



**HAL**  
open science

## **Traduire et transmettre : mises en texte, mises en voix, mises en corps**

Marie Nadia Karsky

### ► **To cite this version:**

Marie Nadia Karsky. Traduire et transmettre : mises en texte, mises en voix, mises en corps. Sciences de l'Homme et Société. Université Toulouse Jean Jaurès, 2023. tel-04379823

**HAL Id: tel-04379823**

**<https://hal.science/tel-04379823v1>**

Submitted on 14 Jan 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.

**Université de Toulouse Jean Jaurès**  
**UFR LLCER-LEA, Département d'Études du Monde Anglophone**

***TRADUIRE ET TRANSMETTRE :***  
***MISES EN TEXTE, MISES EN VOIX,***  
***MISES EN CORPS***

**Document de synthèse présenté**  
**en vue de l'obtention de**  
**l'Habilitation à Diriger des Recherches**

**Sous la direction de**  
**Madame le Professeur Nathalie VINCENT-ARNAUD**  
**(Université de Toulouse Jean Jaurès)**

**Marie Nadia KARSKY**  
**Maître de conférences**

**2023**

## ***TABLE DES MATIÈRES***

<b>Remerciements</b> .....	p. 4
<b>Introduction</b> .....	p. 5
<b>I. Description et mises en rapport des différents domaines</b> .....	p. 9
I. A. Porosité des frontières : traduction et transmission .....	p. 11
I. B. Traduire du théâtre, traduire pour le théâtre .....	p. 14
I.C. Traduire un rythme pour donner sa place au corps .....	p. 26
<b>II. La traduction au carrefour des pratiques :</b>	
<b>la matérialité du texte à l'épreuve de l'enseignement</b> .....	p. 34
II. A. Traduction et transmission .....	p. 36
Les cours de traduction .....	p. 36
Les projets de traduction .....	p. 39
II. B. Organisation d'événements pédagogiques	
en lien avec la traduction .....	p. 46

### **III. Un parcours de recherche en traduction :**

<b>le corps du texte en jeu</b> .....	p. 54
III. A. Molière et Shakespeare en traduction .....	p. 55
III. B. Traduction et adaptation, quelle différence ? .....	p. 67
III. C. <i>Le Misanthrope</i> en Grande-Bretagne aux XXe et XXIe siècles .....	p. 73
III. D. L'opéra et la danse .....	p. 79
III. E. De l'individuel au collectif : manifestations scientifiques et recherche-crédation .....	p. 80
Traduction et performance .....	p. 80
Traductions de pièces de théâtre .....	p. 82
<b>Conclusion</b> .....	p. 88
<b>Bibliographie</b> .....	p. 93

## Remerciements

Nombreuses sont les personnes qui m'ont aidée durant la rédaction de ce travail de synthèse et au cours des années de recherche et d'enseignement qui l'ont précédé.

Ma gratitude va en tout premier lieu à ma Directrice d'Habilitation, Nathalie Vincent-Arnaud, pour son soutien et son encouragement sans faille ; mon travail a été nourri par ses relectures patientes, d'une qualité exceptionnelle, ainsi que par nos échanges stimulants et joyeux.

Je remercie également Christine Raguet, Maryvonne Boisseau et Arnaud Regnauld pour leur amitié et leur soutien au cours des périodes de doute que j'ai pu connaître.

De nombreux collègues, étudiant.e.s et ami.e.s m'ont aidée ou encouragée tout au long de ce parcours et je les en remercie chaleureusement. Ma gratitude va tout particulièrement à mon collègue et ami Paul Muraille, qui a assumé la majeure partie de l'administration du Master de traduction au cours des deux années passées, me permettant de me consacrer davantage à la recherche.

Enfin, je remercie du fond du cœur mes parents pour leur confiance et leur aide, spirituelle et matérielle, ainsi que mon amie Cathy Sablé pour les discussions fructueuses que nous avons eues, toujours enrichies par son esprit critique et son sens de l'humour.

## ***INTRODUCTION***

Rédiger un travail de synthèse de ma carrière me permet de faire le point sur mon parcours, de réfléchir aux choix professionnels que j'ai faits, à ce que mon métier, riche de ses différentes facettes, m'a apporté. Cela me permet également de considérer la manière dont j'ai pu contribuer à former des anglicistes.

Mon parcours personnel et professionnel a été déterminé par un ensemble d'éléments – lectures, collaborations, interactions et influences – que je vais m'attacher à décrire : ce sont là autant de sources qui ont nourri la personne que je suis.

J'ai grandi dans une famille plurilingue, à un croisement linguistique et culturel : ma mère, américaine, m'a tout de suite parlé anglais et m'a enseigné cette langue très tôt, avant que je ne sache lire ou écrire le français ; mon père, Français d'origine russe, parlait lui aussi parfaitement l'anglais. L'anglais est donc la première langue que j'ai parlée et entendue à la maison, parallèlement au français à l'extérieur et au russe, que ma grand-mère paternelle me parlait souvent. Ma mère me l'a transmise, insistant pour que j'apprenne à écrire l'anglais autant qu'à le lire et à le parler. Lorsque j'avais cinq ans, mes parents ont pu bénéficier d'un congé de formation et nous sommes allés vivre à Boston six mois, de septembre 1973 à mars 1974. Là, j'allais à l'école et j'ai appris à lire et à écrire en anglais, avant de maîtriser ces compétences en français. De retour en France, je lisais en anglais à voix haute à ma mère – des histoires pour enfants et des contes, puis, les années passant, nous avons lu Shakespeare et des romans classiques (Jane Austen, Dickens, Poe, Stevenson). C'est donc une langue qui relevait, pour moi, de la sphère privée, intime, mais que je partageais également, et volontiers, avec mes grands-parents, restés aux Etats-Unis, et mes cousins de là-bas, au cours de voyages que nous faisons avec ma mère et parfois mon père. Nous nous rendions régulièrement sur la Côte Est où vivait ma famille, d'abord tous les deux ans, puis tous les ans, séjournant tantôt à New York, à Boston ou à Philadelphie, et toujours dans le village de Virginie, près de la côte, où mes grands-parents avaient pris leur retraite.

Ma grand-mère paternelle, qui parlait le russe et le français, vivait avec nous ; elle m'a appris le russe dès mon enfance, me faisant très tôt lire des poèmes de Pouchkine et de Mandelstam, puis des récits de Gogol et de Tchekhov. Au collège, puis au lycée, j'ai appris l'allemand en première langue, puis ai renforcé mes connaissances du russe à partir de la classe de quatrième, en même temps que j'apprenais le grec ancien. J'ai ainsi pris l'habitude d'alterner entre des systèmes syntaxiques et grammaticaux différents, passant, non sans difficultés parfois, des langues à déclinaisons à celles qui n'en présentent plus. Le baccalauréat obtenu, je me suis inscrite en classes préparatoires littéraires, où j'ai continué à apprendre ces langues, cessant

cependant d'étudier le grec après la khâgne. Parallèlement, je faisais des études d'anglais à l'Université Paris X-Nanterre, passant les examens en fin d'année. Après deux années de classes préparatoires entre 1986 et 1988, je suis arrivée à l'université en troisième année, qu'on appelait alors la licence d'anglais. Après l'obtention de ce diplôme, j'ai décidé de continuer mes études d'anglais, obtenant une maîtrise de littérature anglaise, puis continuant en DEA (option littérature) et en doctorat, me spécialisant dans les études shakespeariennes. Parallèlement, j'ai mené à bien des études d'allemand, puis de russe, obtenant une licence dans chacune ; en revanche, je ne suis pas allée au-delà : le travail pour le doctorat, ainsi que la nécessité de gagner ma vie, avaient pris le dessus.

