

Alicja Paszkowska
Université Jagiellone, Pologne

Synergies Pologne n°5 - 2008 pp. 95-102

Résumé : *L'article est consacré au paraverbal présent dans les textes destinés au théâtre, aux indications scéniques en particulier. Après l'introduction concernant le rôle du paralangage dans la traduction des textes dramatiques, l'auteur analyse les modifications brutalisantes dans les versions polonaises de deux pièces de Bernard-Marie Koltès « Dans la solitude des champs de coton » et « Le retour au désert ». La critique prouve que même de menues déformations entraînent des conséquences sur le plan théâtral.*

Mots-clés : *Intonation - gestuelle - traduction théâtrale*

Abstract: *This article focuses on the paraverbal presence in the drama texts, and particularly in the stage-directions. The introduction presents the importance of nonverbal communication in the Drama Translation Studies. Subsequently, the author analyzes Polish translations of two dramas of Bernard-Marie Koltès: "Dans la solitude des champs de coton" and "Le retour au desert". This review demonstrates that even slight modifications involve consequences on the stage interpretation.*

Key words: *Intonation - acting - drama translation*

« Il est évident que l'intonation de la voix peut changer radicalement la valeur de la parole. », affirme Tadeusz Kowzan (1967:67) dans son article *Le texte et le spectacle*, pourtant, nous pouvons soutenir que l'inverse est possible aussi. Dans ce bref exposé, nous allons essayer de montrer qu'en modifiant la textualité de l'œuvre destinée à la scène, le traducteur peut affecter sensiblement le sens ainsi que l'interprétation des répliques. Pour illustrer notre thèse, nous allons nous servir de quelques fragments tirés de deux pièces de Bernard-Marie Koltès, représentant d'une nouvelle génération d'écrivains dramatiques français, *Le retour au désert* et *Roberto Zucco*, rendues en polonais respectivement par Barbara Grzegorzewska et Piotr Szymanowski.

Cependant, avant de passer à l'analyse des répliques choisies, il vaut la peine d'aborder le rôle du paralangage dans les études concernant la traduction des textes dramatiques. Aujourd'hui, il nous semble évident qu'en traduisant une pièce, il faut prendre en compte sa dimension scénique, pourtant, jusqu'aux années 1930,

l'attitude contraire, dite littéraire, a prédominé. Le texte était considéré comme l'élément le plus important du spectacle, pendant qu'on négligeait les autres modes d'expressions (le geste, l'intonation, les décors). La révolution copernicienne dans ce domaine est due aux artistes dramatiques, d'une part, et aux sémioticiens du théâtre, d'autre part. Ces premiers, fascinés par des cultures orientales et primitives, se sont tournés vers des formes d'expression corporelle. Certes, ne pouvant pas rester indifférents à ces changements, les théoriciens ont été conduits à revoir leurs doctrines logocentriques. Les Tchèques (O. Zich, J. Mukařovský), leur collègue russe P. Bogatyřev, ont ouvert la discussion sur le statut de différents systèmes au sein de la représentation. On a constaté que parmi les signes complexes de la mise en scène régnait l'égalité, car, comme a dit Jiří Veltruský « Tout ce qui se trouve sur la scène est signe ».¹ Outre ces pionniers, il faut évoquer encore un grand nom, celui de Stefania Skwarczyńska, sémioticienne polonaise, qui est auteur de la « théorie antilittéraire du drame ». Elle a professé que l'écriture théâtrale ne devait pas être mise au rang des oeuvres littéraires car la parole n'y était pas la matière indispensable. Les études de Tadeusz Kowzan, sémioticien mentionné au début de ce texte, ont suivi la même direction. Notamment, ses ouvrages sont partiellement consacrés au procédé de la transmission du texte sur la scène.

La réflexion sur la théâtralité a été l'étape suivante du développement de la sémiotique du théâtre et le point de départ pour les traductologues. Certains théoriciens, comme Roland Barthes, ont allégué que le théâtral entraînait exclusivement dans le domaine du spectacle, cependant, d'autres ont cherché des indices théâtraux dans le texte. Anne Ubersfeld souligne que, d'une part, le texte précède la mise en scène et l'accompagne sous forme de *phonè*, d'autre part, il la dirige comme partition à l'intérieur de laquelle existent des matrices de « représentativité ». Les noyaux de théâtralité, la chercheuse les voit dans l'incomplétude de la matière textuelle qui comporte des « trous » (identifiés avec des présuppositions et des non-dits) qui laissent la place à d'autres modes d'expression que la parole.

