

INTRODUCTION

L'article consacré à la traduction des pièces de théâtre dans *Routledge Encyclopedia of translation studies* commence par la constatation que ce problème a attiré une attention relativement limitée des chercheurs¹. Son auteur explique cette situation par la dualité inhérente à l'art du théâtre où le texte se combine avec d'autres éléments du spectacle. Le traducteur devrait donc choisir entre deux approches: traiter le drame en tant qu'oeuvre littéraire ou comme partie de la production théâtrale. Les deux tendances étaient, comme le rappelle Brigitte Schultze, particulièrement répandues dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, mais elles ont existé aussi avant et après, tandis que – parallèlement – il y a toujours eu des traducteurs produisant « deux textes en un ». Le texte destiné aux lecteurs était d'habitude une traduction complète, voire complétée d'informations ou explications ajoutées par le traducteur, alors que le texte destiné au théâtre était une adaptation, souvent plus courte que l'original, qui cherchait à se conformer à la tradition théâtrale du pays d'accueil. Schultze considère que, du point de vue théorique, la solution idéale, adoptée de plus en plus souvent ces dernières décennies, est le transfert culturel aboutissant à une traduction destinée en même temps aux lecteurs et aux metteurs en scène. La traduction devrait être aussi dotée d'un potentiel théâtral qui lui permette de servir à plusieurs réalisations scéniques différentes². Les deux préceptes sont, d'après la chercheuse allemande, de plus en plus populaires auprès des traducteurs³. C'est par exemple le point de vue que représente, dans ce volume, Ginette Herry: « traduire n'est pas mentalement mettre en scène: le traducteur n'a pas à faire écran entre le texte et les artisans de la scène, il n'a pas à choisir les enjeux du spectacle à venir, il doit seulement rendre perceptibles et opératoires autant de choix possibles qu'il a été lui-même capable d'en lire, ou d'en pressentir, dans le texte de l'auteur ».

¹ G. Anderman, « Drama translation », [dans:] *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. Mona Baker, Routledge, London–New York 1998, p. 71.

² L'existence des deux écoles – celle de la traduction qui laisse le champs libre aux futurs metteurs en scène et celle de la traduction créée en fonction d'un spectacle donné – est rappelée par Stefano Boselli (« La traduzione teatrale », *Quaderni di Libri e riviste d'Italia*, 57: *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, 2005, a cura di F. Buffoni, parte II, p. 633) qui opte plutôt pour la deuxième.

³ B. Schultze, « Traktaty, boczne drogi i ślepe uliczki tłumaczenia dramatów: historyczne i systematyczne aspekty kulturowego transferu », [dans:] B. Schultze, *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*, réd. M. Sugiera, Universitas, Kraków 1999, pp. 23–42.

C'est dans l'article de cette praticienne, traductrice attitrée de Goldoni⁴, qu'apparaît avec le plus de relief la spécificité du texte théâtral et, en conséquence, la spécificité de sa traduction. Plus particulièrement, elle s'interroge sur la manière de traduire aujourd'hui en français un auteur italien du XVIII^e siècle. D'après elle, il s'agit entre autres de prendre en compte le fait que « les Français ont une écoute courte et impatiente, à la différence des Italiens chez qui la tradition rhétorique est encore très présente » et, au nom de la loyauté envers l'écriture théâtrale, se battre contre les tendances typiquement françaises de tout assimiler et d'annuler tout écart par rapport au « bon usage ». C'est également l'opinion d'un traducteur de plusieurs drames de Shakespeare en français: « La phrase française ne totalise le sens qu'à la fin. La phrase shakespearienne est à l'opposé de cette logique, l'auteur élisabethain agence son texte de façon que les acteurs et les spectateurs soient liés par un flux de mots constant. Pour conserver cette énergie de jeu en français, il faut donc faire quelque peu violence au « génie » de la langue et à son mode d'usage habituel »⁵. Les deux traducteurs semblent aussi partager le même avis sur le rapport entre la traduction et la mise en scène: « Traduire pour la scène, ce n'est pas devancer, prévoir ou proposer une mise en scène, c'est rendre celle-ci possible »⁶.

