



HAL
open science

(In)traduisibilité textuelle, (in)arrangeabilité musicale

Béregère Denizeau, Gonzalo Romero-García

► **To cite this version:**

Béregère Denizeau, Gonzalo Romero-García. (In)traduisibilité textuelle, (in)arrangeabilité musicale. Traduire, 2020, 243, pp.77-89. <10.4000/traduire.2188>. <hal-05004704>

HAL Id: hal-05004704

<https://hal.science/hal-05004704v1>

Submitted on 25 Mar 2025

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.



HAL Authorization

(In)traduisibilité textuelle, (in)arrangeabilité musicale



Bérengère Denizeau
Gonzalo Romero-García

Introduction

Cet article réunit deux domaines qui, bien qu'en apparence éloignés, présentent un certain nombre de caractéristiques et de problématiques communes: la traduction et l'arrangement musical. Les différentes techniques mobilisées par le traducteur qui adapte un contenu textuel et celles déployées par le musicien qui arrange une œuvre musicale engendrent fréquemment, de la part de ces deux types d'interprètes, des questionnements voisins. Le degré d'effacement derrière l'œuvre originale, la fonctionnalité de la réception ou encore la peur de trahir l'auteur/le récepteur sont notamment des préoccupations partagées et qui touchent souvent à l'éthique.

Après avoir présenté quelques similitudes entre l'action de traduire et celle consistant à arranger, nous étendrons l'analogie à l'intraduisibilité textuelle mise à la lumière de ce que nous nous risquons à appeler l'«inarrangeabilité» musicale.

Ainsi, partant de l'adage selon lequel traduire serait trahir, arranger c'est s'arranger pour rendre un morceau fonctionnel dans un contexte réceptif donné. Nous verrons enfin comment traduction et arrangement peuvent s'affranchir des attentes d'un récepteur dans le cas très particulier de ce que nous nommons le «compromis créatif», octroyant à l'interprète les pleins pouvoirs quant à la distance qu'il peut prendre relativement au contenu original.

Traduction et arrangement : des contraintes analogues

L'interdisciplinarité de cet article rend nécessaire une transparence eu égard à sa terminologie. Rappelons donc qu'au même titre que le **traducteur** est rémunéré pour **traduire** un **contenu source** et en fournir une **traduction**, l'**arrangeur** est un professionnel chargé d'**arranger** un **morceau original**, produisant ainsi un **arrangement**. Ces deux actions partagent la caractéristique de rendre accessible un contenu à un public qui ne possède pas tous les codes d'accès à sa version première. C'est souvent pour pallier la méconnaissance de la langue source que l'on a besoin d'une traduction; de la même manière, l'arrangement musical façonne l'original pour l'adapter aux contraintes et aux possibilités de l'ensemble récepteur (auditoire et musiciens). Ainsi, la créativité du traducteur et de l'arrangeur est souvent bridée du fait même de leur statut de prestataire rémunéré pour produire une adaptation commanditée par un donneur d'ordre (particulier, agence, maison d'édition, etc.).

Cette contrainte se retrouve en traduction tant littéraire que pragmatique. Dans le premier cas, notons que le *Code des usages pour la traduction d'une œuvre de littérature générale* préconisé par l'ATLF évoque dès le premier article les éventuelles «adaptations du style à un certain public», «à un format, une collection», et «à un contexte français» auxquelles le traducteur littéraire peut être soumis. Dans le second cas, le traducteur pragmatique peut au même titre être soumis à une charte qui, à l'instar de celle de la Fédération internationale des traducteurs, l'adjure de contribuer «à une meilleure compréhension entre les hommes». Ainsi, bien souvent, pour qu'une traduction soit jugée recevable, elle doit se mettre au service de la réception et de la transmission du sens.