Cependant, j'ai toujours eu un rapport affectif très intense à l'allemand et au russe. Ce rapport n'a d'ailleurs pas été sans heurts : lors de mon premier séjour en Allemagne, à Munich, (j'avais 11 ans) ma correspondante et moi avons décidé d'un commun accord de nous parler en anglais afin de pouvoir communiquer ; nous n'avions pas l'intention de pas passer trois semaines à chercher nos mots, en allemand pour moi, en français pour elle, des langues que nous connaissions encore mal. Si mon allemand ne s'est pas amélioré durant ce séjour (au grand déplaisir de mes parents), j'ai appris à aimer Munich et par la suite, d'autres villes et régions allemandes dans lesquelles je me suis rendue. Au fur et à mesure que mon allemand s'améliorait, je me servais de cette langue dans mes échanges linguistiques. L'allemand, qui n'était pas parlé dans ma famille, est devenue la langue que je me suis choisie : celle de mon indépendance, et j'ai d'ailleurs eu ma première expérience d'enseignement en tant qu'assistante de français dans une *Realschule*<sup>1</sup> à Berlin en 1990-91, l'année de la réunification de l'Allemagne. J'ai ainsi passé une année très riche à fréquenter les théâtres et les opéras rendus alors plus nombreux par la chute du mur et la réunification des deux Allemagnes.

Mon rapport à la Russie n'était pas simple non plus : un séjour d'un mois en colonie de vacances en Union soviétique à 13 ans, sous le régime d'Andropov, m'avait passablement dégoûtée de ce pays avant que je n'y retourne à la faveur de la Péestroïka, huit ans plus tard, dans des circonstances tout à fait différentes qui m'ont permis de tisser des liens d'amitié très forts avec mes hôtes. A partir de ce moment-là, mes choix de vie privée ont fait que je me suis rendue régulièrement en Russie. J'ai même pu y travailler par moments : en tant que traductrice à Moscou, l'été 1992, puis, bien plus tard, en tant qu'enseignante-chercheuse. J'ai ainsi présenté

---

<sup>1</sup> Les *Realschule* dispensaient des cours pour les élèves entre 11 ans et 16-17 ans, alors que les *Gymnasia* comportaient deux années de plus, menant jusqu'à l'équivalent du baccalauréat (*Abitur*), obtenu en général à 19 ans.



des communications dans des colloques à Saint-Pétersbourg entre 2012 et 2018, été membre du jury d'un concours de traduction en 2019, ou participé à une école d'été organisée en août 2016 près du Lac Baïkal par les universités Paris 8, d'Irkoutsk et d'Oulan-Oudé, dans le cadre d'un accord cadre. J'y ai organisé un atelier de traduction russe-français, autour des impressions de la Sibérie de Danielle Sallenave et de l'écrivain sibérien Valentin Raspoutine (1937-2015) et de ses descriptions de la nature sibérienne, qui n'étaient pas sans poser des défis de traduction liés à l'absence d'équivalence de certaines plantes, par exemple. Durant cette école d'été, j'ai aussi assuré une partie de l'interprétariat afin que les collègues français et russes puissent se comprendre et échanger entre eux, et, de manière tout aussi importante, de permettre aux étudiant·e·s dont je m'occupais la plupart du temps de comprendre les instructions données par les gardiens et les responsables des résidences universitaires qui nous accueillaient.

Cette vie passée, depuis le début, au croisement des langues, a développé chez moi le goût de leurs musiques différentes : si j'aime les lire, j'aime aussi, voire surtout, les entendre et les parler. J'ai d'ailleurs parfois l'impression d'être une personne un peu différente selon la langue que je parle et selon le contexte dans lequel je l'emploie, comme si chaque langue me colorait différemment en tant que locutrice. La relation d'immédiateté que j'ai avec l'anglais, par exemple, m'a beaucoup aidée professionnellement, me permettant de saisir plus facilement les références et les indices sociolinguistiques d'un texte à traduire et de les expliquer aux étudiant·e·s, et d'être à l'aise en thème autant qu'en version, voire encore un peu plus. Cette relation peut néanmoins être à double tranchant, créant parfois une source d'interférences entre les systèmes linguistiques qui font alors obstacle au passage fluide d'une langue à l'autre et ralentissent le rythme auquel se fait la traduction. Sans être rédhibitoire, cet obstacle potentiel est à prendre en compte par les bilingues, notamment s'ils souhaitent se tourner vers la traduction. Il leur faudra alors souvent s'entraîner encore plus que les unilingues à passer avec rapidité et fluidité d'une langue à l'autre, dans une gymnastique de traduction à vue quotidienne parfois décriée mais nécessaire.

Mon rapport à mon métier et à ma carrière se sont formés autour de deux « pulsions » : celle de traduire, pour reprendre le terme de Berman (1995 : 74), à la fois un désir et un plaisir, et celle de la transmettre à autrui. Le mot de transmission est en effet central à ma pratique d'enseignante-chercheuse. Cette notion se situe au carrefour de mes divers centres d'intérêt : je me passionne en effet pour la manière dont les artistes – acteurs, danseurs, chanteurs – transmettent leur métier. Mon goût de la transmission naît d'un désir : celui d'analyser, de

discuter d'interprétations différentes, d'apporter une contribution au développement de la réflexion chez autrui, que ce soit les étudiant·e·s ou les collègues.



***I. DESCRIPTION ET MISES EN RAPPORT  
DES DIFFERENTS DOMAINES***

## I. A. Porosité des frontières : traduction et transmission

La notion d'intersection, de croisement, se détache donc comme invariant dans ma carrière et plus généralement, dans ma vie. Le titre de ce travail joue sur la duplication des préfixes (**traduction**, **transmission**) pour mieux rendre compte de la notion de traversée, de transfert, voire de porosité des frontières entre les langues et entre les domaines étudiés.

Je suis venue à la traduction par plusieurs chemins : par mon milieu familial, puis par les opportunités de travail qui se sont offertes à moi. Le passage d'une langue culture à une autre, la recherche d'équivalence ou à défaut d'adaptation qui en découlent souvent, ont toujours fait partie de mon contexte familial et personnel. Par ailleurs, j'ai toujours beaucoup aimé traduire. Lorsque j'étais étudiante en LLCER d'anglais, puis d'allemand et de russe à l'université de Nanterre, les cours auxquels je prenais le plus de plaisir étaient indubitablement ceux de traduction, que ce soit le thème ou la version. Ils supposaient un investissement total de notre part, à nous les étudiant·e·s, par la recherche, l'analyse et la réflexion exigées. Tout en présentant un défi de taille, ces cours avaient un but très concret : tenter de reproduire dans l'autre langue des effets stylistiques, s'interroger sur des références culturelles, sur des valeurs syntaxiques, qu'il s'agissait de faire passer. Les cours de traduction m'ont toujours semblé ludiques : ils me procuraient le plaisir d'apprendre de nouvelles tournures lexicales ou syntaxiques que l'on venait de voir à l'œuvre dans un texte ; qui plus est, les connaissances acquises étaient immédiatement exploitables, pouvant être réutilisées dans d'autres traductions, constituant un enrichissement du point de vue linguistique, culturel, littéraire, stylistique. Certes, le résultat de mon travail n'était pas toujours au niveau de mes espérances mais j'appréciais l'immersion que permettait le travail d'analyse du texte original, puis la prise de recul nécessaire qui s'ensuivait afin de pouvoir traduire dans l'autre langue. J'aimais les allers-retours successifs à effectuer entre le texte original et la traduction, la nécessité d'analyser l'un et l'autre. J'appréciais aussi pouvoir créer à partir du matériau d'une langue, dans le respect des limites imposées par un texte dans une autre langue, le plaisir de la confrontation constante entre le texte et la traduction. Partir de la contrainte du texte, du cadre qu'il imposait, m'aidait et me donnait, paradoxalement peut-être, un sentiment de liberté, comme si le texte original constituait un filet de sécurité me permettant d'évoluer sereinement dans l'écriture. Ce sentiment est unique, et ne se retrouve pas tel quel, à mes yeux, dans les autres formes d'écriture que suppose notre métier.

