sarah-Bernhardt, essaie alors un peu surnoisement de reprendre les droits à Elvire Popesco, avant que tous deux ne s'entendent en fin de compte pour co-produire la pièce. Son commentaire souligne l'imbrication des considérations artistiques, politiques et économiques :

Monter *Les sorcières* avec Montand et moi dans les rôles de Proctor-Rosenberg en pleine guerre froide, dans un théâtre immense, était une idée qui tenait de la folie roumaine d'Elvire et du sens des affaires de Julien. La folie roumaine consistait à penser qu'un chanteur de music-hall et une vedette de cinéma seraient capables de jouer une tragédie. Le sens des affaires consistait à penser que Montand-Signoret, ça faisait une belle affiche qui risquait d'attirer du monde. La vraie bonne idée, ce fut de demander à Rouleau de faire la mise en scène. Celle-là fut de nous. (Signoret 147)

- 6 L'expression « Proctor-Rosenberg » renvoie au fonctionnement de la pièce de Miller qui, on le sait, donne à la chasse aux espions communistes des années 1950 un parallèle historique en se tournant vers les procès en sorcellerie qui ont condamné à mort vingt habitants de Salem, dont le couple Proctor⁵, en 1692. L'actrice donne ici les clés de son interprétation du rôle : ayant toujours refusé de donner une lecture publique des lettres d'Ethel Rosenberg pour ne pas transformer leur réalité tragique en occasion de gala, elle a trouvé dans le rôle d'Élisabeth Proctor une occasion moins directe, mais tout aussi explicite, de mettre son émotion au service de la dénonciation des persécutions fanatiques. Ceci explique aussi son intérêt pour ce rôle à l'opposé de ceux qui avaient fait sa gloire à l'écran. Susan Hayward résume le type de personnages joués par Simone Signoret avant *Les Sorcières de Salem* de la manière suivante : « Almost without exception she played a prostitute, a trollop, a bitch or a gold digger – someone who could use her sexuality to good avail » (Hayward 60). Cette habitude des rôles sensuels aurait pu la désigner pour le rôle d'Abigail, la jeune séductrice qui dénonce Élisabeth Proctor comme sorcière dans l'espoir de prendre sa place auprès de son mari ; mais c'est le rôle de l'épouse vertueuse et bafouée, victime innocente corsetée dans sa droiture et sa frigidité comme dans son costume sévèrement boutonné, qui intéresse Simone Signoret. Le corps enfoui sous des châles et des tabliers, les cheveux tirés sous une coiffe blanche, elle renonce avec Élisabeth Proctor à l'expressivité habituelle de son langage corporel – au point même que certains critiques se plaignent de son jeu trop peu éloquent⁶. Un tableau particulièrement révélateur de l'acte IV confirme l'ambition de résonance politique du spectacle : la dernière étreinte des époux Proctor, avant l'exécution de John, était mise en scène de manière à évoquer directement la poignante photo du dernier baiser des Rosenberg, menottes aux mains, qui était parue dans la presse mondiale. Les corps enlacés des deux acteurs s'offrent ici à une triple lecture : au plan de l'intrigue, ce sont John et Élisabeth Proctor, au plan symbolique, ce sont Julius et Ethel Rosenberg, au plan réel, ce sont Montand et Signoret qui prêtent leur corps et l'aura de leur mariage aux deux couples historiques, ce qui, de manière un peu romantique, investit le moment du baiser d'une émotion qui semble traverser l'histoire. Si tous les critiques ne s'accordent pas sur le succès des Montand-Signoret en tant qu'acteurs de théâtre – certains les jugent magnifiques, d'autres trop maladroitement appliqués – l'émotion de la dernière scène semble avoir touché le public, son spectateur le plus enthousiaste étant peut-être Jorge Semprun, qui écrit :

« Ils étaient innocents, ils étaient beaux, et tout l'amour désespéré du monde luisait dans leur regard, joignant dans une ultime étreinte leurs mains enchaînées comme celles des Rosenberg, sur la scène du Sarah-Bernhardt » (Semprun 192).