Tout comme la décision de faire traduire un ouvrage revient à la maison d'édition qui évalue en amont l'accueil qui sera réservé à la traduction, l'arrangement est lui aussi soumis aux contraintes réceptives. Lorsque l'objectif est commercial, il convient de réfléchir aux critères qui peuvent stimuler la vente et à ceux qui peuvent lui nuire. Prenons l'exemple du recueil d'arrangements pour piano des musiques de film de Joe Hisaishi, *Ghibli Best Stories*, qui jouit depuis plusieurs années d'un énorme succès. Le compositeur a arrangé lui-même pour le piano ses morceaux, initialement conçus pour orchestre. Observons l'arrangement de l'une des pièces les plus populaires de son répertoire, *Merry-Go-Round*, issue du film *Le château ambulante*, pour lequel il a mis en place une série de compromis techniques permettant de minimiser la perte esthétique, tout en maximisant la possibilité que la pièce soit jouée pour un vaste public ou par des musiciens de tous niveaux. Par exemple, dans les mesures 50 à 57 de l'arrangement, il a supprimé la voix du contrepunt, et dans les mesures 64 et 65, l'effet de *glissando* à plusieurs voix qu'on entend dans la version pour orchestre est imité par le choix d'une gamme chromatique facilitant la jouabilité du morceau. Ces choix préservent l'expressivité musicale, mais conservent l'accessibilité requise dans ce genre d'ouvrage pour musiciens amateurs.

Impossible de parler de stratégie commerciale sans constater que, là encore, certains symboles ne sont pas perçus et acceptés partout de la même façon. Le thème de l'argent, par exemple, n'est pas appréhendé de la même manière dans les pays anglo-saxons et dans les pays latins. Maria Elisa Fina (2013, 10) cite un titre qui, dans sa version originale, vantait le gain pécuniaire que peut générer un CD-ROM de poèmes. Le traducteur italien a dû s'adapter à un public qui aurait mal accueilli un titre prônant l'appât du gain, et plus encore en matière de poésie et d'art qui, pour les peuples latins, sont souvent sacralisés au point de réfuter toute association avec l'idée d'un profit. *Who said you can't make money with poetry?* [Qui a dit qu'on ne pouvait pas gagner d'argent avec la poésie?] est de cette manière devenu un sobre *Una biblioteca su CD-ROM* [Une bibliothèque sur CD-ROM] dans la version italienne. Ainsi, l'interprète, lorsqu'il traduit

ou arrange, doit faire cohabiter son individualité avec les normes et valeurs de sa culture.

Intraduisibilité et «inarrangeabilité»

Il est courant que la traduction requière des aménagements pour pallier l'intraduisibilité liée notamment au fait que son support, la langue, «n'est rien de plus que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé persister» (cit. Lacan in Durand-Bogaert 2014, 130). Car la langue se transforme au fil des époques; elle est le témoin de l'évolution de son histoire qui, naturellement, diffère d'un pays à l'autre. Elle est également conditionnée par les besoins du ou des territoires au sein desquels elle est parlée: «La vision du monde que nous offre la langue évolue avec le sens des mots qui la décrivent» (Inkova 2010, 147). En effet, «la langue d'arrivée, elle aussi, a sa "veine" et ne se laisse pas modeler au gré de la volonté du traducteur» (in Argod-Dutard 2016, 360). Une langue d'arrivée dans laquelle s'est nécessairement «décantée une vision du monde particulière qui s'imprime dans la grammaire et le lexique» [les italiques sont de l'auteure] (*Ibid.*). C'est pourquoi, quelle que soit la capacité du traducteur à comprendre l'autre réalité, il doit compenser avec l'absence d'«outils nécessaires pour transposer ce qu'il saisit pourtant dans toutes ses nuances» (*Ibid.*). En d'autres termes, il lui incombe de traduire l'intraduisible en «trouv[ant] des moyens indirects, des équivalences indirectes, approchant au plus près la paraphrase possible» (Robelin 2013, 387).

À titre d'exemple, l'intraduisibilité se manifeste abondamment dans le cas de la traduction juridique: le droit a pour vocation de régir ce qui est autorisé et prohibé dans une société donnée, mais il doit, dans le même temps, s'adapter à la réalité de son espace d'application. La différence abyssale entre le nombre de textes législatifs portant sur la question migratoire dans divers pays européens en fonction de la réalité du phénomène d'immigration qui s'y manifeste, et donc des besoins afférents en termes de réglementation (Rossi Danelzik 2000, 75-76), en est une illustration sans équivoque. Ainsi, il existe en France des dispositions concernant l'accueil des migrants qui n'ont par exemple pas lieu d'être dans les

pays du groupe de Visegrád¹ qui, lors de la crise migratoire en Europe de 2015-2016, ont rejeté la politique de répartition des réfugiés par quotas au sein de l'Union européenne, proposée par le président de la Commission européenne, Jean-Claude Juncker. Les termes intraduisibles sont donc ceux dont le champ d'application diffère d'une langue à l'autre, rendant impossible le recours à une traduction par correspondance.