Si je me suis servie jusqu'à présent de l'imparfait pour décrire une situation passée, ce rapport de plaisir face à la traduction perdure : j'aime la traduction en ce qu'elle est un engagement, presque un corps-à-corps avec deux formes d'écriture : celle, déjà existante, de l'auteur dans l'original, et celle, en création, d'un texte qui prend forme. Ce plaisir de traduire ne m'a jamais quittée, des cours pris en licence à ceux de la préparation à l'agrégation. Traduire me permettait, et me permet toujours, d'oublier stress et inquiétude ; la recherche du mot, de l'expression ou de la tournure syntaxique appropriée prenaient le dessus. Il est certain que l'exercice de thème et de version n'ont rien à voir avec la traduction professionnelle, différant tant par leurs objectifs que par leurs modalités. La traduction dans le cadre de l'apprentissage d'une langue, notamment pour passer les concours des métiers de l'enseignement, ce que Delphine Chartier qualifie de « traduire pour apprendre » (2012 : 17), suppose d'avoir recours à des textes qui sont des extraits, brefs et non contextualisés. Les traducteurs et traductrices, ou les apprenti·e·s que sont les étudiant·e·s se spécialisant dans ce domaine, traduisent en revanche des textes dans leur intégralité ; eux doivent, à l'inverse, tenir compte du contexte dans son ensemble pour repérer les caractéristiques du texte (registres de langue, champs lexicaux, termes spécialisés, tournures stylistiques et rhétoriques...) et les reproduire (ibid. : 24-30).

Vers vingt-et-un ou vingt-deux ans, j'ai commencé à traduire de façon à compléter mes ressources d'étudiante. Les traductions se faisaient la plupart du temps du français vers l'anglais, parfois aussi du russe vers l'anglais ou vers le français : il s'agissait alors de traduire des scénarios de films, des logiciels informatiques, des communications faites dans un cadre académique (1993) ou des articles critiques sur des spectacles. J'ai longtemps continué à effectuer ce genre de traductions, en y prenant souvent beaucoup de plaisir, notamment lorsqu'il s'agissait de créer des sous-titres anglais pour des films d'art et d'essai ou un documentaire sur le voyage d'un Français d'origine arménienne en Turquie, à la recherche du village dont venait ses ancêtres (*Nous avons bu la même eau*, film de Serge Avédikian, 2007, sous-titré pour Titra Film). Depuis 2005, je traduis régulièrement en anglais les résumés d'articles de la revue franco-portugaise *Sigila*, qui paraît deux fois dans l'année. Cette activité, quoique modeste, est stimulante : outre la diversité stylistique de chaque résumé, les traduire implique des recherches dans le domaine traité, sans pouvoir accéder aux articles qui permettraient de mieux comprendre le sens. Heureusement, il est toujours possible de poser les questions aux auteurs par l'intermédiaire de la directrice de la revue, ce que j'ai fait à quelques reprises lorsque je n'étais pas certaine de comprendre le sens exact d'une expression (« le vécu d'une éclipse », par exemple, qui signifie la manière dont les spectateurs la vivent) ou si elle me semblait ambiguë

(« Nous abandonnons le narrateur en lui souhaitant d'échapper à cette dépendance close », fallait-il comprendre échapper au sens d'éviter ou de fuir une situation dans laquelle le narrateur se trouvait ?).

Si je n'avais pas pour projet initial de devenir enseignante, une année passée en tant qu'assistante de français dans un lycée à Berlin en 1990-91 m'a permis de comprendre que j'appréciais le contact avec les élèves, même si je n'étais jamais seule en présence d'une classe entière : les deux enseignantes de français que j'aidais partageaient les groupes en deux pour que nous travaillions conjointement, chacune avec un demi-groupe. J'ai ensuite pu donner quelques vacances, à l'Université Paris X en 1992, dans un lycée privé durant un mois en 1995, mais c'est vraiment avec mon premier emploi à l'université, en tant qu'ATER à l'Université de Reims Champagne-Ardenne en 1996, que j'ai pu ressentir le plaisir que constituait l'enseignement à l'université et que j'ai compris que là était ma voie. La possibilité d'avoir des échanges nourris de réflexion avec les étudiant·e·s autour des sujets abordés, étudiant·e·s qui à l'époque n'avaient que cinq à huit ans de moins que moi, m'enchantait et continue de le faire. Le dialogue s'établissait assez facilement, dans la courtoisie, et s'il fallait parfois faire montre de discipline et de fermeté, cela faisait partie du « jeu », me confortant dans l'idée que je pouvais faire entendre mon propos dans cet autre « corps-à-corps » qu'est la relation à une classe ou à un groupe d'apprenants.

Ce travail se propose également de réfléchir à la porosité des frontières entre les champs de recherche que sont la traduction et le théâtre. Depuis plus de vingt ans, ma recherche porte sur les traductions et les adaptations de textes dramatiques : quelle place ces transferts donnent-ils à la voix, au souffle, au corps ? Quelles sont les dynamiques apportées par les diverses occurrences de « mises en » proposées dans mon titre ? La traduction est une mise en texte ; la lecture du traducteur puis celle des acteurs autour de la table sont autant de formes de mises en voix ; et ces lectures relient la traduction et sa mise en corps éventuelle par les acteurs dans la mise en scène. Comment ces formes de « mises en » se déclinent-elles tout au long de ma recherche et de mon enseignement ?

## I. B. Traduire du théâtre, traduire pour le théâtre

Le théâtre m'intéresse par-dessus tout dans la perspective de la traduction. Il s'agit d'une perspective diachronique : comment relire, comment interpréter, comment traduire de nos jours les grands auteurs du théâtre classique, français ou anglais ? Si au cours des siècles, le théâtre anglophone a en effet traditionnellement accueilli des pièces du théâtre du Continent européen (France, pays scandinaves, Allemagne, Russie...), la plupart du temps pour les adapter plutôt que les traduire, depuis les années 1970, de nombreux dramaturges semblent s'inspirer encore plus régulièrement des grands classiques du répertoire, que ce soit pour les traduire, les adapter ou en proposer des réécritures. La liste est longue de ces classiques adaptés pour la scène anglophone contemporaine : de nombreux auteurs dramatiques (Martin Crimp, Sarah Kane, Timberlake Wertenbaker, Edward Bond, entre autres) éprouvent le désir de se mesurer aux classiques grecs, français, à Shakespeare et à Tchekhov, pour les traduire, les adapter ou en proposer des réécritures. Les classiques semblent former, pour nos contemporains, une caisse de résonance renvoyant l'écho amplifié des questions qu'ils se posent. Qu'est-ce que ces redécouvertes, ces réécritures des classiques nous apprennent sur les diverses formes d'écriture dramaturgique du théâtre en langue anglaise ces cinquante dernières années, sur les thèmes choisis et les positionnements stylistiques des auteurs ?