Constantin Bobas est l'autre auteur de ce volume qui témoigne de sa propre expérience translationnelle, dans son cas relative à la traduction en français du théâtre néo-hellénique, en particulier de deux pièces d'auteurs contemporains (Yorgos Dialekmenos et Dimitris Dimitriadis) et d'un texte du XVII^e siècle, mi-roman mi-poème avec une composante dramatique (*Erotokritos*). Lui aussi adopte dans son travail la perspective de la représentation et, en parlant des chemineurs de la recherche des meilleurs équivalents des aspects les plus épineux des originaux, insiste sur l'importance de la collaboration entre traducteurs, metteurs en scène et comédiens.

Le critère de l'efficacité théâtrale engendre une multitude de contraintes. Le public théâtral, à la différence des lecteurs qui peuvent prendre un temps de réflexion ou consulter un ouvrage de référence, exige un texte permettant une compréhension immédiate, c'est-à-dire sans ambiguïté. Il doit aussi être prononçable et former un tout avec les autres éléments du spectacle, le critère de la *performability* passant avant l'exactitude philologique. Ces exigences peuvent induire le traducteur à un plus grand nombre d'ajustements que dans le cas de textes non dramatiques. Du point de vue linguistique, il est notamment confronté à la nécessité de chercher des équivalents du dialecte, du sociolecte ou du niveau de langue utilisé dans l'original, en essayant d'éviter les associations indésirables qui peuvent naître de différences socioculturelles relatives aux coutumes, habitudes,

⁴ Elle a récemment traduit (avec Valeria Tasca), pour les besoins du répertoire de la Comédie-Française, *Il campiello* (*Le Campiello*, Éditions Circé, 2006).

⁵ J.-M. Déprats, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Palimpsestes*, n° 1: *Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre*, 1987, p. 60.

⁶ *Ibidem*, p. 62.

idées ou normes. Dans une étude consacrée à la traduction française du *Campiello* de Goldoni, comédie plurilingue, Herry se demande comment procéder lorsque « c'est dans le seul français qu'il faut déployer l'italien et ses langages, le vénitien et ses emplois »: « Dans une langue commune à tous les personnages, comment signaler que leur compréhension réciproque reste floue à cause des langues qu'ils emploient et non à cause de ce qu'ils disent? »⁷. Dans le présent volume, Maurizio Mazzini traite la question des limites de la traductibilité du registre familier et des problèmes de la traduction des expressions vulgaires, en comparant à l'original la version polonaise du *Novecento* d'Alessandro Baricco. Ce thème, passionnant et difficile, se situe à la lisière des langues et des cultures, puisqu'il touche les problèmes de la compréhension des subtilités du langage parlé et ceux des différences de sensibilité et de seuils de tolérance entre les publics source et cible.

La traduction est de plus en plus souvent perçue comme une possibilité de dévoiler ou de (re)découvrir certains aspects de l'original. Ce pouvoir – qu'elle possède évidemment non seulement dans le domaine du drame – s'est révélé par exemple dans le cas de la traduction du drame romantique *Balladyna* de Juliusz Słowacki. Traduisant du polonais, langue « d'une petite nation exotique », vers l'anglais, langue internationale majeure, Bill Johnston profite des nombreuses « intertextualités qui font écho à des scènes et à des thèmes shakespeariens » et fait apparaître « le potentiel comique de ce drame [...] tout en bousculant la conception stéréotypée – solennelle – de cette œuvre telle qu'elle existe dans l'imaginaire collectif des lecteurs polonais »⁸. La figure d'un des plus grands poètes et dramaturges de l'histoire de la littérature polonaise mérite d'être évoquée, à plus forte raison, à cause d'une opération en sens inverse dont il est le protagoniste en tant que traducteur génial d'*El príncipe constante* (*Le Prince constant*) de Pedro Calderón de la Barca. Il s'agit d'un cas où la pièce source et la pièce cible se partagent la qualité de chef-d'œuvre. *Le Książę Niezłomny* de Słowacki (1843), pourtant créé dans l'idée d'être lu plutôt que d'être joué, est une transposition aux conditions théâtrales du XIX^e siècle d'une pièce écrite pour être représentée sur la scène d'un *corral de comedias*, typique du théâtre espagnol du Siècle d'Or. L'histoire de ses nombreuses réalisations scéniques en Pologne occupe une place très importante dans l'histoire du théâtre polonais, tandis que celle du Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski a suscité en Espagne des modifications considérables dans l'interprétation de l'original⁹.

⁷ G. Herry, « Traduire Goldoni en français aujourd'hui. Le cas du *Campiello* », *Éducation et Sociétés Plurilingues*, n° 22, juin 2007, pp. 57–67.