De la même manière, il ne suffit pas, dans l'arrangement, d'attribuer telle ou telle partie à tel ou tel instrument (l'équivalent musical de la traduction par correspondance); en effet, quand l'ensemble cible est formé par moins d'instruments que l'ensemble source, on doit fusionner plusieurs voix en une seule. C'est le cas, par exemple, dans l'arrangement fait par Franz Liszt de la cinquième symphonie de Ludwig van Beethoven: l'œuvre conçue originellement pour tout un orchestre est adaptée pour être jouée par un seul piano. Or, dans certains passages, le piano ne peut pas reproduire toutes les voix, à cause soit d'une tessiture trop grande soit d'une impossibilité technique. On est alors dans un cas d'inarrangeabilité nécessitant des aménagements mûrement réfléchis.

Pour que notre analogie soit plus parlante, nous transposons à l'arrangement musical trois techniques fréquemment mises en place par le traducteur face à l'intraduisibilité: le recours au paratexte (sous forme, généralement, de note de bas de page), l'adoption de l'équivalence fonctionnelle et l'emploi de la périphrase.

Recours au paratexte

Dans la figure 1, on peut observer que Liszt, dans sa transcription de la cinquième symphonie de Beethoven, simplifie un passage autrement trop compliqué. Cette possibilité est appelée *ossia*, qui en italien veut dire «ou sinon»; cette tactique, utilisée en musique pour proposer une alternative plus facile au musicien dont la technique est insuffisante, peut être associée au recours au paratexte dans le cas de la traduction.

1. La Hongrie, la Pologne, la République tchèque et la Slovaquie.

Figure 1. L'utilisation du paratexte de type ossia par Franz Liszt.

En traduction, le recours au paratexte s'entend de plusieurs manières. Selon Gérard Genette, il peut être verbal, mais également iconique. L'*ossia* de la figure 1 peut être associée à la note de bas de page qui, selon Jean-Louis Cordonnier (1995, 112), constitue la seule manière de rendre un texte de départ accessible à son public sans en modifier le contenu. Cette technique a l'avantage d'inviter implicitement le destinataire de la traduction à entreprendre des recherches pour comprendre la portée exacte du terme problématique. Elle présente néanmoins le double risque de modifier la forme du texte d'arrivée et de transformer le traducteur en «pédagogue polyglotte chargé d'expliquer» (Abdel Hadi 2002, 76) ou, pire encore, de le placer dans une posture d'échec :

Chez certains, la note du traducteur est aussi clairement un aveu d'échec. Écrire sans ambages, en note, «jeu de mots intraduisible», en expliquant ou non que tel mot de l'original peut avoir deux significations que l'on n'a pu rendre à cause d'une impossibilité, en langue, c'est sans nul doute dire, en termes voilés, que l'on n'a pas su traduire. (Henry 2000, 239)

Recours à l'équivalence fonctionnelle

L'équivalence fonctionnelle, théorisée dans les années 1970 par Vermeer et Reiss, «souligne la fonction du texte cible parce que, dans sa situation de réception, le texte doit toujours produire un effet, un résultat» (Honová 2016, 165). Cette même technique est largement utilisée par les arrangeurs quand il s'agit d'adapter un «intraduisible musical». Prenons, par exemple, le prélude BWV 543 de Jean-Sébastien Bach, conçu pour orgue; Liszt en a également fait un arrangement pour piano. L'enjeu dans ce cas consiste à adapter la voix exécutée sur le pédalier (le clavier inférieur de l'orgue actionné au moyen des pieds) pour le piano qui n'utilise que des mains. La figure 2 montre comment Liszt a déjoué cette contrainte dans les mesures 10 à 13: le pianiste répète toutes les deux mesures à la main gauche la note initialement jouée au pédalier pour simuler l'effet produit par la note tenue à l'orgue. Évidemment, l'incidence n'est pas exactement la même, mais cela permet d'obtenir un résultat fonctionnellement équivalent: cette note est la base de l'harmonie dans ce passage, et sa répétition produit un effet persistant qui, bien que différent de celui de l'orgue, assure la cohérence musicale.