En juin 2018, Agathe Torti Alcayaga, Bruno Poncharal et Isabelle Génin et moi avons organisé un colloque de deux jours à la Cité universitaire (dans la Maison de la Grande-Bretagne) et à la Maison de la recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle autour de ces questions, nous interrogeant sur la place des traductions et des adaptations des classiques dans le théâtre anglophone contemporain. Nous avons aussi été frappés par la récurrence du détour par une langue étrangère chez les auteurs et autrices contemporain·e·s : qu'est-ce que le passage d'une langue à l'autre, d'un code linguistique, historique et culturel à un autre, leur apportait ? Dans les traductions et les adaptations contemporaines de divers classiques, n'entendait-on pas toujours, en fin de compte, la voix des traducteurs et traductrices, des adaptateurs et adaptatrices ? Quelles influences les textes classiques exerçaient-ils sur l'écriture des dramaturges contemporains ? Ce théâtre traduit, ou réécrit, s'inscrivait-il dans une recherche stylistique d'avant-garde ? Contribuait-il à repousser les limites de l'écriture théâtrale, ou prenait-il des aspects plus traditionalistes ? Ce colloque se donnait aussi pour but d'examiner la place concrète prise par le théâtre classique étranger sur la scène anglophone contemporaine,



les genres, les pièces, et les auteurs majoritairement traduits ou adaptés. Quelles ont pu être les incidences, sur les traductions et adaptations, des politiques culturelles adoptées ? Enfin, en quoi la situation varie-t-elle selon les différents pays anglophones ? Agathe Torti Alcayaga et moi avons consacré un numéro de la revue *Coup de théâtre* (RADAC) à ces questions, publiant une sélection d'articles provenant du colloque, auxquels se sont ajoutées d'autres contributions.

Si j'ai pu impulser le travail autour de ce colloque puis de la publication avec mes collègues, c'est parce que j'avais principalement consacré mes recherches à l'étude des traductions de Molière en anglais au cours de ces cinquante dernières années. J'avais en effet constaté que souvent, à un moment donné de leur parcours, les auteurs contemporains de langue anglaise se tournaient vers les classiques, notamment vers Molière. Martin Crimp, par exemple, dit avoir adapté *Le Misanthrope* de Molière en 1996 pour trouver une issue à la panne d'inspiration qu'il ressentait alors. Quant au *Misanthrope* de Tony Harrison, joué au *National Theatre* à Londres en 1973, il représente un des premiers d'une longue série de traductions et d'adaptations contemporaines de la pièce de Molière, sur laquelle je reviendrai plus loin. La question de la relecture du théâtre classique avait orienté mon travail de recherche depuis mon mémoire de DEA, écrit sous la direction d'Armand Himy en 1992 : je m'y interrogeais sur les manières dont les écrivains Romantiques allemands abordaient Shakespeare, notamment *Hamlet*, et sur leur influence potentielle sur les théories de Freud. Ma thèse de doctorat, soutenue en 1999 et intitulée « Une voix nouvelle : lectures féministes des premières comédies de Shakespeare », présentait les approches féministes contemporaines – antérieures aux théories de Judith Butler – des quatre premières comédies que sont *La Mégère apprivoisée*, *La Comédie des erreurs*, *Les Deux gentilshommes de Vérone* et *Peines d'amour perdues*, évoquant les nouvelles pistes de lecture qu'elles traçaient. Comment ces œuvres de jeunesse présentaient-elles les personnages féminins ? Quelle était la place des femmes dans un théâtre exclusivement masculin, où les rôles féminins étaient interprétés par des jeunes acteurs travestis ? Il ne s'agissait pas pour ces critiques de faire de Shakespeare en « féministe » avant l'heure, mais de proposer de nouveaux angles d'approche à son théâtre, s'appuyant notamment sur la théorie de la déconstruction, le travail de Stephen Greenblatt et les *cultural studies*. Si *La Mégère apprivoisée* avait donné lieu à plusieurs lectures féministes, ce n'était pas le cas des trois autres pièces, pour lesquelles j'ai davantage présenté mes propres analyses. Si l'une des fonctions des rôles féminins est de servir de miroir à une identité masculine inquiète qui se crée à partir de rapports de domination, celle-ci se voit subvertie par plusieurs biais : un silence de la part de personnages féminins comme Kate ou Sylvia, qui nous prête à nous interroger sur son sens, le rythme rapide du dénouement,

ou le report d'un dénouement heureux dans *Peines d'amour perdues*. Comparer ces premières comédies d'un point de vue thématique et structurel permettait de dévoiler des lignes de faille dans leur fondement patriarcal, incitant à creuser la complexité des rapports de domination et de subversion représentés dans ces pièces.

Les relectures, les manières dont on s'approprie ou dont on rejette éventuellement une œuvre du passé, dont on se situe par rapport à elle, m'ont toujours intéressée, constituant le fil conducteur de ma recherche depuis ma maîtrise (soutenue en 1990 et consacrée à Charlotte Brontë relue sous l'angle du féminisme des XIXe et XXe siècles) jusqu'à présent. Après ma soutenance de thèse en novembre 1999 et l'obtention de l'agrégation en juillet 2000, j'ai suivi, en auditrice libre, deux séminaires de DEA passionnants, portant chacun sur le théâtre : celui de Christian Biet sur le théâtre baroque en France, qui a enrichi ma compréhension du théâtre français du XVIIe siècle en par la perspective historique qu'il apportait ; et celui de Jean-Michel Déprats sur la traduction théâtrale, qui a profondément influé sur ma recherche. Si jusqu'alors, j'avais enseigné avec plaisir la traduction, je n'avais jamais imaginé pouvoir faire de la recherche en traduction. Je venais de soutenir ma thèse et de passer mon agrégation dans la foulée, et, sans doute sous l'effet de la fatigue due à des années de recherche et d'écriture solitaire<sup>2</sup>, je ne savais plus très bien quelle direction donner à mes travaux. Les séances du séminaire du groupe IRIS, dirigé à l'époque par François Laroque à l'Université Sorbonne nouvelle, présentaient les études shakespeariennes sous un angle très stimulant, mais elles ne s'ancraient pas suffisamment, à mes yeux, dans la réalité quotidienne de mon métier d'enseignante. Le séminaire de Jean-Michel Déprats était consacré à la traduction du théâtre, proposant des textes dans des langues différentes : allemand, anglais, italien. Plusieurs perspectives y étaient examinées : celle de la traduction de dialectes au théâtre, celle d'une langue archaïque, celle de la traduction de l'humour lorsqu'il est daté et ne passe plus, enfin, celle de la scène et du corps de l'acteur. Qu'est-ce qui fait qu'une traduction est vivante, qu'elle a un rythme, et que les acteurs et metteurs en scène ont envie de s'en emparer ? En outre, Paul Bensimon, que j'avais eu comme professeur de version d'agrégation à l'Université Sorbonne nouvelle, m'a parlé la même année du groupe de recherche en traduction TRACT et m'a encouragée à assister aux colloques et aux séminaires organisés par ce centre.

---

<sup>2</sup> Soulignons ici à quel point les conditions de recherche de la plupart des doctorants se sont améliorées : ils sont beaucoup plus encadrés que nous ne l'étions dans les années 1990, et ils disposent d'espaces d'échanges au sein des écoles doctorales et des laboratoires de recherche où ils sont inscrits. Je ne souhaite en rien minimiser les problèmes qu'ils peuvent rencontrer ou suggérer que le travail de rédaction n'est pas solitaire, mais il faut saluer l'effort d'encadrement et d'écoute mené par les universités depuis plusieurs années. Les problèmes rencontrés par les doctorants concernent maintenant davantage leurs perspectives de recrutement que la solitude de leur travail.

Ces deux séminaires ont eu une répercussion fondamentale dans ma vie professionnelle : ils m'ont permis de comprendre que la traduction pouvait non seulement s'enseigner, mais aussi être un objet de recherche, posant des enjeux concrets qui me passionnaient, avec lesquels je me sentais par conséquent plus à l'aise que ceux, qui me semblaient plus abstraits, des études shakespeariennes. Suite à un exposé que j'ai présenté sur les traductions de Molière dans son séminaire, Jean-Michel Déprats m'a proposé de remplacer un communicant qui ne pouvait se rendre à un colloque sur la traduction du théâtre à l'université d'Oxford en septembre 2001. Cette opportunité a constitué un tremplin pour ma recherche, me montrant l'intérêt de la réorienter vers l'étude de la traduction des dramaturges classiques que sont Molière et Shakespeare.