- 7 Si la référence au maccarthysme est transparente pour les acteurs comme pour la critique, la portée de la pièce de Miller ne s'y limite pas. Comme le dramaturge l'écrit lui-même dans son autobiographie, *Timebends* : « [*The Crucible's* meaning is somewhat different in different places and moments. I can almost tell what the political situation in a country is when the play is suddenly a hit there – it is either a warning of tyranny on the way or a reminder of tyranny just past » (Miller, 1987 348). En effet, les documents d'archive font état de nombreux autres parallèles établis, autour du spectacle de Rouleau, avec toutes les formes d'inquisition et de persécution de l'histoire, française et internationale. Jean Gandrey-Réty, dans *Scènes françaises*, parle ainsi de Sacco et Vanzetti et de Willie McGee, « sans compter la masse anonyme des nègres branchés haut et court, eux aussi, ou brûlés et souvent le plus légalement du monde », avant d'ajouter que « l'Amérique n'est pas la seule dans ce bain-là. Et nous pourrions bien nettoyer devant notre porte » (n. p.). Robert Kemp renchérit dans *Le Monde* en faisant remarquer que les deux camps de la Guerre Froide sont également visés par le propos sur l'intolérance de la pièce : « cette vieille histoire de sorcellerie, mobile comme une girouette, pourrait aussi bien diriger sa pointe vers l'Orient que contre l'Occident, et par exemple corroborer avec véhémence *Le Zéro et l'infini* ou *J'ai choisi la liberté* » (n. p.). L'équipe du spectacle propose quant à elle des parallèles avec l'histoire française : Julien avoue ainsi avoir souhaité produire la pièce parce qu'elle lui rappelait l'affaire des possédées de Loudun persécutées par le cardinal de Richelieu, épisode historique dont il avait apprécié l'analyse par Aldous Huxley (n. p.). De manière plus immédiatement douloureuse dans la France de 1954, Rouleau dirige les scènes de dénonciation en proposant l'étoile jaune comme sous-texte aux accusations de sorcellerie. Rappelons ici que Simone Signoret, dont le père était juif, avait été interdite de travail sous l'Occupation, et qu'à l'inverse Marcel Aymé avait été épuré et interdit de travail pendant neuf mois à la Libération pour avoir écrit des scénarios sous l'Occupation : les divisions et les souffrances de la Seconde Guerre mondiale résonnaient pour l'équipe de manière directement personnelle. Si toute traduction comporte un degré d'abstraction qui extrait l'œuvre de son contexte et lui permet de gagner en résonance universelle ce qu'elle perd en couleur locale, la version d'Aymé semble avoir permis à la pièce de Miller, déjà allégorique, d'évoquer pour le public français tant les injustices de l'Ouest que celles de l'Est, les persécutions historiques que les terreurs de l'Occupation ou la justice sommaire de l'Épuration. Guy Verdoy dans *Franc-Tireur* résume ce mouvement d'universalisation du propos lorsqu'il écrit qu'Arthur Miller offre « une œuvre de plus à ce Théâtre de l'Indignation qu'un Camus pourrait préférer, et qui sera peut-être l'alibi de notre époque » (n. p.).

L'adaptation française et sa mise en espace : rhétorique et pittoresque

- 8 Venons-en donc à l'analyse du texte français, dont Simone Signoret nous dit qu'Aymé l'établit à partir d'« un mot à mot très bien fait » (Signoret 147)⁷, et que la presse accueille de manière largement positive. *Scènes françaises* parle d'une adaptation « vivante, musclée » (Gandrey-Réty n. p.), le *Figaro Littéraire* d'une langue « directe,

savoureuse et précise » (Lemarchand n. p.) et *Dimanche Matin* félicite Aymé pour « sa belle plume du dimanche, trempée dans l'indignation et dans l'airain » (Hilaire n. p.)⁸. Le texte publié dans *l'Avant-Scène* en 1955 montre en effet qu'Aymé sait mettre à profit, dans son travail de transposition, toute la rhétorique de la langue française. En témoigne cet exemple à l'acte II, où John Proctor, prêt à révéler son adultère passé pour dénoncer les motivations d'Abigail, vient d'affirmer au révérend Hale, expert en démonologie, que toute cette histoire de sorcellerie n'est qu'une simple vengeance personnelle, ce que son interlocuteur refuse d'entendre :

HALE – Proctor, I cannot think God be provoked so grandly by such a petty cause. The jails are packed – our greatest judges sit in Salem now – and hangin's promised. Man, we must look to cause proportionate. Were there murder done, perhaps, and never brought to light? Abomination! Some secret blasphemy that stinks to Heaven? Think on cause, man, and let you help me to discover it. For there's your way, believe it, there is your only way, when such confusion strikes upon the world. (*He goes to Giles and Francis.*) Let you counsel among yourselves; think on your village and what may have drawn from heaven such thundering wrath upon you all. I shall pray God open up your eyes. (*Hale goes out.*) (Miller, 2000 73)

HALE – Je ne crois pas que Dieu aurait permis de si terribles effets pour une si petite cause. Les prisons sont pleines, les juges les plus éminents siègent à Salem et l'ombre de la potence est là. Il me paraît juste de penser à une cause proportionnée à cet appareil. Peut-être qu'à Salem, un meurtre a été commis et jamais dévoilé. Une abomination, quelque secret blasphème dont l'odeur empoisonne le ciel, que saisissez-vous ? Pensez-y, Proctor, aidez-moi à découvrir le péché criminel dont le secret pèse sur les destins de Salem. C'est la seule façon d'agir dans un monde frappé d'aberration. (*Il va à la porte. Proctor reste silencieux.*) Cherchez tous, pensez à ce qui peut avoir fait tomber du ciel une si effroyable colère sur vos têtes ! Je vais prier pour que Dieu bénisse vos efforts. (*Il sort.*) (Miller, 1955 20)