Ici, les théoriciens de la traduction entrent en scène. Quels sont les éléments qui donnent au texte un caractère théâtral, lesquels, en conséquence, doivent être obligatoirement rendus dans la langue d'arrivée ? Telle est la question principale qui les occupe toujours.

Susan Bassnett, dans ses premiers articles concernant la traduction pour le théâtre, admet que séparer le texte de sa réalisation scénique est impossible. Partant de ce constat, il convient de déterminer les éléments qui font l'original jouable et trouver leurs équivalents dans la langue d'arrivée, même si cela implique d'importants changements textuels. Apart l'oralité, le rythme cadencé, les pauses, Bassnett met en relief le « langage de gestes ». Elle souligne aussi le rôle des unités déictiques dans le texte destiné à la scène. Pourtant, dans ses ouvrages postérieurs, elle abandonne cette attitude et revient à l'idée du texte-matrice à reproduire à la lettre dans la langue cible.

Son collègue, Patrice Pavis, lui aussi, accentue le rôle du geste. Notamment, il trouve qu'il existe une alliance spécifique entre le geste et la parole, propre à chaque culture. Le traducteur est chargé de reconstruire cette unité, et ce, à partir d'une déduction purement hypothétique. Pavis note que pour des

raisons d'économie, il est possible de remplacer le texte par des signes extra- et paralinguistiques assurant l'échange entre le discours et le jeu de l'acteur. Comme nous pouvons observer, en premier lieu, on accentue l'importance des éléments extraverbaux (la gestuelle et les unités déictiques), mais le paraverbal occupe aussi les théoriciens, et en particulier, la notion d'oralité. Nombreux sont les théoriciens qui l'évoquent comme une vertu de la traduction dramatique, sans, toutefois, savoir la préciser. La confusion qui s'installe autour de cette notion a sa source dans ses interprétations équivoques. Tout d'abord, Kowzan affirme que l'oralité, ou selon sa dénomination, la « vocalité », est la qualité de toute œuvre littéraire qui « devient l'oral par la lecture » (Kowzan, 1967 :364). Cette perspective généralisante est adoptée par Henri Meschonnic, pour qui la notion en question (particulièrement chère à ce chercheur) considérée comme « primat du rythme dans le mode de signifier », est l'enjeu principal de sa « poétique du traduire » (Meschonnic, 1999 :29). En ce qui concerne la traduction des pièces du théâtre, il se réfère à Antoine Vitez alléguant que le texte doit être « bien en bouche », expression fort critiquée par Brigitte Schultze car « prise au sérieux [...] conduit à la banalisation et réduction de la signification théâtrale » (Schultze, : 29). De fait, on a souvent tendance à supprimer des expressions qui posent des problèmes à la prononciation, même si l'effet est prémédité. Cependant, l'oralité peut être aussi vue sous d'autres angles : comme la présence des langues vernaculaires au sein de la narration, l'exotisme de la narration, et enfin, la « musicalité » propre à la poésie.²

Cependant, dans nos études, nous nous inspirons des textes de Sofia Tzotzeva, chercheuse bulgare qui propose de se concentrer sur les indications scéniques, qui se trouvent autant dans le texte secondaire qu'à l'intérieur des dialogues. Les didascalies se rapportent non seulement au mouvement scénique, aux décors ou à l'apparence des personnages, mais aussi, à l'état psychique de ceux-ci. De cette façon, le texte peut être considéré comme une partition sur laquelle l'acteur fonde son interprétation. La tâche du traducteur serait donc de maintenir les lignes principales d'interprétation suggérées par l'original.

Une vingtaine d'années après la disparition de Koltès (décédé en 1989) ses pièces ne cessent pas d'être présentes sur les scènes du monde entier. Les critiques soulignent avant tout le génie dramatique de l'auteur qui a réussi à accorder son style poétique, issu d'une longue tradition rhétorique du théâtre français, avec la thématique tout à fait contemporaine.

Une des deux pièces analysée est *Le retour au désert* (1988), l'histoire des Serpenoise, une famille française d'origine algérienne, dans laquelle le premier plan occupent des conflits comiques entre les membres du clan, et surtout entre les deux héritiers de la maison, Mathilde et son frère Adrien, pendant qu'à l'arrière plan, on ressent une présence menaçante de la guerre franco-algérienne. Quant à *Roberto Zucco*, ce chef d'oeuvre de Koltès se présente comme une suite de quinze tableaux illustrant le pèlerinage du criminel Zucco à travers les milieux les plus morbides d'une grande ville.