Je me suis donc tournée vers la traduction en ce qu'elle reflète une interprétation provenant de la lecture particulièrement attentive d'une œuvre, m'intéressant aux éclairages que l'étude des traductions projette à la fois sur une époque du passé et sur la nôtre, mettant en lumière nos propres conceptions et interrogations. Les séminaires et les colloques du groupe TRACT, que j'ai suivis depuis 2002-03, dirigés d'abord par Christine Raguét, puis par Bruno Poncharal, ont constitué une aide indispensable au développement de ma réflexion sur la traduction ; ils ont impulsé ma recherche en traductologie et orienté mon approche de la traduction vers une étude des textes source et cible qui s'appuie principalement sur l'analyse des effets stylistiques. J'ai d'ailleurs été membre de TRACT jusqu'à ma titularisation en tant que maître de conférences à l'Université Paris 8, et je suis restée attachée à ce groupe dont je suis maintenant membre associé, assistant le plus souvent possible aux colloques et séminaires organisés par ce groupe. Grâce à l'atmosphère à la fois stimulante et bienveillante qui y règne, j'ai pu nouer des relations fructueuses avec des collègues, dont plusieurs sont depuis devenus des amis. Ces relations ont ouvert sur des collaborations riches du point de vue de l'enseignement comme de la recherche : les collègues me confient ainsi régulièrement des expertises d'articles pour *Palimpsestes*, j'ai également pu aider Maryvonne Boisseau à éditer le n° 23 de *Palimpsestes*, qui portait sur la traduction de la cohérence, puis diriger le n° 27 de la même revue, consacré au rythme en traduction, dont je reparlerai plus loin.

Ma recherche s'est portée sur la dimension textuelle des traductions, sur les phénomènes stylistiques fondamentaux à la compréhension d'un texte et à son transfert. J'ai souhaité étudier les traductions ainsi que les adaptations des pièces de Molière, surtout celles qui, datant de la seconde moitié du XXe et du début du XXIe siècles, nous sont contemporaines. Il s'agissait d'examiner leurs similarités et leurs différences, notamment autour de la question du transfert

de la dimension comique de l'original dans la langue-culture qu'est l'anglais britannique, à la fois bien connue, reliée au français, mais très différente. Quels sont les éléments qui participent de l'humour chez Molière, dans des pièces aussi régulièrement jouées que sont *Les Femmes savantes*, *L'Avare*, *Le Misanthrope* ? Qu'est-ce qui est transféré dans le texte traduit, selon les traducteurs et leur approche ? Comment ce transfert s'opère-t-il de manière à maintenir les effets stylistiques et comiques, quitte à en recréer ailleurs en guise de compensation ? Les traducteurs se demandent, en accord avec les metteurs en scène, s'il ne convient pas de moderniser le texte de Molière pour en renforcer la dimension comique en anglais, en actualisant le lexique et la syntaxe pour dynamiser le rythme et proposer une intrigue parfois plus en rapport avec la société actuelle.

Parmi toutes ces pièces, *Le Misanthrope*, retraduit ou adapté en anglais une bonne douzaine de fois depuis la version du poète américain Richard Wilbur (datant de 1955 et régulièrement mise en scène depuis) m'a semblé intéressant à étudier. Le grand nombre de versions différentes atteste de l'intérêt pour cette pièce : qu'y cherche notre époque ? Un écho à ses interrogations sur la sincérité et l'hypocrisie ? Un miroir de ses propres contradictions politiques, culturelles, sociales ? Un prétexte pour façonner un outil dramatique poétique, pour réfléchir, aussi, au statut de la poésie dans le théâtre contemporain ?

Construite autour de contrastes thématiques et prosodiques, *Le Misanthrope* interroge également le pouvoir et la suprématie de la langue. Celle-ci se manifeste dans la beauté stylistique des vers de Molière, particulièrement ciselés, mais aussi dans une dimension proprement thématique : la parole, permise, interdite, acceptée, rejetée, implicite, et ses enjeux sont mis en avant de diverses manières dans l'intrigue, mais aussi dans l'efficacité dramatique de l'alexandrin. J'ai donc examiné les manières dont les traductions et adaptations se sont emparées des dimensions stylistiques, dramatiques et thématiques de la langue, la place qu'elles leur ont accordée, ainsi que celle qu'elles ont donnée à la créativité sous ses diverses formes.

Mon étude du *Misanthrope* partait également du désir d'interroger la différence, de nature ou de degré, entre la traduction et l'adaptation. Je me suis demandée si l'on pouvait séparer les parts respectives de la traduction et de l'adaptation dans les différentes versions anglaises, et comment elles transmettaient l'efficacité dramatique du style de Molière. Bien qu'on puisse récuser la différence entre ces deux processus de transfert – tout n'est-il pas, au théâtre, « tradaptation » ? – ils proposent deux façons divergentes d'aborder le texte d'origine.

Ces questions ont fait l'objet de plusieurs communications et d'articles entre 2002 et 2023, nourrissant ma réflexion et aboutissant à l'écriture d'une monographie qui étudie de près les effets stylistiques, comiques et scéniques de l'original et des dix versions étudiées. Intitulée *Le Misanthrope en Grande-Bretagne : enjeux traductologiques d'une fascination contemporaine*, elle doit paraître fin 2023 aux Editions québécoises de l'œuvre dans la collection « Vita Traductiva », dirigée par Agnès Whitfield.

J'ai donc étudié les différentes formes de transfert que sont la traduction et l'adaptation, dans le théâtre de Molière surtout, mais aussi celui de Shakespeare. Il m'importait de montrer les ressorts et les enjeux qui motivent l'adaptation, mais également les formes qu'elle peut revêtir dans la traduction. Il peut s'agir par exemple de rendre plus manifeste la dimension comique, ou de faire entendre un rythme auquel participent, entre autres, des phénomènes prosodiques comme le schéma métrique, la rime, les figures de style. Jean-Michel Déprats (2002) a remarquablement bien présenté les difficultés majeures qui se posent lorsqu'il s'agit de traduire le théâtre de Shakespeare. La langue, historiquement datée, comporte des figures rhétoriques et des jeux de mots souvent incompréhensibles de nos jours pour qui n'est pas spécialiste. La densité poétique de la syntaxe et du lexique, la complexité rythmique des vers ou de la prose, sont particulièrement difficiles à rendre en français, notamment du fait des différences de systèmes prosodiques. Enfin, Déprats insiste sur le fait que, par son style et sa prosodie, la langue de Shakespeare est porteuse d'un potentiel dramatique qui demande à s'incarner dans la voix et le corps des acteurs.

M'appuyant sur cette théorisation de la traduction de Shakespeare en français par Déprats, j'ai souhaité comparer diverses traductions de *Richard III*, puis de *King Lear*, développant mon analyse dans un article pour *Palimpsestes* (n° 23, « Traduire la cohérence »). Lire, entendre, et confronter les trois traductions d'Yves Bonnefoy, Jean-Michel Déprats et Pascal Collin, et analyser les procédés stylistiques et prosodiques employés enrichissaient notre compréhension de la tragédie et permettaient de porter un regard neuf sur Shakespeare, non seulement en français, mais également en anglais. J'ai ensuite prolongé cette étude des traductions du théâtre de Shakespeare par un article écrit pour *Modernités Shakespeariennes* (Avner, 2010). Il s'agissait d'interroger les manières dont les traductions de Shakespeare en français inscrivaient le dramaturge dans la modernité. Qu'est-ce que les traductions, nées de relectures, nous disent de nous-mêmes et de notre époque ? L'adaptation à un contexte contemporain par le biais d'un idiome résolument moderne assure certes la compréhension immédiate du public, garantit le rire lorsque la situation est comique, et peut plaire (ou non) par le décalage produit par rapport

aux attentes. Cependant, la modernisation linguistique ne suffit pas, en elle-même, à rendre la poésie du texte, ni même sa dimension théâtrale. Plus que par l'actualisation linguistique, c'est par un travail de création poétique sur le français, pour en repousser les limites de ce qui est considéré acceptable, que les traducteurs inscrivent Shakespeare dans la modernité qui, en traduction, s'incarne stylistiquement dans un verbe qui ni lisse plus le texte mais le serre au plus près pour en donner à entendre l'âpreté et les heurts.