- 9 Si Aymé respecte l'organisation de la réplique, ses images shakespeariennes et ses formulations imposantes (« monde frappé d'aberration », « effroyable colère »), sa version s'autorise indéniablement une marge de liberté qui, ici, emprunte la logique de l'amplification. En jouant sur l'inversion littéraire (« quelque secret blasphème »), la réorganisation syntaxique de la tournure interrogative, les métaphores sombres (« l'ombre de la potence ») et l'ajout d'élucidations emphatiques (« le péché criminel dont le secret pèse sur les destins de Salem »), Aymé intensifie l'expression, et tire la réplique vers le solennel. La deuxième phrase de Hale, qui chez Miller était une addition essoufflée de trois éléments, devient en français un rythme ternaire magistralement théâtral ; tout comme les impératifs de la fin de la réplique, plus nets et ramassés qu'en anglais, gagnent en insistance et en efficacité scénique au mépris de la dimension historique du langage et de la circonspection du personnage. Cette tendance à jouer des balancements de la syntaxe française, rehaussés par les allitérations et les appositions, se retrouve partout dans le texte, par exemple dans la mise en garde de Proctor à la fin de l'acte III, accompagnée d'une réinterprétation libre de certaines images :

PROCTOR – A fire, a fire is burning! I hear the boot of Lucifer, I see his filthy face! And it is my face, and yours, Danforth! For them that quail to bring men out of ignorance, as I have quailed, and as you quail now when you know in all your black hearts that this be fraud – God damns our kind especially and we will burn, we will burn together! (Miller, 2000 105)

PROCTOR – Le feu a fait éclater les portes de l'Enfer. Des enfants égarés font tinter les clés du Royaume aux oreilles des bergers abrutis ! Nous brûlerons, croyez-le, nous

brûlerons ensemble, Danforth. Car ceux qui n'ont pas la force de sortir les hommes de l'erreur, Dieu les damne particulièrement ! (Miller, 1955 31)

- 10 Si la langue d'Aymé propose une matière de jeu efficace pour les acteurs français, elle opère donc aussi des effets de glissement, de réécriture, qui peu à peu conduisent à un certain déplacement du texte. Le dialogue de Miller imite l'archaïsme (« were there murder done? »), alors que celui d'Aymé ne porte pas la marque de l'histoire (« peut-être un meurtre a-t-il été commis »). Les seules tournures désuètes apparaissent lorsque John Proctor récite ses commandements à l'acte II, sous une forme rimée tissée d'inversions et d'élisions : « Bien d'autrui ne convoiteras / Dieu en vain ne jureras / Un seul Dieu adoreras » (Miller, 1955 17). En-dehors de cet exemple, la langue d'Aymé se veut atemporelle. Si elle évite l'écueil d'un patois français artificiel, cette standardisation du discours des personnages atténue le pittoresque du texte, effet que la mise en scène réaliste de Raymond Rouleau s'efforçait de compenser par l'esthétique visuelle du spectacle. La scénographie minutieuse et les costumes historiques de Lila de Nobili figuraient l'univers puritain de la pièce dans un décor en bois relevé de détails précis : la chambre de Betty et son lit tendu de blanc, la ferme des Proctor et sa grande cheminée, la salle d'audience et son austère table noire. L'ensemble dégageait une impression de primitifs flamands et de Siècle d'or néerlandais, ce que n'a pas manqué de souligner la presse à maintes reprises :

La fuite de ces grosses poutres, les franches perspectives de ces parois de bois clairs, ces cruches, tabourets, bottes de maïs d'intérieur colonial hollandais et ces échappées sur des arrière-plans lumineux où passent des silhouettes de Bouts ou de Wouwerman, posent les assises historiques et irréfutables du drame. Les grands cols à la Van Dyck, les vastes chapeaux noirs, les drapés austères et monumentaux du moindre vêtement de servante sont comme le socle de cette crédulité collective que l'action va déchaîner. Mlle Nicole Courcel campe avec une autorité à la fois arrogante et pleine de grâce une silhouette digne de Vermeer, et miss Darling, la comédienne noire, qui passe avec virtuosité du registre de la contrition larmoyante à la crise de fureur sacrée, a l'air de s'être échappée d'un album de Rembrandt. (Hilaire n. p.)