⁸ M. Heydel, « La nouvelle traduction de *Balladyna* en langue anglaise: de l'intérêt à traduire la grande littérature classique », [dans:] *La traduction de qualité ou l'essence du texte préservée*, textes réunis par M. Laurent, Le Rocher de Calliope, Numilog, Paris 2007, p. 53.

⁹ Cf. B. Baczyńska, « *Książę Niezłomny* ». *Hiszpański pierwowzór i polski przekład* [*Książę Niezłomny*. Le modèle espagnol et la traduction polonaise], *Dramat – Teatr*, 5, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

La réception du plus grand auteur dramatique du Siècle d'Or espagnol à l'époque romantique en Allemagne est l'objet de l'article de José Luis Losada Palenzuela. Dans le contexte de la fascination des romantiques allemands pour la littérature espagnole et le débat allemand entre le classicisme et le romantisme, il étudie les jugements, apparemment contradictoires, portés sur l'oeuvre de Calderón par Arthur Schopenhauer. La réflexion théorique de ce philosophe sur la nécessité d'éliminer du drame tout motif chrétien rejoint le point de vue de Goethe qui, en vue d'une représentation qu'il prépare, élimine des passages se référant directement à la religion catholique de la traduction allemande d'*El príncipe constante* donnée par Schlegel.

Le théâtre espagnol intéresse aussi Justyna Wesola qui présente les résultats de son analyse, menée sur un large corpus composé de 36 pièces (plusieurs de Federico García Lorca) et de leurs traductions polonaises, du fonctionnement dans les drames des onomatopées conventionnelles, le plus souvent liées à la farce ou au grotesque et employées pour caractériser certains personnages. Ces unités sont rarement omises dans la traduction, mais les traducteurs négligent fréquemment leur forme graphique, le seul moyen dont dispose l'écriture pour signaler leurs traits prosodiques, alors que dans le domaine du théâtre on devrait avoir le souci de l'oralité.

Il y a une notion qui surgit systématiquement quand on parle de traduction théâtrale. Il s'agit de l'adaptation, généralement opposée à la traduction, souvent avec un sens négatif. Par exemple, dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin, Jean-Michel Déprats, auteur de l'article « Traduction » et traducteur de Shakespeare cité plus haut, insiste sur le fait que « traduire n'est pas adapter », l'adaptation étant une « forme tronquée », une réduction, voire un « véritable lit de Procuste »¹⁰. Avec moins de véhémence, Herry tranche entre sa propre pratique de la traduction et l'adaptation « qui, avec coupures, ajouts et réécritures, relève d'une problématique différente ». On peut adopter, en la matière, deux points de vue opposés, qui, dans une perspective plus large, deviennent complémentaires. En effet, dans le même *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dans l'article « Adaptation », Anne-Françoise Benhamou, théâtrelogue et collaboratrice de productions théâtrales, admet qu'« il devient impossible de départager traduction et adaptation » lorsque la traduction vise « à retrouver, ici et maintenant, l'efficacité théâtrale du texte original » qui « pose des problèmes spécifiques (versification, dialecte, archaïsmes) »¹¹. Pareillement, dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis, sous l'entrée « Traduction théâtrale » exprime la conviction « qu'il convient [...] de distinguer nettement entre traduction et adapta-

¹⁰ M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, L.-Z., Bordas, Paris 1995, p. 900. À propos de certaines traductions françaises de Shakespeare qui s'approchent selon lui de l'adaptation, Déprats dit: « le buissonnement shakespearien est alors transformé en jardin à la française » (*op. cit.*, p. 59).

¹¹ M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique...*, p. 14.

tion »¹², mais à « Adaptation », concède « qu'il [n'est pas] toujours très facile de tracer la frontière entre les deux pratiques » et que l'adaptation peut être définie comme « une traduction qui adapte le texte de départ au contexte nouveau de sa réception avec les suppressions et les ajouts jugés nécessaires à sa réévaluation », en remarquant comme fait très significatif « que la plupart des traductions s'intitulent aujourd'hui adaptations », ce qui met en relief le fait qu'il s'agit toujours d'une récréation¹³.