Chaque traducteur parmi ceux que j'ai retenus pour leurs approches différentes nous en apprend sur l'écriture shakespearienne. Déprats nous rend sensibles à sa somptuosité lexicale, stylistique et rhétorique ; Bonnefoy fait alterner par moments des vers libres et un schéma métrique (hendécasyllabe, alexandrins) pour rendre compte de la tension poétique créée par le pentamètre iambique. Le rythme est ce qui prime chez Markowicz, qui choisit le décasyllabe et aboutit à un texte parfois épuré, caractérisé par son allant ; enfin, Pascal Collin propose une traduction qui actualise la langue de Shakespeare et en privilégie la clarté pour les spectateurs et lecteurs contemporains, au risque d'être plus rapidement dépassée. Plus une traduction met en exergue un lexique moderne, courtisant un effet de mode, plus elle court le risque d'être éphémère. Mais ce risque est, après tout, inhérent à une vision de la traduction qui s'inscrit dans une théorie du langage qui s'appuie sur le discontinu, pour reprendre les idées d'Henri Meschonnic (2007 : 38-39). Un traducteur qui opte pour l'actualisation très marquée de la langue accepte que cette langue soit dépassée au bout de quelques années, et embrasse sa nature transitoire.

Nombreux sont les traducteurs et traductrices ou adaptateurs et adaptatrices de Molière qui modernisent l'intrigue, le lexique et la syntaxe, non seulement pour *Le Misanthrope*, mais plus généralement toutes ses pièces. C'est le cas de Ranjit Bolt, de Liz Lochhead, ou de Neil Bartlett, par exemple, qui ont rendu l'effet comique de plusieurs comédies de Molière en conjuguant un lexique et une syntaxe modernes, aux accents parfois familiers, avec des choix prosodiques très marqués faisant ressortir la rime en fin de vers ou jouant sur d'autres effets d'assonance.

Si je me suis plus particulièrement attachée à l'étude des comédies (les premières de Shakespeare pour mon travail de thèse, puis le théâtre de Molière, c'est parce que l'une des plus grandes difficultés en traduction consiste à reproduire l'humour, à faire rire autant à la lecture de la traduction qu'à celle de l'original. J'ai aussi cherché à voir sur quoi s'appuie, textuellement, le rire créé par Molière, et l'humour shakespearien. Il s'agit de formes d'humour très différentes dans le théâtre comique de l'un et de l'autre : comique de situation chez Molière alors que celui de Shakespeare naît plutôt de jeux de mots et de traits d'esprit que l'on retrouve dans son théâtre tout entier. Au-delà de cette différence de prime abord, le comique passe chez

les deux poètes-dramaturges par la langue : les jeux de mots qui fusent chez Shakespeare insufflent une vivacité rythmique à son style ; chez Molière, la situation comique est sertie dans des répliques que cisèle un rythme tendu et incisif. Les nombreuses répétitions comiques qui ponctuent les textes de Molière (comme la réplique de Géronte dans *Les Fourberies de Scapin*, ou le « sans dot » d'Harpagon) participent également de ce que Gabriel Conesa a nommé le « ballet de paroles » moliéresque (1983). Pour que les situations puissent continuer à faire rire le public lorsque Molière est entendu en anglais, les traducteurs veillent à recréer la vivacité stylistique de ses comédies. Celle-ci passe souvent, aux XXe et XXIe siècles, par le contraste entre une modernisation contextuelle et lexicale et le choix de la versification et surtout de la rime, sur laquelle les traducteurs s'appuient pour renforcer les effets comiques.

Si les traductions de Shakespeare en allemand par A. W. Schlegel et L. Tieck ou celle de B. Pasternak en russe ont pu acquérir le statut de classiques, ce n'est pas le cas pour Shakespeare en français, ni pour Molière en anglais. Cependant, la réception de l'œuvre est enrichie par la diversité même des traductions. Du reste, celles-ci répondent autant à un désir qu'à une nécessité objective : chaque retraduction reflète une nouvelle lecture ainsi qu'un autre rapport à la langue. Le traducteur est motivé par le désir de se confronter au texte original pour apporter son interprétation de l'œuvre, nouvelle pierre à l'édifice des lectures qui contribuent à créer la nôtre.

Je perçois un rapport métaphorique entre la traduction et l'ombre qui me semble potentiellement intéressant, et que je souhaite développer ici. La traduction a certes longtemps été reléguée dans la zone d'ombre de la création ; le parallèle établi entre l'ombre et la traduction semble d'ailleurs de prime abord comporter des connotations principalement négatives. En témoignent quelques expressions comme « être l'ombre de », « porter ombre à », « avoir peur de son ombre » qui, appliquées à la traduction, mènent vers des discours négatifs sur la traduction, sa manière d'être considérée comme un phénomène secondaire, voire ancillaire, comme le double toujours déficient d'une œuvre originale, condamné à vivre dans son reflet. Comme ce que l'on entend dans l'humour noir de cet aphorisme rapporté par le traducteur Carlos Batista : « Un auteur disait à sa traductrice : 'Ma lumière sera la gloire de ton ombre' » (2003 : 80). Le texte traduit n'est-il alors qu'une ombre, dénué de la substance, de la richesse et de la vie de l'original ? Lorsque la traduction n'est pas considérée comme satisfaisante, porte-t-elle de l'ombre à l'œuvre ? Faut-il alors avoir « peur de son ombre », c'est-à-dire craindre que les traductions trahissent une œuvre et lui portent ombrage ?

Je ne souhaite pas, cependant, m'attacher à cette vision somme toute négative de la traduction comme faible reflet ou simulacre de l'original. Au contraire, ce qui m'intéresse particulièrement dans la métaphore de l'ombre appliquée à la traduction, c'est la manière dont l'ombre, zone d'opacité projetée par un corps physique qui intercepte les rayons de la lumière, en constitue un prolongement et contribue à rendre perceptible sa substance, son corps. Indissociable du corps, l'ombre en est une extension ; elle en accroît, par là-même, la visibilité, nous incitant à le voir autrement, parfois même tout simplement à prêter attention à ce que nous n'aurions peut-être pas remarqué par ailleurs. Pour reprendre l'idée exprimée par Walter Benjamin dans le terme de *Fortleben* qu'il applique à la traduction, celle-ci est prolongement de la vie d'une œuvre, une vie qui, par sa nature même, suppose la transformation (Hibbs, Serban, Vincent-Arnaud, 2018 : 14).

D'extension d'un corps dans l'espace, l'ombre prend, dans la littérature et les mythes, le sens d'un prolongement temporel et spirituel. Chez Adalbert von Chamisso, le personnage de Peter Schlemihl vend son ombre au diable contre une bourse inépuisable, mais il le regrette immédiatement dans la mesure où le fait de ne plus projeter d'ombre l'exclut de la société, que sa différence effraie : l'ombre que l'on projette se révèle être un bien précieux, dont on ne peut se départir sans risque. Le danger induit par la séparation du corps et de son ombre est encore plus net dans le conte d'Andersen intitulé *L'Ombre*. Là, l'ombre se détache du héros pour vivre de manière indépendante ; plusieurs années plus tard, richissime et adulée de tous mais ayant besoin d'une ombre pour affirmer sa présence, elle revient sous la forme d'un homme demander au héros d'inverser leurs rôles : l'ombre supplante le héros qui devient alors l'ombre de son ombre, dans un rapport d'indétermination qui mène le héros à la mort.