- 11 L'historicité n'est donc pas donnée à entendre : elle est donnée à voir. Sublimé sous d'artistiques éclairages, le contexte puritain de l'intrigue est également décentré, pour mieux se faire comprendre du public français, vers la tradition catholique. Textuellement, Aymé allège les allusions protestantes aux Saintes Écritures en traduisant par exemple, à l'acte II, « the crowd will part like the sea for Israel » (Miller, 2000 53) par « la foule s'écarte avec dévotion » (Miller, 1955 13). Visuellement, Lila de Nobili renchérit en suspendant des crucifix dans tous ses décors, ce qui n'a pas laissé de faire sourire Miller lorsque le même effet a été reproduit dans le film : « It amused me to see crucifixes on the farmhouse walls, as they would be in French Catholic homes but never, of course, in a Puritan one » (1987 349).

Le filtre ironique

- 12 Ce n'est pourtant pas dans ces ajustements rhétoriques et culturels, destinés à rendre la pièce plus parlante pour une troupe française et son public, que la « patte » de Marcel Aymé se fait le plus sentir. Sa tendance déformante personnelle serait plutôt de lire Miller avec un recul typiquement ironique, pour ne pas dire, par endroits, cynique. Comme le rappelle Simone Signoret, Miller avait spécifié à son agent que l'adaptation devait être proposée d'abord à Sartre, ensuite à Aymé. Le secrétaire de Sartre, Jean Cau,

ayant refusé la pièce sans la faire lire à son employeur, c'est Aymé qui adapte en premier le texte. Quant à Sartre, surpris de ne pas avoir été sollicité lorsqu'il découvre enfin la pièce sur scène, il se rattrapera ensuite en composant le scénario du film. Dans leurs versions respectives, Aymé et Sartre donnent à l'œuvre de Miller une coloration radicalement différente. Contrairement à Sartre, dont les convictions de gauche sont fortement affirmées, Aymé se veut un écrivain « sans religion politique » (Piroux 109), toujours positionné à contre-courant, et associé par la critique à des tendances opposées sans jamais s'y reconnaître lui-même. Ce sont donc moins des sympathies de gauche qui l'attirent vers la pièce qu'une condamnation tous azimuts de l'injustice institutionnalisée. En 1952, un an avant la création américaine de *The Crucible*, Aymé avait d'ailleurs connu autant de succès que de scandale avec une comédie noire intitulée *La Tête des autres*, mise en scène par André Barsacq au théâtre de l'Atelier. La pièce brossait le portrait accablant d'une magistrature moins soucieuse de justice que d'intérêts personnels, se félicitant de la condamnation à mort truquée d'un innocent : elle valut à Aymé des poursuites par l'Union fédérale des magistrats pour outrage au corps judiciaire. Si cette œuvre personnelle fait d'Aymé un adaptateur tout désigné pour la justice fanatique de Salem, sa propre lucidité grinçante ne peut s'empêcher de contaminer le texte.

- 13 Dès l'exposition, le choix du vocabulaire satanique trahit une velléité de démystification : quand chez Miller, Mrs. Putnam parle de la possession des jeunes filles en ces termes, « it's death drivin' into them, forked and hoofed » (Miller, 2000 21), Aymé, lui, élucide en mentionnant le « diable qui leur glace le sang et leur fait bouillir la cervelle » (Miller, 1955 4). Plutôt que de s'en tenir à la représentation superstitieuse du diable comme un être surnaturel (« forked and hoofed »), l'adaptation ébauche une possibilité de recul critique en choisissant des termes qui se laissent lire au sens figuré : sang chaud ou froid, cervelle qui bout. Aymé expose aussi plus ouvertement les machinations des accusatrices : il n'hésite pas à ajouter, à l'acte I, un passage où Abigail crache en aparté sur une croix pour fournir au révérend Hale un signe « matériel, indéniable » de sorcellerie lorsqu'elle lui tend le crucifix mouillé de salive (10), et à l'acte II, un passage parallèle où Élisabeth répète cette même manœuvre pour la dénoncer. Dans la même veine, Aymé souligne l'hypocrisie du tribunal en ajoutant des remarques cyniques. C'est le cas à l'acte III, lorsque le révérend Hale, ébranlé par l'emballement des procès, supplie le gouverneur-adjoint Danforth de prêter une oreille attentive aux efforts de John Proctor pour faire la lumière sur toute l'affaire grâce au témoignage de sa servante Mary Warren :

HALE - But this child claims the girls are not truthful, and if they are not -

DANFORTH - That is precisely what I am about to consider, sir. What more may you ask of me? Unless you doubt my probity?

HALE, *defeated* - I surely do not, sir. Let you consider it, then.

DANFORTH - And let you put your heart to rest. (Miller, 2000 90)

HALE - *Vous semblez oublier qu'il existe de fausses victimes, des plaignants de mauvaise foi.* Justement, Mary Warren affirme que les filles ne sont pas sincères. Si c'était vrai ?

DANFORTH - C'est précisément ce que j'essaie de démêler, monsieur. Pouvez-vous demander davantage de moi ? À moins que vous ne doutiez de ma probité ?