Michèle Laliberté, qui étudie le phénomène de l'adaptation dans le domaine de la traduction théâtrale au Québec, explique sa propre décision d'adapter une pièce allemande. Pour « faire appel à un réseau de connotations connu du public », cette traductrice – qui confesse avoir « toujours eu un préjugé défavorable en ce qui concerne les adaptations qui transposent l'action en dehors de leur contexte original » – a décidé, pour que les spectateurs, conformément à l'intention de l'auteur, se sentent concernés, de situer l'action non plus à Francfort mais à Montréal, de donner aux personnages des noms québécois et de « remplacer les chansons du texte source par des chansons de la culture cible ». Son expérience lui fait conclure que « le traducteur est obligé d'adapter en traduction théâtrale, du moins dans une certaine mesure »¹⁴. Autorité dans le domaine, Susan Bassnett, qui se prononce contre la distinction entre traduction et adaptation, donne deux exemples, l'un du début du XVIII^e siècle et l'autre de 1976, d'adaptations mesurées à l'aune du succès scénique et préparées selon le critère de *playability*: *The Distres't Mother* d'Ambrose Phillips, version anglaise d'*Andromaque* de Racine, et de *Phedra Britannica* de Tony Harrison. La première pièce a été adaptée aux conventions théâtrales de son époque et l'action de la deuxième a été transférée aux Indes coloniales. Dans les deux cas, il s'agit, selon Bassnett, de « performance-oriented translations » qui préservent les principales fonctions du texte de départ¹⁵.

En suivant les travaux théoriques d'Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, José Lambert et Hendrik van Gorp, Louise Ladouceur¹⁶ a mis au point un modèle d'analyse descriptive des textes dramatiques en traduction qu'elle a utilisé ensuite pour une analyse d'adaptations de pièces de théâtre au Québec, dans les années 1980. Ladouceur, qui définit l'adaptation comme une « modalité translative où l'ethnocentrisme se manifeste avec le plus d'intensité », est arrivée à la conclusion

¹² P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris 2006 (éd. revue et corr., 2^e éd.: 1996), p. 385.

¹³ *Ibidem*, pp. 12–13.

¹⁴ M. Laliberté, « La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec », *Meta*, XL, 4, 1995, pp. 519–525.

¹⁵ S. Bassnett, *Translation Studies*, revised edition, Routledge, London and New York 1991 (1^{re} éd.: 1980), pp. 125–132.

¹⁶ Auteur de la récente monographie *Making the Scene: la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Éditions Nota bene, Québec 2005.

que « les textes traduits et les textes adaptés font appel à des stratégies translatives de même nature, mais à des fréquences et à des degrés variés »¹⁷.

L'adaptation, comprise comme transposition de la matière dramatique d'une langue-culture vers une autre, est donc une stratégie de traduction toujours actuelle. Avec diverses motivations et sous des formes variées, elle a joué un rôle de première importance dans toute l'histoire du drame européen. Dans celle de la dramaturgie française, un excellent exemple est fourni par les sept adaptations de *comedias* de Lope de Vega réalisées par Jean Rotrou¹⁸. Dans ce volume, Noémie Courtès se penche sur une autre partie de l'oeuvre du poète de l'Hôtel de Bourgogne qui « s'inscrit [aussi] dans le circuit franco-italien de traduction des auteurs comiques antiques et dans une optique d'imitation en cascade », ainsi que dans « la mode des pièces à changement d'identité alors à son apogée en France ». L'analyse des *Captifs*¹⁹ de la trilogie plautinienne de Rotrou (qui comprend aussi *Les Ménechmes* et *Les Sosies*) montre que l'« imitation » pratiquée par l'auteur français se fait, d'un côté, sous la pression de l'époque (qui exige de se conformer aux bienséances) et d'un autre, « pour des raisons purement pratiques de construction dramatique ». Toujours dans le domaine de la traduction des anciens au XVII^e siècle, Maja Pawłowska se penche sur l'aspect théorique de la question, en dépouillant les *Moyens pour apprendre à traduire de latin en français* de Gaspard de Tende (1660) pour découvrir les règles de la traduction scolaire des comédies de Térence, auteur prisé des pédagogues pour la qualité de son latin et la sobriété de son ton. D'après l'auteur du manuel, la traduction devrait se faire avec grâce, c'est-à-dire en évitant aussi bien une extrême fidélité qu'une extrême liberté, en s'efforçant de rendre surtout « l'esprit du texte et la spécificité du style de Térence » et en respectant la bienséance quant aux usages linguistiques de la France du XVII^e siècle. De Tende passe sous silence les autres divergences entre les deux cultures concernées.