Dans les deux récits, la séparation de l'homme et de son ombre, du corps et de la zone d'opacité qu'il projette, est présentée comme ouvrant sur un péril pour l'homme : l'exclusion sociale chez Chamisso, la mort physique chez Andersen. Un éclairage différent est projeté sur le thème de l'ombre dans *La Femme sans ombre*, nouvelle de Hugo von Hofmannstahl à la source de l'opéra du même nom composé par Richard Strauss et représenté pour la première fois en 1919. L'impératrice, l'héroïne de l'histoire, est un être provenant du monde des esprits. Signe de son manque de matérialité, elle ne projette pas d'ombre. Or il lui faut en acquérir une si elle veut demeurer dans le monde des humains auprès de son époux, l'empereur. Sans cela, elle n'aura pas de descendance et l'empereur se transformera en statue de pierre. L'opéra la montre donc à la recherche d'une ombre mais, si elle finit par en trouver une, cela sera au prix de la fécondité et du bonheur conjugal de la femme du teinturier, qui accepte de lui céder la sienne. Se priver



de son ombre équivaut ici à se priver d'une progéniture. À la dernière minute, alors que son époux commence à se pétrifier, l'impératrice renonce à ce marché et à l'ombre de la femme. Ce refus de causer le malheur d'autrui sera justement ce qui sauvera l'empereur, permettant à l'impératrice de rester parmi les humains, enfin dotée d'une ombre salvatrice<sup>3</sup>.

Insaisissable, dénuée de la substance du corps qui la projette, l'ombre en confirme pourtant la matière, voire la vie : dans le folklore fantastique, les morts-vivants n'ont pas d'ombre ; son absence devient funeste pour les héros de Chamisso ou d'Andersen, ou pour le couple impérial imaginé par Hofmannstahl. Pour revenir à la métaphore qui consiste à voir dans le corps physique l'équivalent du texte original et dans son ombre celui de la traduction, on peut lire ces récits comme interrogeant le rapport de subordination de la traduction. Sans traductions pour en prolonger l'existence et la visibilité, un texte original est incomplet, il reste inconnu d'un public international (ce qui peut correspondre à une « exclusion » de son domaine). Par ailleurs, la traduction peut parfois aussi faire œuvre : ainsi en est-il des traductions d'Homère en allemand par Voss au XVIIIe siècle ou en russe par Nikolaï Gneditch au XIXe, ou, antérieurement, de la traduction des *Vies des hommes illustres* de Plutarque par Jacques Amyot qui a servi à Thomas North pour *Plutarch's Lives*. Elle peut aussi supplanter un temps le texte original pour des raisons de domination linguistique et politique ; Pascale Casanova rappelle qu'au début du XIXe siècle, les traducteurs de Shakespeare en italien, en espagnol et en portugais se servaient des traductions françaises de Pierre Le Tourneur (2015 : 21). L'œuvre non traduite serait ce qui ne projette pas d'ombre, qui reste donc sans « descendance », sans prolongement dans d'autres langues et cultures. La traduction en constituerait alors l'ombre, dans son acception positive, permettant son retentissement et son extension vers d'autres horizons, en quelque sorte sa survie.

Comme l'ombre, qui ne se conforme pas à la taille de l'objet ou de l'être dont elle est le reflet mais se transforme selon l'heure de la journée et l'intensité de la lumière, les traductions s'adaptent à diverses exigences, selon l'approche des traducteurs et l'objectif de la production. Contribuant parfois à repousser les frontières de ce qui est considéré comme acceptable dans la langue pour créer de nouvelles formes poétiques, elles créent de la beauté dans le mystère comme le font les jeux d'ombre décrits par l'écrivain japonais Junichirô Tanizaki, qui s'interrogeait en 1933 sur leur perte sous l'effet de l'électrification massive de son pays : « nous autres Orientaux nous créons de la beauté en faisant naître des ombres dans des endroits par eux-

---

<sup>3</sup> Signalons au passage les aspects réducteurs d'une vision de la femme dont le bonheur consisterait avant tout, voire uniquement, dans l'enfantement.

mêmes insignifiants [...] le beau perd son existence si l'on supprime les effets d'ombre » (1978 : 63-64). Comme l'ombre, double du corps, qui lui procure, selon Tanizaki, mystère et épaisseur, la traduction dédouble une œuvre pour la rendre à la fois même et différente et lui donner une nouvelle épaisseur, permettant sa transmission tout en ouvrant sur l'altérité. Cependant, l'ombre peut aussi être hospitalière, et c'est souvent ainsi qu'elle est perçue dans les pays chauds. Là encore, on peut imaginer un parallèle entre l'hospitalité de l'ombre et celle offerte au texte par la traduction, qui peut se faire accueil du texte d'origine, comme le suggère le titre d'Antoine Berman (*La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*).

La pensée d'Antoine Berman, dont j'ai découvert les écrits dès mes premières recherches en traduction, a eu un impact profond sur moi, en particulier son approche du traduire comme pouvant faire œuvre, comme facteur de poéticité. En apprenant à écouter la lettre du texte, qui est à la fois « dissociable et indissociable » du sens (Berman, 1999 : 41) et représente la réalité tangible, presque corporelle, de l'œuvre (ibid. : 42), ce que Michel Ballard qualifie de « tout organique » lorsqu'il explique que la « distinction forme-fond n'est jamais valable que comme processus d'analyse pour percevoir les constituants d'un tout organique » (1994 :13), les traducteurs et traductrices peuvent se mettre à la recherche d'un travail de poéticité, c'est-à-dire de création sur la langue, afin d'accueillir l'étranger en tant que tel. Ceci implique donc de chercher à faire entendre le texte original en palimpseste, sans l'effacer au profit d'une traduction ethnocentriste écrite dans une langue en général plus normative que s'il s'agissait d'une œuvre originale. Insistant sur la différence entre les traductions de textes techniques, qui communiquent des informations, et celles des textes littéraires, qui ouvrent sur une expérience de vie, Berman donne des pistes pour analyser le processus de traduction et se garder de ses déformations potentielles, dont il détaille plusieurs tendances (1999 : 49-68). Sans qu'il s'agisse d'une méthodologie de la traduction ou de recettes pour « bien » traduire, cette typologie des diverses déformations de la traduction rappelle quels sont les écueils à éviter si l'on veut tendre vers une traduction capable d'agir par décentration sur la langue cible, axée sur l'accueil du texte étranger.

Mon expérience d'enseignement m'a cependant par la suite montré qu'il faut être un traducteur ou une traductrice expérimenté si l'on veut arriver à une traduction qui laisse sa place à l'étranger sans paraître maladroite et excentrique : en effet, avant de pouvoir se détacher des tendances déformantes d'une langue normée, il faut en maîtriser parfaitement les codes, ce qui n'est pas le cas de la plupart des étudiant·e·s en traduction. Ceux-ci tendent à confondre un processus réfléchi ouvrant sur l'étranger et la maladresse du calque. Malgré toute mon

admiration pour cette approche et mon désir de la faire connaître aux étudiant·e·s, je dois me contenter de la leur présenter en les prévenant qu'il s'agit d'un horizon vers lequel tendre à long terme, et non d'une méthode immédiatement applicable.