HALE, *battu* - Je n'en doute pas, Monsieur. *Faites donc comme vous l'entendez puisque, après m'avoir demandé mon avis, vous n'en tenez aucun compte.*

DANFORTH - *Je tiens compte des avis sensés, monsieur Hale.* Que votre cœur soit en repos. (Miller, 1955 25 ; je souligne)

- 14 Les caractères en italiques soulignent ici les ajouts d'Aymé, qui dénoncent en toutes lettres la duplicité des victimes comme la fausseté de la cour. Danforth étant la plus haute figure d'autorité de la pièce, c'est toute la mise en scène du pouvoir qui devient ici plus irrévérencieuse, effet que souligne au dernier acte une simple didascalie :

PARRIS – Excellency, hear me. It is a providence. Reverend Hale has returned to bring Rebecca Nurse to God. *...* Now she sits with him, and her sister and Martha Corey and two or three others, and he pleads with them, confess their crimes and save their lives.

DANFORTH – Why, this is indeed a providence. And they soften, they soften? (Miller, 2000 110)

PARRIS – Excellence, écoutez-moi, c'est une Providence. Le Révérend Hale est venu pour ramener à Dieu maîtresse Nurse, ainsi que sa sœur et Martha Corey. En cet instant même il les adjure d'avouer leur crime et de sauver leur vie.

DANFORTH, *ironique* – C'est en effet une providence. Et vous croyez qu'elles vont céder ? (Miller, 1955 33)

- 15 Aymé tranche là où Miller est équivoque. Dans l'original, rien n'indique ouvertement que Danforth ne soit pas lui-même aveuglé par le fonctionnement de son tribunal ; c'est au lecteur d'interpréter. Chez Aymé, l'ajout de l'épithète « ironique » et d'un railleur « vous croyez ? » ne laisse plus de doute et dénonce une cour sciemment hypocrite, ce que confirme la scène suivante, où l'on entend Danforth répondre carrément aux remords du révérend Hale devant tant de pendaisons par cette réplique inexistante chez Miller : « Monsieur Hale, il n'est écrit nulle part que les juges soient infaillibles, et il se peut que je me sois trompé. Mais il est écrit dans la loi que les sentences des juges doivent être exécutées » (Miller, 1955 34). Des personnages qui, dans l'original, ont des doutes sur la légitimité du procès et la probité d'Abigail à la fin de l'acte IV sont, dans l'adaptation, tout à fait lucides au même stade de l'intrigue, ce qui leur confère une plus grande cruauté et, surtout, une plus grande part de responsabilité. L'indignation d'Aymé est tout aussi bouillante que celle de Miller, mais elle est moins entière, plus sarcastique – oserait-on dire plus européenne ? – dans le regard pénétrant qu'elle pose sur la jeune Amérique.

Conclusion : théâtre américain et reconnaissance littéraire ?

- 16 Revenons pour conclure sur la reconnaissance littéraire du théâtre américain. *Les Sorcières de Salem*, en tant que pièce, est nettement mieux accueillie par la critique que ne l'avait été, par exemple, *Un tramway nommé Désir*, adapté par Jean Cocteau en 1949. La construction en quatre actes de Miller, plus classique que le découpage en scènes cinématographique de Williams, y est sans doute pour quelque chose, de même que les multiples autres spectacles et films qui ont habitué le public parisien aux œuvres américaines entre 1949 et 1954. Le sujet des *Sorcières* est également jugé noble, alors que celui du *Tramway* était perçu comme vulgaire : c'est donc d'abord en tant qu'œuvre engagée, et non en tant que dramaturgie innovante, que la pièce de Miller séduit, comme si l'on attendait principalement du théâtre américain des qualités sociales et narratives. La mise en scène réaliste de Rouleau souligne cette tendance, tout comme le choix du titre français qui, de métaphore purificatrice (*The Crucible*) devient anecdote historique (*Les Sorcières de Salem*). Dans sa note de programme, Aymé s'efforce d'inscrire Miller dans une lignée illustre de composition tragique et d'écriture réaliste : « À

l'université, il a tout étudié, du théâtre grec à Ibsen et il a le sentiment de devoir au premier la préoccupation philosophique que son théâtre exprime, au second une certaine vue naturaliste de la tragédie humaine » (n. p.). Avec un certain amusement, la presse parisienne retient surtout de cette présentation le premier élément, et répète à l'envi que Miller a appris le théâtre à l'université, un peu comme si c'était un tort, attribuable sans doute à l'ingénuité américaine. Les critiques parlent de « drame » (Kemp, Hilaire) voire de « mélodrame historique » (Fraigneau) plutôt que de « tragédie », et de relents de théâtre de foire plutôt que de dilemmes moraux à la manière d'Ibsen. *Le Monde* fait ainsi montre d'un engouement plein de réserve :

Les épisodes ont du relief; leur étrangeté est bien calculée; l'agitation atteint plusieurs fois à son comble. Si des souvenirs de Grand-Guignol et d'antique Ambigu nous passent par la tête plutôt que de l'Ajax de Sophocle ou des Erinnyes, c'est que nous avons l'esprit mal fait. Nous devons d'abord penser à une « tragédie ». Le programme nous y invite. Soyons dociles. (Kemp n. p.)