The figure displays two musical staves. The upper staff, titled 'Original', represents the organ prelude by J.S. Bach, showing a continuous, sustained low note in the left hand (pedal point) that serves as the harmonic foundation. The lower staff, titled 'Arrangement', shows Liszt's piano adaptation, where the left hand repeats this low note every two measures to create a similar harmonic effect without the use of a pedal.

Figure 2. Adaptation de la voix du pédalier de l'orgue pour le piano par répétition.

Recours à la périphrase

Dans l'arrangement fait par Joseph Joachim Raff pour le piano de la chaconne de la deuxième *Partita pour violon* de Bach, on est confronté à une problématique exactement inverse: le piano peut exécuter simultanément beaucoup plus de voix que le violon. Par conséquent, pour qu'une œuvre initialement conçue pour le violon soit idiomatique

dans un arrangement pour le piano, elle doit faire usage de toute la puissance de cet instrument en apportant d'éventuels ajouts. C'est le cas notamment dans le célèbre passage arpégé, point culminant de la pièce, mais aussi partie parmi les plus techniquement difficiles à jouer : elle sollicite en effet toutes les cordes du violon et nécessite une vitesse d'archer phénoménale pour produire un effet sonore enveloppant et dense qui transforme une simple progression harmonique en magnifique scène dramatique. Pour que la contrepartie pianistique soit à la hauteur de l'original au violon, Raff ne se contente pas de copier le début d'arpège écrit par Bach au violon, reproduit en figure 3 : il a recours, comme le montre le développement en vis-à-vis, à une périphrase musicale (qui, à l'instar de la périphrase textuelle, consiste à remplacer un mot par plusieurs) pour arranger ce passage ; il change la distribution de l'arpège pour le rendre plus pianistique et ajoute des accords à la main gauche pour renforcer le schéma harmonique qui guide l'œuvre depuis le début.



Figure 3. Arrangement d'un arpège de violon pour piano.

Le « compromis créatif »

Traduction comme arrangement sont souvent abordés sous le prisme réducteur de la dichotomie entre fidélité à l'original et liberté. Ce « manichéisme bipolaire habituel » (Bocquet 2007, 13) est problématique en ce qu'il présuppose, en matière de liberté, une absence de rigueur qui la rend en quelque sorte illégitime et, en matière de fidélité, une absence d'ingéniosité et de recherche stylistique.

Nous plaçons ici pour un « compromis créatif », qui tend à considérer que l'interprète n'est, par essence, pas un simple objet passif : Umberto Eco enjoint de mettre en place des « mouvements coopératifs actifs et conscients » (1985, 69) entre l'émetteur et le récepteur. Dans ses théories

herméneutiques, il postule à travers l'expression *Intentio lectoris*, que le traducteur, en tant que lecteur, est «un sujet interprétant en droit de projeter ses propres fantasmes et préoccupations dans l'œuvre» (*Ibid.*, p. 215). Cela renverse la position d'effacement derrière l'original souvent attendue du traducteur ou de l'arrangeur. Ces deux interprètes sont en effet systématiquement relégués au second plan, y compris dans l'espace graphique dédié à la nomination et à la présentation des auteurs. Leur sortie de l'ombre pour se hisser en tant que créateurs à part entière s'impose pourtant dès lors que traduisibilité et arrangeabilité atteignent leurs limites. Nous illustrerons cette transcendance par deux exemples: le pastiche traductif d'une œuvre classique et l'arrangement en musique jazz.

La traduction de William Shakespeare par Olivier Py

L'exemple proposé ci-dessous est une traduction pastichée du dramaturge et metteur en scène français Olivier Py qui a pris le parti en 2011 de traduire la pièce *Romeo and Juliet* de William Shakespeare, tout en la mettant en scène. La traduction s'éloigne volontairement de l'original par la mise en place de plusieurs procédés de réécriture. Ainsi, le langage est actualisé et mis au service de la performativité scénique. De même, l'humour est modernisé pour être compris et apprécié d'un public qui n'est pas nécessairement initié aux codes de l'ironie dans l'Angleterre de la Renaissance; il est en outre amplifié par rapport au texte original pour stimuler la réaction des spectateurs qui deviennent partie intégrante de l'œuvre: les jeux de mots à caractère érotique et grivois abondent dans la version française, évoquant une œuvre burlesque, comme dans cet extrait de la scène 4 de l'acte II.

ROMEO: Thou wast never
with me for anything when
thou wast not there for the
goose.

MERCUTIO: I will bite thee by
the ear for that jest.