Dans l'histoire de la dramaturgie polonaise, l'adaptation polonisante de la comédie étrangère, notamment française, a constitué le fondement du répertoire du Théâtre National polonais créé en 1765. Dans le présent volume, ce phénomène est décrit par Dobrochna Ratajczakowa qui réfléchit sur la distribution et la coopération des trois rôles (auteur, adaptateur et traducteur) relatifs à l'écriture dramatique dans les conditions polonaises de l'époque, ainsi que sur la prédisposition à l'adaptation qui caractérise la comédie. Elle analyse la pratique de l'adaptation sur l'exemple d'une comédie de Wojciech Bogusławski, version polonaise de l'*École de la médisance* de Sheridan, jouée à Varsovie en 1793. L'interprétation de cette

¹⁷ L. Ladouceur, « Normes, fonctions et traduction théâtrale », *Meta*, XL, 1, 1995, pp. 31–37.

¹⁸ Voir notamment C. Dumas, « Rotrou adaptateur de Lope de Vega: réajustements structurels et transferts culturels », *Littératures classiques*, n° 63: *Le théâtre de Rotrou*, sous la dir. de P. Pasquier, automne 2007, Honoré Champion, Paris, pp. 45–58.

¹⁹ N. Courtès a préparé l'édition de cette comédie dans les *Œuvres complètes de Rotrou*, Société Française des Textes Modernes, Paris 2005.

pièce avec une clé personnelle permet de dévoiler le discours ésope qui cache une comédie politique derrière une comédie de moeurs. Pour ma part, je présente un exemple de la survivance au XIX^e siècle de la stratégie dix-huitiémiste de polonisation, en comparant les procédés de traduction-adaptation adoptés par Franciszek Kowalski dans ses versions de comédies moliéresques à la méthode de Franciszek Zabłocki, actif comme fournisseur de répertoire du théâtre de Varsovie surtout dans les années 1780, traducteur/adaptateur de plusieurs dizaines de pièces françaises de Molière à Beaumarchais²⁰. L'analyse concerne plus particulièrement deux comédies de l'auteur français qui ont intéressé les deux adaptateurs polonais: *Amphitryon* et *Le Médecin malgré lui*.

Une analyse comparative de cette sorte touche, en même temps, à la question de la série de traductions et à celle de la qualité en traduction²¹. Ce dernier problème intéresse Jadwiga Żyszkowska qui analyse un aspect de trois traductions polonaises de pièces de Molière, réalisées au début du XX^e siècle par Tadeusz Boy-Żeleński, traducteur extrêmement talentueux qui n'a toutefois pas évité de commettre quelques erreurs dans son travail, extraordinaire entre autres par son envergure. Comme il s'agit de l'étude du lexique relatif à la gastronomie, nous plongeons dans la problématique de la traduction considérée comme moyen de communication interculturelle. La traduction en tant que communication de culture à culture est analysée aussi dans la contribution d'Olga Płaszczewska qui s'est penchée sur la traduction polonaise de *La Figlia di Iorio*, « tragedia pastorale » di Gabriele D'Annunzio, faite par Maria Konopnicka pour être représentée à Cracovie et Lvov en 1905, un an après la première mise en scène de l'original. La traductrice a rendu l'image de la réalité paysanne des Abruzzes représentée dans l'original notamment à travers une stylisation dialectale, en actualisant la pièce sans la délocaliser, en préservant le sens mythique de l'oeuvre et ses valeurs poétiques. L'étude met en relief les qualités de cette traduction qui a recueilli les suffrages du public et de la critique aussi bien comme texte au service d'un spectacle donné que comme texte publié ultérieurement dans la perspective de la lecture.