- 17 On sent bien ici que, même dans le cadre d'une réception largement positive, subsiste un sentiment de supériorité culturelle qui reconnaît à Miller des qualités d'action, et un beau plaidoyer pour la dignité humaine, mais attribue volontiers à Aymé les vertus stylistiques du texte. C'est d'ailleurs l'adaptation d'Aymé qui continue à être publiée aujourd'hui⁹.
- 18 Citons, pour finir, une anecdote au sujet du film qui fait elle aussi ressortir toutes les considérations personnelles, politiques, commerciales et esthétiques qui s'enchevêtrent dans la diffusion d'une œuvre étrangère et ce, même à plusieurs décennies de distance. Sorti dans les salles en 1957, le film de Rouleau est ensuite resté inexploité pendant plus de cinquante ans car Miller, qui détenait une partie des droits, avait retiré son autorisation. Les studios Pathé ont largement communiqué sur ce point lorsqu'ils ont enfin pu sortir le film en DVD en 2017 : Miller avait interdit le film par jalousie envers Montand à qui il ne pardonnait pas sa liaison passagère avec Marilyn Monroe lors du tournage de *Let's Make Love* en 1959¹⁰. Ni les mémoires de Miller ni ceux de Signoret, cependant, ne soutiennent cette version des faits : il y est plutôt question de sympathies mutuelles entre Miller et les Montand-Signoret, du comportement imprévisible et obsessionnel de Marilyn Monroe et, surtout, du désaveu par Miller de l'adaptation de Sartre, clairement exprimé dans *Timebends* : « Jean-Paul Sartre's screenplay [...¹¹] seemed to me to toss an arbitrary Marxist mesh over the story that led to a few absurdities » (Miller, 1987 349). Sartre, qui lit l'œuvre au filtre de ses propres préoccupations, transforme en effet des victimes relativement aisées en personnages pauvres afin de faire coïncider la persécution avec la lutte des classes ; il force le trait en peignant une société si puritaine qu'elle interdit aux enfants de jouer, et supprime la rébellion sensée du révérend Hale au profit d'une peinture uniformément diabolisée de tout le corps ecclésiastique. Miller, qui parle de la « sensualité merveilleusement française » des Proctor et du jeu émouvant de Simone Signoret¹¹, semble avoir eu une objection envers le scénario plutôt qu'envers l'acteur – quoique l'un n'exclue pas l'autre. Il a sans doute aussi préféré que, plus tard, le film de Rouleau ne fasse pas d'ombre à celui dont il écrivait lui-même le scénario pour la caméra de Nicholas Hytner. Quoiqu'il en soit, la rhétorique des studios Pathé est révélatrice : en 1957, Montand et Signoret pouvaient vendre le film sur leurs convictions politiques et le souvenir de leur succès sur scène. Ce n'est plus le cas en 2017, puisqu'on ne se souvient pas suffisamment de leur engagement, ni même des époux Rosenberg : on cherche donc à vendre la version sur DVD comme une allégorie de leur couple en crise, en donnant à

la séductrice Abigail des allures de Marilyn Monroe. Pathé joue à nouveau sur la triple lisibilité du corps des vedettes, non plus de manière engagée mais, cette fois, de manière scandaleuse.