Quoique Bernard-Marie Koltès soit considéré comme l'un des plus grands dramaturges de l'Hexagone du XX^e siècle, son nom reste inconnu pour de nombreux

Polonais. La diffusion de ses traductions fut assez restreinte : sept des quinze pièces de Koltès ont été traduites vers le polonais, dont cinq ont paru dans la presse uniquement, toutefois, il faut admettre que les plus importantes ont été traduites et mises en scène.

Néanmoins, nos études concernant Koltès ont révélé que les traducteurs étaient partiellement responsables du manque de connaissance de cet auteur dans notre pays. Convaincus d'un caractère dit « moderne » de ses pièces, ils négligent souvent la haute qualité poétique de l'écriture et tâchent de rendre les dialogues les plus naturels possible pour les rendre lisibles au public plus jeune. Pourtant, leurs efforts ont donné des résultats indésirables. Si en France Koltès fascine par une textualité extraordinaire où des passages d'une beauté langagière indéniable voisinent des expressions courantes, en Pologne, il est vu comme un auteur moderne parmi d'autres et en particulier, comme un adepte de l'école des brutalistes, ce qui est partiellement dû à l'abondance des vulgarismes qui paraissent dans les traductions. D'ailleurs, il en témoigne les réalisations scéniques qui, dans la plupart, cherchent à épater les spectateurs avec une violence immotivée.

Le but de cet article n'est pas pourtant de déplorer l'état des traductions des pièces de Koltès, nous passons donc à la présentation des fragments tirés des deux textes, ce qui, comme nous espérons, permettra aux lecteurs de juger des résultats des modifications apportées à la partition émotionnelle inscrite dans le texte. Dans un premier temps, nous allons nous pencher sur les exemples des vulgarisations, pour voir ensuite les répliques qui, violentes dans l'original, ont été adoucies par les traducteurs.

La première citation vient de *Roberto Zucco*, c'est un fragment de la scène de l'interrogatoire de la Gamine, adolescente amoureuse du héros - criminel.

INSPEKTOR Powiedz bratu, żeby wyszedł.

KOMISARZ Słyszaleś? **Won.** [...]

DZIEWCZYŃKA Mam to [imię] na końcu języka.

KOMISARZ Na końcu języka, na końcu języka. **Chcesz po pysku, a może przyładować ci pięścią? może cię wytargać za kudły?** [...]

KOMISARZ Imię, imię. **Szybko, bo cię zgnoją.**

INSPEKTOR Wyduś z siebie to parszywe imię, bo ci przylutuję w ryja. **Pospiesz się, bo popamiętasz.** (Koltès, 1991:72)

L'INSPECTEUR. - Dis à ton frère de sortir.

LE COMMISSAIRE. - Tu n'as pas entendu? **Dehors, toi.**[...]

LA GAMINE. - Je l'ai [le nom de Zucco] là, au bout de la langue.

LE COMMISSAIRE. - Au bout de la langue, au bout de la langue. **Tu veux des gifles, et des coups de poing, et qu'on te tire les cheveux?** [...]

LE COMMISSAIRE. - Un prénom, un prénom. **N'importe lequel ou je te traîne dans la salle des tortures.**

L'INSPECTEUR. - **Accouche cette saloperie de nom, ou je t'en mets une dans la gueule. Dépeche-toi, ou tu t'en souviendras.** (Koltès, 2005:53-54)

La fille n'arrive pas à se rappeler le nom de Zucco, ce qui met en colère L'Inspecteur et le Commissaire, mais si, dans l'original, les policiers se limitent à des menaces, d'ailleurs assez vagues, du type « on va te mettre dans la salle de torture », dans

la version polonaise, ils s'enragent. Tour à tour, le Commissaire lâche des mots grossiers, entre autres « dać po pysku » (foutre sur la gueule), et on trouve la deuxième version de cette expression, plus vulgaire encore, dans la réplique de l'Inspecteur : « przylutować w ryja » ; de plus, on y trouve l'expression « zgnoić » (tabasser). Les répliques des fonctionnaires sont si agressives qu'il nous est facile d'imaginer qu'ils se jettent sur leur victime et la brutalisent de fait.