Pour plusieurs raisons, il est moins aisé de porter un jugement de valeur sur la traduction italienne de la presque totalité de l'oeuvre dramatique de William Shakespeare, réalisée par Goffredo Raponi et publiée sur Internet. Dans son étude consacrée à certains choix de ce traducteur concernant la versification, le lexique et les registres, Davide Artico évoque notamment l'immensité de l'entreprise et l'incertitude concernant les éditions sources. Ses traductions – destinées en principe à la lecture individuelle, mais utilisées aussi à des fins de spectacle – se caractérisent par un grand nombre de notes de traducteur, souvent de caractère

²⁰ Cf. J. Łukaszewicz, « Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje », *Dramat – Teatr*, 16, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

²¹ Cf. J. Łukaszewicz, « Tadeusz Boy-Żeleński et Bohdan Korzeniewski face à un texte de Molière: Quelques réflexions sur la qualité dans la traduction des pièces de théâtre », [dans:] *La traduction de qualité...*, pp. 87–97.

didactique, puisqu'elles contiennent des informations érudites peu liées au texte ou à la langue-culture de départ. Raponi a fini par produire tout de même des textes jouables, malgré son opinion sur la nature des textes shakespeariens tels qu'ils nous sont parvenus, contraire à l'opinion plus acceptable selon laquelle: « Le texte shakespearien est tout entier tendu vers la représentation » et que, dans la traduction, il faut tenir compte du fait qu'il « est un texte de théâtre au sens d'abord où il appelle un *dire*, où il est animé par une respiration, une scansion, un rythme » et ensuite, qu'il « est théâtral aussi au sens où il appelle un *faire*, où, par des indications précises de geste et de démarche ou des suggestions implicites d'attitude physique, il a la capacité de mettre le corps en mouvement »²². C'est dans cette perspective de lecture théâtrale que sont allés les travaux de Beata Baczyńska sur la traduction polonaise du *Prince constant* par un grand poète romantique. Cette version n'est pas une adaptation, puisqu'elle suit fidèlement la construction dramatique de l'oeuvre baroque, elle représente cependant un autre style et une autre poétique. Son auteur cherche ou forge des équivalents polonais des formes métriques utilisées par Calderón, reprend de l'original les jeux emblématiques de la parole et de l'image, en explicitant les sens cachés et les gestes scéniques, évidents pour le public des *corrales*²³.

Joseph Che Suh commence son étude des principales tendances en matière de traduction théâtrale, publiée en 2002, par la constatation qu'elles suivent généralement les évolutions dans le champ plus large des théories de la traduction littéraire. L'approche culturelle, dans laquelle la traduction est considérée comme médiation entre les cultures, remplace de plus en plus, dès le milieu des années 1970, l'approche normative de la critique de la traduction en tant que recherche d'une équivalence idéalisée et souvent subjective, visant la reproduction du texte source dans le texte cible. Cependant, les études concentrées sur la réception des traductions dans la culture d'accueil se développent parallèlement à l'approche linguistique qui tend à considérer la translation comme transfert textuel, ce qui pousse les chercheurs à analyser et comparer les traits syntaxiques, stylistiques et pragmatiques des textes source et cible²⁴.

La remarque concernant la pénurie de travaux sur la traduction pour le théâtre, évoquée en ouverture de ces observations préliminaires, fait écho à une constatation semblable et bien antérieure de Susan Bassnett²⁵. Cependant, déjà en 1987, le premier numéro de la revue *Palimpsestes*, spécialisée dans les problèmes de la traduction, a été consacré à ce domaine (*Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtres*) et la réflexion a continué dans les années 1990 et au-delà, aboutissant entre autres aux livres et articles cités ici et publiés en Europe et au Canada. Le

²² J.-M. Déprats, *op. cit.*, pp. 53–57.

²³ Cf. B. Baczyńska, *op. cit.*

²⁴ J. Che Suh, « Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts », *Meta*, XLVII, 1, 2002, pp. 51–57.

²⁵ S. Bassnett, *op. cit.*, p. 120.

présent volume a l'ambition d'apporter une modeste contribution à ce champ à l'intérieur de la traductologie. Les observations et analyses de ses auteurs adoptant diverses approches couvrent plusieurs époques, du XVII^e siècle jusqu'à nos jours, et concernent la traduction/adaptation de drames anciens, néo-helléniques, espagnols, français, italiens et anglais de nombreux auteurs dont plusieurs « géants » comme Shakespeare, Calderón et Molière. Ils analysent des problèmes relatifs à la traduction en France, en Italie, en Pologne et en Allemagne. Ils abordent des questions liées à la double nature du texte dramatique, à la qualité en traduction des textes dramatiques et aux problèmes de communication entre cultures. Que la distance temporelle entre le texte de départ et le texte d'arrivée soit d'un an ou de plusieurs siècles, il y a en effet toujours un grand écart entre la langue-culture de départ et celle d'arrivée.

Justyna Łukaszewicz