BIBLIOGRAPHIE

- AYMÉ, Marcel. Note de présentation. Programme des *Sorcières de Salem* au Théâtre Sarah-Bernhardt, 1955.
- BANOUN, Bernard, Isabelle POULIN et Yves CHEVREL, dir. *Histoire des traductions en langue française, XX^e siècle*. Lagrasse : Verdier, 2019.
- BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. 1985. Paris : Seuil, 1999.
- CARLIER, Jean. « Le Couple Montand-Signoret fait ses débuts à la scène ». *Combat*, 15 décembre 1954, n. p.
- FALB, Lewis. *American Drama in Paris, 1945-1970: A Study of its Critical Reception*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1973.
- FRAIGNEAU, André. « *Les Sorcières de Salem* ». *Arts*, 28 décembre 1954, n. p.
- GANDREY-RÉTY, Jean. « Massachusetts d'hier et d'aujourd'hui ». *Scènes françaises*, 25 décembre 1954, n. p.
- HARRIS SMITH, Susan. « Generic Hegemony: American Drama and the Canon ». *American Quarterly*, vol. 41, n° 1, 1989, p. 112-122.
- HAYWARD, Susan. *Simone Signoret: The Star as Cultural Sign*. New York : Continuum, 2001.
- HILAIRE, Georges. « *Les Sorcières de Salem* (Théâtre Sarah-Bernhardt) ». *Dimanche Matin*, 26 décembre 1954, n. p.
- KEMP, Robert. « *Les Sorcières de Salem* » (critique de la générale). *Le Monde*, 18 décembre 1954, n. p.
- LEMARCHAND, Jacques. « *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller au théâtre Sarah-Bernhardt ». *Le Figaro Littéraire*, 1^{er} janvier 1955, n. p.
- Les Sorcières de Salem*. Réal. Raymond Rouleau. Adaptation et dialogues de Jean-Paul Sartre, d'après *The Crucible* d'Arthur Miller. Avec Yves Montand (John Proctor), Simone Signoret (Élisabeth Proctor) et Mylène Demongeot (Abigail Williams). Dir. photo. Claude Renoir. Décors de René Moulaert. Costumes de Lila de Nobili. Films Borderie / CICC / Pathé / DEFA. DVD. Pathé, 2017.
- MILLER, Arthur. *Les Sorcières de Salem (The Crucible)*. Adaptation française de Marcel Aymé. *L'Avant-Scène*, n° 112, 1955, p. 1-38.
- MILLER, Arthur. *Timebends: A Life*. Londres : Methuen, 1987.
- MILLER, Arthur. *The Crucible*. 1953. Londres : Penguin, 2000.
- PIROUX, Cyril. « Marcel Aymé, romancier populiste par défaut ». *Études littéraires*, vol. 44, n° 2, 2013, p. 101-114.

SEMPRUN, Jorge. *Montand, la vie continue*. Paris : France Loisirs, 1983.

SIGNORET, Simone. *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*. 1976. Paris : France Loisirs, 2010.

VATAIN-CORFDIR, Julie. « *Les Sorcières de Salem (The Crucible)*, Théâtre de la Ville ». *The Arthur Miller Journal*, vol. 14, n° 2, 2019, p. 185-191.

VERDOT, Guy. « *Les Sorcières de Salem* ». *Franc-Tireur*, 18 et 19 décembre 1954, n. p.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge, 1995.

« Yves Montand : "Pour mes débuts de comédie dans *Les Sorcières de Salem*, je me suis plongé dans Molière et Racine" ». *France-Soir*, 15 décembre 1954, n. p.

NOTES

1. Pour une présentation plus détaillée de ces spectacles et de leur contexte, on pourra consulter l'ouvrage de Lewis Falb, ainsi que les pages consacrées au théâtre dans Banoun *et al.*
2. Cette célèbre conceptualisation du dilemme de la traduction (*domesticating vs. foreignizing*) est formulée par Lawrence Venuti entre autres dans *The Translator's Invisibility*. Elle s'inscrit dans la lignée des travaux de Friedrich Schleiermacher, ou d'Antoine Berman lorsqu'il analyse la tendance ethnocentrique de la traduction comme un pulsion qui « ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture » (Berman 29).
3. *Ils étaient tous mes fils (All My Sons)* avait été mis en scène en 1949 par Raymond Gérôme au Théâtre national de Belgique, dans une traduction de Marcel Duhamel, et présenté en tournée au Vieux-Colombier. *Mort d'un commis voyageur (Death of a Salesman)* avait été proposé au public parisien dans les mêmes circonstances, et par le même metteur en scène, qui cette fois signait également l'adaptation du texte, en 1951. Il est à noter que le Théâtre national belge avait également monté dès 1952 une adaptation en langue française de *The Crucible* intitulée *La Chasse aux sorcières* (texte de Herman Closson, mise en scène de Jacques Huismans), mais que cette dernière n'a pas tourné en France.
4. La presse de l'époque insiste largement sur le fait que ce sont les débuts sur les planches du couple Montand-Signoret, et Montand donne une interview à *France-Soir* avant la première pour évoquer son travail acharné d'apprentissage du jeu théâtral grâce aux classiques (« Yves Montand » n. p.). Signoret semble être la plus intimidée des deux par la nécessité de faire porter sa voix sur une scène de vingt-cinq mètres de large et trente-cinq mètres de profondeur, si bien que la décoratrice Lila de Nobili construit un faux-plafond au décor de l'acte II, spécifiquement pour éviter à la voix de l'actrice de se perdre. Susan Hayward confirme l'ampleur du défi théâtral pour Signoret quand elle analyse ainsi son jeu au cinéma : « her performance style ... resided in its vocal and gestural minimalism. ... In terms of voice, Signoret in her films was quiet; even when she was angry, she seethed more than she screeched » (Hayward 56-57).
5. Une différence cruciale subsiste entre le sort des époux Proctor et celui des Rosenberg : les Proctor furent condamnés à mort ensemble, mais seul John fut exécuté, la sentence d'Elizabeth ayant été d'abord repoussée en raison de sa grossesse, puis annulée.
6. Guy Verdot dans *Franc-tireur* écrit notamment : « Qu'y a-t-il derrière ces traits mous, ces regards éteints, cette bouche triste d'où sort une voix sans timbre ? Il y a sans doute un grand désir de bien faire. Mais il va falloir travailler » (n. p.). D'autres critiques sont néanmoins beaucoup plus positives.