Il est évident qu'un tel texte inspire l'acteur à la violence. Piotr Szymanowski a profité de la richesse du vocabulaire argotique polonais en employant des formules cinglantes. En conséquence, sa version est plus dynamique, et même, si l'on veut, plus *vraisemblable*, du moins, si l'on prend en compte la réalité polonaise (on admet ici l'hypothèse que les policiers français sont moins brutaux que les polonais). Toutefois, la vraisemblance de la situation a-t-elle été le but visé par l'auteur ?

D'autres exemples corroborent notre hypothèse que les changements vulgarisants ou du moins, introduisant des tournures familières, ne servent pas bien notre auteur. Les deux fragments suivants en témoignent. L'exemple n° 2, tiré du *Retour au désert*, est une réplique de Maame Queuleu, vieille domestique dans la maison des Serpenoise.

EXEMPLE 2.

MAAME QUEULEU **No świetnie, bijcie się, rozwalcie sobie gęby, wydrapcie oczy i niech to się wreszcie skończy [...]. Obedrzyjcie się z skóry, poorajcie pazurami, zatłuczcie się wreszcie raz a dobrze, tylko bądźcie cicho, bo jak nie, to zaraz własnoręcznie poobcinam wam języki, u samej podstawy, w głębi gardła, żeby nie słyszeć waszych głosów. Wtedy przynajmniej będziecie się bili w ciszy, nikt nie będzie o niczym wiedział i można będzie dalej żyć. Bo wy walczyście na słowa, niepotrzebne słowa, które ranią wszystkich oprócz was.** (Koltès, 2003:57)

MAAME QUEULEU. - **Eh bien, oui, frappez-vous, défigurez-vous, crevez-vous les yeux, qu'on en finisse [...]. Ecorchez-vous, griffez-vous, tuez-vous une bonne fois, mais taisez-vous, sinon je vous couperai moi-même la langue en la prenant à la racine au fond de vos gorges pour ne plus entendre vos voix. Et vous vous battrez en silence, du moins, personne n'en saura rien, et on pourra continuer à vivre. Car vous ne vous battez pas que par des mots, des mots, des mots inutiles qui font du mal à tout le monde, sauf à vous.** (Koltès, 1992:36-37)

C'est pour la première fois que Maame Queuleu prend la parole pour protester contre les disputes interminables de ses patrons. D'habitude, témoin muet des folies d'Adrien et de Mathilde, elle attendait ce moment depuis longtemps et le savoure avec un vrai plaisir. La construction de sa réplique suggère que la domestique est réprimée depuis des semaines. Elle a doté son discours d'une série de verbes précipités en impératif, d'où une récurrence des assonances et assaïonné généreusement ses propos sanglantes de mots assez recherchés. Cependant, dans la traduction, l'effet tombe en raison de la vulgarisation. Juste au début du passage, Barbara Grzegorzewska, pour ne pas se casser la tête, rend une expression élégante, mais quelque peu gênante à la traduction : « défigurez-vous » par un équivalent fort familier « rozwalcie sobie gęby ». Ensuite, il vient les formules « zatłuczcie się » et « bo jak nie », maintenues dans le même registre. Elle ne se hasarde pas à trouver des équivalents pour des assonances proposées par Koltès, et, à la fin, elle omet une triple répétition « des mots », couronnement

du discours oratoire de Maame Queuleu. Il est fort possible que la traductrice ait décidé qu'une plainte dans des mots courants convenait mieux à notre pauvre Maame Queuleu pour qu'elle paraisse, ici encore, plus vraisemblable.

La domestique explose donc spontanément, tout comme Adrien dans le fragment numéro trois.

EXEMPLE 3.

ADRIEN Posiadasz, droga Mathilde, posiadasz, doskonale. Płaciłem ci czynsz i w znacznej mierze sprawiłem, że ta rudera nabrała wartości. Ale ty go posiadasz, zgoda. **Nie zaczynaj teraz ze mną, nie czepiaj się.** (Koltès, 2003:47)

ADRIEN. - Tu possèdes, ma chère Mathilde, tu possèdes : c'est très bien. Je t'ai payé un loyer, et j'ai considérablement donné du prix à cette mesure. Mais tu possèdes, d'accord. **Ne commence pas à me mettre en colère, ne commence pas à me chicaner.** (Koltès, 1992: 13-14)

Dans la traduction, Adrien perd la guerre des nerfs avec sa soeur qui, par contre, garde son sang froid, et agacé il coupe court avec sa réplique « Nie zaczynaj teraz ze mną, nie czepiaj się ». Sans doute, il le dit d'une voix forte. Pourtant, dans la version française, il ne se permet pas une telle capitulation - il bride ses émotions si bien qu'il répond à sa soeur avec une phrase parfaitement pondérée, construite de deux propositions d'une même longueur, au début desquelles il reprend « ne commence pas » et la conclue non avec un « czepiać się » populaire mais par un mot soutenu « chicaner ».