ROMEO: Nay, good goose,
bite not.

ROMÉO: Tu vas passer à la
casserole, ma poule!

MERCUTIO: Je vais passer à
la casserole?

ROMÉO: Tes plaisante-
ries ont un arrière-goût de
moutarde, mon lapin!

MERCUTIO: Thy wit is a very bitter sweeting. It is a most sharp sauce.

ROMEO: I stretch it out for that word "broad," which, added to the goose, proves thee far and wide a broad goose.

MERCUTIO: Tu veux mettre ton poireau dans ma sauce, mon canard ?

ROMÉO: Ton humour est élastique, faut tirer dessus pour qu'il s'allonge.

Cette recréation a certes suscité de très fortes réactions, positives ou négatives, mais il est indéniable qu'elle propose une nouvelle perception d'un monument aussi sacralisé que l'est le théâtre shakespearien. Le traducteur, Olivier Py, est «un traître, mais sa trahison est aussi une restitution» (Robelin, *op. cit.*). C'est en ce sens qu'on parle de compromis créatif: la créativité est mise au profit de la régénération de l'œuvre originale. Le traducteur devient alors «second auteur», décideur du chemin qu'il veut faire parcourir à son lecteur.

L'arrangement du standard de jazz Summertime

On observe le même paradigme dans l'arrangement du standard² de jazz *Summertime*: il est probable que cette mélodie soit parvenue aux oreilles du mélomane dans la version de Ella Fitzgerald et Louis Armstrong, tirée de leur album *Porgy and Bess* (1958) – album constitué d'une sélection de thèmes de l'opéra homonyme de George Gershwin, arrangés par Russell Garcia pour mettre en valeur la chanteuse et le trompettiste. Et cet arrangement du tube est bien loin d'être le seul: ainsi, sans prétendre à l'exhaustivité, on peut citer l'adaptation pour piano de Beryl Rubinstein, celle pour ensemble de jazz de Miles Davis et Gil Evans, ou encore celle de Janis Joplin avec le groupe Big Brother & The Holding Company; ce dernier procède à des ajouts conséquents, comme une introduction ou des parties de solo pour guitare. Dans tous ces exemples, l'arrangement est si libre qu'il peut même être considéré comme une création. Ce processus de reprise affranchie est très présent dans le jazz où, loin de

2. Composition musicale dont l'harmonie, la mélodie et, le cas échéant, la lettre sont souvent reprises, tandis que sa texture, sa structure et ses ornements font souvent l'objet d'improvisations de la part du musicien.

vouloir se rapprocher le plus possible de l'original, chaque musicien veut se démarquer avec sa propre version.

Les deux exemples que nous venons de présenter témoignent de la manière dont la créativité peut desservir la perpétration de l'œuvre sous un jour nouveau, faisant alors du «pire de l'infidélité [...] le meilleur de la fidélité» (cit. Jouve in Hersant 2004).

Conclusion

Traduction et arrangement, en tant qu'activités humaines, sont soumis à un processus interprétatif, tantôt inconscient, tantôt assumé. Ainsi, ce qui, pour certains penseurs héritiers du romantisme allemand, constitue une pratique annexionniste et vaine puisque «Nul poème n'est destiné au lecteur, nul tableau à l'amateur, nulle symphonie à l'auditeur» (Benjamin et Pestre 2018, 4), est également gage de survie de l'œuvre : car, si comme le prétend Jacques Derrida (1987, 213), le traducteur est un «héritier» à qui l'on a fait «don d'une semence», «la dette qu'[il] contracte avec le texte "original" est doublée par la dette que ce texte contracte auprès de celui qui le tire du néant, qui assure sa survivance dans une autre langue» (Segarra 2020, 7). Il en va de même pour l'arrangement qui permet à la musique de dépasser la frontière des tendances et de surmonter les entraves logistiques ; en effet, il est souvent difficile de regrouper un orchestre entier pour jouer certains morceaux, mais les arrangements pour des ensembles plus restreints rendent possible une interprétation domestique.

Si traduction et arrangement permettent à l'art de survivre, ce n'est là qu'un juste retour des choses puisque c'est à l'art qu'ils doivent la garantie de ne jamais pouvoir être complètement substitués par la machine :

Si le concept était un simple vecteur d'informations, la traduction automatique serait possible, à condition de donner au logiciel de traduction les informations pertinentes. La saisie des informations vaudrait compréhension. (Robelin, op. cit., §24).