7. Simone Signoret parle à plusieurs reprises de la traduction mot-à-mot qui a servi de base à Aymé, sans en mentionner l'auteur. Il n'y est fait aucune allusion dans le programme – qui détaille par ailleurs jusqu'aux chausseurs et coiffeurs des comédiens – et les archives de la Bibliothèque nationale des arts du spectacle ne mentionnent pas non plus de traduction littérale, ce qui n'est, malheureusement pour l'auteur de ce mot-à-mot, pas rare dans le cas d'une adaptation finale signée par un auteur célèbre.

8. On pourra consulter ces articles dans le recueil « Les Sorcières de Salem » d'Arthur Miller (documents d'archive, coupures de presse, programme), Bibliothèque nationale de France, Richelieu-Arts du Spectacle, notice n° FRBNF4277541.

9. Il est intéressant de noter que, soixante-cinq ans plus tard, une autre importante mise en scène française a suscité une réception comparable, quoiqu'atténuée. Lorsqu'Emmanuel Demarcy-Mota a monté la pièce au Théâtre de la Ville en 2019, dans une nouvelle version scénique de François Regnault, Julie Peigné et Christophe Lemaire, la presse a salué la justesse avec laquelle l'équipe du spectacle avait su trouver du rythme, de la pertinence et de l'efficacité dans une œuvre que l'on croyait démodée. L'approche de Demarcy-Mota, sombre, onirique et troublante, à l'opposé du réalisme de Rouleau, déconnectait cette fois l'intrigue de son contexte historique pour mieux en souligner l'universalité et chercher des résonances contemporaines. Là aussi, la critique a attribué aux artistes français (metteur en scène, scénographe et comédiens) les qualités envoûtantes et cauchemardesques du spectacle, tout en signalant chez Miller quelques grands traits mélodramatiques. À propos de ce spectacle, voir Vatain-Corfdir.

10. Arthur Miller et Marilyn Monroe ont été mariés de 1956 à 1961.

11. « Nonetheless, Simone Signoret was immensely moving, and the film had a noble grandeur, Salem and the Proctors sharing a wonderfully French sort of sensuality whose repression trembled with imminent disaster » (Miller 1987, 349).

RÉSUMÉS

The Crucible d'Arthur Miller est créé en France en 1954, lorsque Raymond Rouleau dirige avec succès Yves Montand et Simone Signoret dans une adaptation de la pièce intitulée *Les Sorcières de Salem*, signée de Marcel Aymé. Il n'est pas rare à l'époque que de grands talents français montent sur scène pour défendre l'art américain ; ou peut-être pour pallier ses défauts aux yeux de la critique qui rappelle volontiers la supériorité européenne en matière d'art théâtral. Cet article se propose d'analyser la façon dont les artistes français interprètent l'œuvre de Miller et l'image qu'ils en construisent pour le public parisien. La personnalité des acteurs, les choix de mise en scène réalistes de Rouleau, l'adaptation tant efficace qu'ironique d'Aymé et la perception universalisante des enjeux politiques de l'œuvre permettent de définir les modalités d'importation de la pièce, entre enthousiasme et réticence, reconnaissance de ses vertus narratives et méfiance envers ses qualités littéraires.

Arthur Miller's *The Crucible* premiered in France in 1954, when Raymond Rouleau directed a successful adaptation of it entitled *Les Sorcières de Salem*, penned by Marcel Aymé and starring Yves Montand and Simone Signoret. It was not uncommon at the time for renowned French artists to champion American art on stage – though perhaps their presence was also meant to compensate for any flaws, in the eye of critics who readily hinted at Europe's superiority in terms of drama. This essay explores the French cast and crew's interpretation of Miller's play, and the

conception of it which they presented to Parisian audiences. Looking at a combination of factors – the actors' personalities, Rouleau's realistic directing, Aymé's efficient but ironic adaptation, and the press's tendency to universalize *The Crucible*'s political stakes – I attempt to define the modalities of the play's introduction in France, between enthusiasm and reluctance, recognition of its narrative qualities and distrust of its literary merits.

INDEX

Keywords : American drama in France, adaptation, *The Crucible*, Miller (Arthur), Aymé (Marcel), Signoret (Simone), Montand (Yves), Rouleau (Raymond), Sartre (Jean-Paul)

Mots-clés : Théâtre américain en France, adaptation, *Les Sorcières de Salem*, Miller (Arthur), Aymé (Marcel), Signoret (Simone), Montand (Yves), Rouleau (Raymond), Sartre (Jean-Paul)

AUTEUR

JULIE VATAIN-CORFDIR

Sorbonne Université