Comme à Grzegorzewka dans le cas de Maame Queuleu, il arrive aussi à Piotr Szymanowski de sous-estimer les personnages de « basse condition ». Si Koltès met volontairement dans la bouche des malfrats, domestiques, prostitués ou policiers, des propos fort poétiques, ses traducteurs cherchent à rendre leurs réponses plus courantes, donc, selon eux, plus réalistes. Dans la première scène de *Roberto Zucco*, l'auteur permet au gardien de la prison de quitter son poste et de « contempler ses paysages intérieurs ».

EXEMPLE 4.

STRAŻNIK II Nie słyszę, bo nie ma nic do słyszenia, nie widzę, bo nie ma nic do widzenia. **Sterczymy tu bez sensu**, no i w końcu zawsze drzemy na siebie mordę. **Wszystko zupełnie niepotrzebne** - karabiny, syreny, które nie wyją, to, że mamy otwarte oczy ; przecież ludzie o tej porze mają oczy zamknięte, **wytrzeszczamy gały nie wiadomo po co**, nic nie widzę, nadstawiam uszu, a tu kompletna cisza. O tej porze uszy powinny się wstuchiwać w odgłosy świata wewnętrznego, a oczy skupiać się na oglądaniu wewnętrznych krajobrazów. Wierzysz w świat wewnętrzny ? (Koltès, 1991:61)

DEUXIÈME GARDIEN. - Je n'entends rien parce qu'il n'y a rien à entendre et je ne vois rien parce qu'il n'y a rien à voir. **Notre présence ici est inutile**, c'est pour cela qu'on fini toujours par s'engueuler. **Inutile, complètement** : les fusils, les sirènes muettes, nos yeux ouverts, alors qu'à cette heure tout le monde a les yeux fermés. **Je trouve inutile d'avoir les yeux ouverts à ne fixer rien**, et les oreilles tendues **à ne guetter rien**, alors qu'à cette heure nos oreilles devraient écouter le bruit de notre univers intérieur et nos yeux contempler nos paysages intérieurs. Est-ce que tu crois à l'univers intérieur ? (Koltès, 2005:10)

Szymanowski n'est pas aussi généreux que l'auteur. Son gardien reste toujours pied à terre et au lieu de philosopher, il s'énerve avec sa charge absurde. « Sterczymy tu bez sensu » (il n'y pas de sens qu'on poireaute ici) a remplacé « notre présence ici est inutile » et « wyrzuszczamy gały nie wiadomo po co » (on écarquille nos yeux sans savoir pourquoi) est venu à la place de « Je trouve inutile d'avoir les yeux ouverts à ne fixer rien ». Le traducteur ne rend pas la répétition de l'adjectif « inutile », le mot clé de cette réplique, ni la reprise rhétorique « à ne fixer rien », « à ne guetter rien ». Une fois de plus, Szymanowski se sert de phrases et de mots courts, et ainsi, il fait passer l'acteur incarnant le Deuxième Gardien à une irritation agressive, au lieu de nuancer son interprétation par un comportement fort inhabituel chez un simple flic.

C'est le même Szymanowski qui nous prouve que l'inverse est possible aussi. Dans le cinquième fragment, le traducteur a supprimé le début de la phrase : « Je songe à... », un lien laissé par Koltès entre notre monde et son univers intérieur.

EXEMPLE 5.

BYK I co tak dumas, mały ?

ZUCCO Krab, ślimak, chrabąszcz są nieśmiertelne. (Koltès, 1991:71)

LE BALÈZE. - A quoi tu réfléchis, petit ?

ZUCCO. - Je songe à l'immortalité du crabe, de la limace et du hanneton. (Koltès, 2005:49)

Dans la version originale, Roberto, quoique toujours plongé dans ses pensées, répond d'une façon tout à fait consciente à la question du Balèze. Cependant, le Zucco polonais semble toujours absent car sa réplique paraît mal à propos. L'acteur peut donc comprendre que son personnage commence à sombrer dans la folie, et tenter de le montrer sur la scène.

Après avoir étudié quelques exemples des déformations intensifiant le jeu des acteurs, nous proposons de passer à des fragments illustrant des changements euphémisants. Les premières deux citations (exemple six et sept) tirées du *Retour au désert* présentent la même situation où l'injonction « Tais-toi » ou « Taisez-vous » a été remplacée par une formule flegmatique « Daj spokój ! »

EXEMPLE 6.