De même, si la musique n'était qu'une succession de notes, il serait aisé à la machine de pouvoir arranger n'importe

quelle pièce pour n'importe quelle combinaison instrumentale. Parlerait-on encore d'art ? Traducteur, arrangeur et art sont ainsi liés par ce pacte indéfectible qui les place dans la position mutuelle et réversible de « survivant ou agent de survie » (Derrida, *op. cit.*).

berengere.denizeau@sorbonne-nouvelle.fr
gonzalo.romero@ircam.fr

Bérengère Denizeau (ESIT – Sorbonne Nouvelle) est doctorante en traductologie près l'École doctorale 622 de la Sorbonne Nouvelle. Elle est diplômée d'un master professionnel en traduction juridique (Sorbonne Nouvelle) et d'un master de recherche en traductologie (ESIT – Sorbonne Nouvelle). Elle a achevé le troisième cycle de conservatoire en piano et solfège au CRI de Noisy-le-Sec.

Gonzalo Romero-García (Ircam – Sorbonne Université) est doctorant en informatique appliquée à la musique près l'École doctorale 130 de Sorbonne Université. Il est titulaire d'un master en mathématiques (Sorbonne Université) et d'un master en technologie appliquée à la musique (Ircam – Sorbonne Université). Diplômé en composition du Conservatoire supérieur de musique de Madrid, il a étudié le violon et le piano.

SOURCES CITÉES

ABDEL HADI Maher, « La juritraductologie et le problème des équivalences des notions juridiques en droit des pays arabes », in *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 3, 2002, p. 71-78.

ARGOD-DUTARD Françoise, *Le Français et les langues d'Europe. Cinquièmes Rencontres de Liré*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

ATLF, *Code des usages pour la traduction d'une œuvre de littérature générale*, France, 2012, <https://www.atlf.org/les-textes/guide-de-la-traduction-et-code-des-usages/>, consulté le 09/11/2020.

BENJAMIN Walter et PESTRE Élise, *Expérience et pauvreté; suivi de Le conteur; et de La tâche du traducteur*, Paris, Payot & Rivages, 2018.

BOCQUET Claude-Yves, « Traduire les textes nobles, traduire les textes ignobles : une seule ou deux méthodes ? De Schleiermacher au XXI^e siècle », in WECKSTEEN Corinne et EL KALADI Ahmed (dir.), *La Traductologie dans tous ses états*, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 9-26.

CORDONNIER Jean-Louis, *Traduction et culture*, Paris, Hatier, 1995.

DERRIDA Jacques, *Psyché: inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.

DURAND-BOGAERT Fabienne, « Barbara Cassin – Entretien avec Fabienne Durand-Bogaert », in *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, 38, 2014, p. 129-137.

ECO Umberto, *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1985.

Fédération internationale des traducteurs, Charte du traducteur, France, 2011, <https://www.fit-ift.org/fr/translators-charter/>, consulté le 09/11/2020.

FINA Maria Elisa, "Translation as Intercultural Mediation", 2013, <https://iris.unive.it/handle/10278/3704183#.XMHIG-gzbiU>, consulté le 09/11/2020.

HENRY Jacqueline, « De l'érudition à l'échec: la note du traducteur », in *Meta: journal des traducteurs*, 45(2), 2000, p. 228-240.

HERSANT Patrick, *Shakespeare en miroir: Pierre Jean Jouve*, in *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVI^e – XVIII^e siècles)*, 6, 2004, <http://journals.openedition.org/episteme/3814>, consulté le 09/11/2020.

HONOVÁ Zuzana, « L'équivalence fonctionnelle – une stratégie pour la traduction juridique ? », in *Études romanes de Brno*, 2, 2016, p. 163-176.

INKOVA Olga, « Les "intraduisibles": question de langue ou de culture ? » in *Hermès, La Revue*, 56 (1), 2010, p. 145-153.

ROBELIN Jean, « L'intraduisible », in *Noesis*, 21, 2013, p. 387-400.

ROSSI DANELZIK Elisa, *Le langage juridique italien*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2000.

SEGARRA Marta, « Si près »: de la traduction, *De Genere*, 2020, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02712494>, consulté le 09/11/2020.

SHAKESPEARE William et PY Olivier, *Roméo et Juliette*, Paris, Actes Sud Théâtre, 2018.