MATHILDE Nie chcę się godzić, bo nie jestem skłócona.

MAAME QUEULEU Niech pani tak nie mówi [...] (Koltès, 2003:55)

MATHILDE. - Je ne veux pas me réconcilier, puisque je ne suis pas fâchée.

MAAME QUEULEU. - Taisez-vous [...]. (Koltès, 1992:32-33)

EXEMPLE 7.

FATIMA Marie, Marie niech się pani pokaże także innym, bo mi nie wierzą.

MARIE A dlaczego miałabym się pokazywać innym, głuptasku ?

FATIMA No bo, no bo...

MARIE Daj spokój. (Koltès, 2003:72)

FATIMA. - Marie, Marie, montrez-vous aux autres aussi, car ils ne me croient pas.

MARIE. - Et pourquoi me montrerais-je aux autres, petite sottie ?

FATIMA. - Parce que, parce que...

MARIE. - Tais-toi. (Koltès, 1992:75)

Evidemment, il est impensable, selon la traductrice, que Maame Queuleu, domestique (!), ait pu s'adresser d'une manière si choquante à Mathilde, maîtresse de maison, et pour cette raison, on efface une réplique incriminée, la remplaçant par une formule d'une légère négation qui a pour l'objectif d'apaiser la patronne enragée. Par ses modifications apportées dans le fragment numéro sept, Grzegorzewska veut nous convaincre que Marie, fantôme de la première épouse d'Adrien, est un personnage bienveillant, et pourtant, la défunte se montre très impolie avec Fatima, fille de Mathilde. Elle l'insulte ouvertement, car « petite sottie » ne veut pas dire, tendrement, « głuptasku ». Dans ce cas le diminutif « petit », pour nous, ne rend pas l'adjectif « sottie » euphémique, mais renforce son aspect péjoratif : cela fait penser plutôt à certaines insultes du type « petit con ». Pareillement, Piotr Szymanowski, comme Grzegorzewska, tombe dans le même piège dans une réplique très semblable dans sa traduction de *Roberto Zucco*.

En concluant, il est à noter que même de menues déformations, analysées ci-dessus entraînent des conséquences sur le plan théâtral. La violence verbale ou la familiarisation du lexique, introduite par les traducteurs au nom de la vraisemblance, inspire des changements de l'intonation, voire la brutalité des gestes. En ce qui concerne les euphémisations, elles influencent le paraverbal aussi, elles banalisent les propos et ainsi nuisent à la tension des scènes. Finalement, aucun des fragments originaux ne présente de problèmes dans la transmission de la langue de départ à celle d'arrivée ; ainsi, tout porte à croire que les traducteurs ont imprimé les textes de leur propre vision de la réalisation.

Notes

¹ Veltruský Jiří, *Man and Object in the Theater* in : *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, éd. Paul L. Garvin. Washington: Georgetown Univ. Press, 1964, p. 84, nous citons d'après : Nikolarea Ekaterini *Performability versus Readability. A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation*, <http://accurapid.com/journal/22theater.htm>

² Cf : *Oralité et la traduction*, textes réunis par M. Ballard, Artois Presses Université, Arras, 2001, entre autres les articles : S.Fraix, *La traduction de quelques marqueurs d'oralité dans un roman britannique contemporain*, pp. 153-180, I. Génin, « *Moi compris tout plein*, pp. 245-264 ou M. Salama-Carr, *L'oralité dans les traductions anglaises et françaises de Naguib Mahfouz*, pp. 279-290

Références bibliographiques

Koltès, B.-M., 1991. *Roberto Zucco*, tr. Piotr Szymanowski, in *Dialog* 11.

Koltès, B.-M., 1992. *Le retour au désert*. Paris :Les Éditions de Minuit.

Koltès, B.-M., 2003. *Powrót na pustynię*, tr. Barbara Grzegorzewska, in *Dialog* 11

Koltès, B.-M., 2005. *Roberto Zucco*. Paris :Les Éditions de Minuit.

Kowzan, T., 1969. *Le texte et le spectacle. Rapports entre la mise en scène et la parole* in *Cahier de l'Association internationale des Études Françaises*, n° 21.

Meschonnic, H., 1999. *Poétique du traduire*. Verdier

Schultze, B, *Trakty, boczne uliczki i ślepe zaułki tłumaczenia dramatów*