Le travail de Berman nous permet de réfléchir non seulement au processus de la traduction mais également à celui de sa lecture (1995). La traduction, comme la lecture, est une forme de critique, qui suppose analyse et interprétation. Son dernier ouvrage, *Pour une critique des traductions*, élabore une méthode d'analyse des traductions, nous sensibilisant à ce qui importe lorsqu'on lit un texte traduit : l'attention portée au texte traduit et à son statut, justement, de texte, qui fait système, la considération apportée au projet du traducteur, et enfin, aux éléments poétiques du texte qui témoignent de la cohérence du projet et de la traduction. Il en découle que la traduction, loin d'être une forme d'écriture subalterne, est un genre en soi, ce que Berman qualifie d'« écriture-de-traduction » et qu'il décrit comme « une écriture qu'aucun écrivain français n'aurait pu écrire, une écriture d'étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun (ou, s'il y a heurt, *un heurt bénéfique*) » (Berman, 1995 : 66)<sup>4</sup>. Relevant d'une forme d'écriture autre, la traduction devrait donc se lire différemment d'un texte non traduit. C'est aussi ce que propose Lawrence Venuti (2013 : 109-115), qui voit la traduction comme un produit hybride qui nécessite donc une approche particulière. Fondamentale pour la survie des œuvres littéraires, la traduction n'est pas l'original mais, si c'est une grande traduction, elle ne lui est pas inférieure, elle est autre ; sa lecture permet au lecteur de mieux comprendre sa propre langue en ce que la traduction ouvre sur une langue nouvelle. Ce projet bermanien est repris par des traducteurs comme André Markowicz, lorsqu'il traduit du russe vers le français, ou par le couple de traducteurs Richard Pevear et Larissa Volokhonsky, qui traduisent du russe vers l'anglais et qui cherchent – ce qui est une gageure dans le monde contemporain de la traduction anglophone – à faire entendre quelque chose des structures prosodiques et stylistiques de l'original dans leurs traductions.

---

<sup>4</sup> C'est moi qui souligne.

## I. C. Traduire un rythme pour donner sa place au corps

Qui dit ombre dit aussi double, or le théâtre de texte m'intéresse comme lieu par excellence du double : la double énonciation, le procédé double qui consiste en un texte écrit et son incarnation dans des corps pour en sonder les possibilités par les voix, les gestes et les mouvements. Deux concepts qui ont eu un impact significatif sur mon approche, et que j'ai découverts pour partie dans le séminaire de Jean-Michel Déprats pour en pousser l'étude par la suite, sont celui de *gestus*, élaboré par Brecht et repris par Déprats (2002 : cvii), et celui de verbo-corps pensé par Patrice Pavis (1990 : 151).

Brecht définit le *gestus* comme : « Un ensemble de gestes, de jeux de physionomie et (le plus souvent) de déclarations faites par une ou plusieurs personnes à l'adresse d'une ou de plusieurs autres » (1992 :124). Là, le *gestus* prend avant tout un sens social, situant l'homme dans sa relation aux autres. Le *gestus* est multiple, ne concernant pas uniquement le locuteur mais aussi l'attitude de l'interlocuteur. S'il peut ouvrir sur une gestuelle, il ne se confond pas avec les gestes et les paroles. Brecht explique en effet que « Les mots et les gestes peuvent être remplacés sans que le *gestus* change pour autant » (ibid). En tant qu'attitude physique et mentale qui témoigne de rapports sociaux, le *gestus* dans cette définition ouvre sur des possibilités de jeu et de mise en scène qui, réalisées ou non, trouvent leur source dans le texte.

Citant Brecht, Jean-Michel Déprats propose une approche du *gestus* qui souligne son importance potentielle dans la traduction du théâtre :

« Une langue est gestuelle [...] lorsqu'elle indique quelles attitudes précises l'homme qui parle adopte envers d'autres hommes. La phrase "Arrache l'œil qui t'est un objet de scandale" est d'un point de vue gestuel moins riche que la phrase : "Si ton œil t'est un objet de scandale, arrache-le". Dans celle-ci, on montre d'abord l'œil, puis vient la première partie de la phrase, qui contient manifestement le *gestus* d'une hypothèse ; enfin arrive la seconde partie, comme une attaque-surprise, un conseil libérateur » (2002 : cvii).

Le *gestus* est ici compris dans son sens étymologique d'attitude et de mouvement, comme un ensemble ouvrant sur des gestes ou des attitudes corporelles perçus par le personnage et par les spectateurs comme porteurs de sens (*Metzler Lexikon Theatertheorie* 2005 : 129-136).

Cet exemple permet de comprendre la notion de *gestus* avant tout comme une possibilité de jeu corporel et vocal offerte à l'acteur par le rythme, la syntaxe, la prosodie et les choix lexicaux du texte, possibilités que le traducteur doit s'attacher à rendre dans la langue cible.

Pour Déprats, un texte de théâtre ne peut en effet devenir un « matériau dramatique vivant » (Corvin, 1991 : 836) exploitable par les acteurs et metteurs en scène que s'il offre un potentiel d'attitude corporelle, lié aux sonorités des mots, au rythme et à la matérialité du texte. Ce potentiel doit pouvoir se trouver dans la traduction pour qu'elle fonctionne : au traducteur de se faire dramaturge en prêtant attention à ce potentiel pour le recréer dans sa dimension virtuelle. Pavis, quant à lui, nous rappelle que « mot et geste forment au théâtre une unité dialectique qu'on ne saurait disjoindre » (1990 : 155). Le *verbo-corps* se définit alors comme « [l'] alliance du texte prononcé et des gestes (vocaux et physiques) accompagnant son énonciation, [le] lien spécifique que le texte entretient avec le geste » (*ibid.* : 151). Ce concept inclut les façons dont les lecteurs, les acteurs, les metteurs en scène et les traducteurs lisent et entendent le texte d'une pièce de théâtre en imaginant son potentiel scénique : ce que Pavis appelle une série de concrétisations qui précèdent et accompagnent la mise en scène et la traduction (1996 : 385-386). Il s'agit par là de découvrir le potentiel de jeu provenant des rythmes, des intonations et des impulsions produits par les structures sonores et les images du texte, pour s'efforcer de produire une traduction qui ouvre, elle aussi, sur un tel potentiel. La traduction n'impose pas un sens ou une mise en scène ; il s'agit pour le traducteur d'explorer les diverses possibilités du texte de départ pour chercher à donner autant de résonance au texte d'arrivée.

Le gestus brechtien et le verbo-corps de Pavis ne se confondent pas avec la notion de *performability* (« jouabilité »), au sens d'une dimension physique inhérente au texte qu'il conviendrait de faire ressortir dans la traduction. Le caractère « jouable » d'un texte de théâtre, le fait qu'il soit « bien en bouche », représentent, en Grande Bretagne notamment, l'un des critères employés par les critiques et les éditeurs pour déterminer la qualité d'une traduction pour le théâtre. Or le sens de ce terme est flou, explique Susan Bassnett (1991). Il ne repose pas sur des fondements solides et reste essentiellement indéfinissable dans la mesure où les critères de ce qui est « jouable » varient selon les époques, les cultures, et les traditions théâtrales. Si Bassnett écarte le concept d'une dimension physique inhérente au texte qu'il s'agirait de reproduire dans la traduction, c'est parce qu'elle considère que ce concept s'appuie sur l'idée que les pièces de théâtre se liraient et se comprendraient de manière uniforme et universelle. Elle reproche aussi au terme de servir à définir un pré carré pour les « experts du métier », c'est-à-dire les auteurs dramatiques ou les metteurs en scène, qui seraient seuls capables de produire un texte « jouable » et à qui cette notion sert alors de prétexte pour adapter le texte à leur guise (1991 : 105). Enfin, elle craint que le concept de *performability* ne serve à imposer une

traduction unique, qui consiste souvent en la révision ou la réécriture, par un auteur plus ou moins célèbre, d'une traduction dont l'auteur n'est pas mentionné, réécriture qui se fait dans une visée d'acculturation du texte de départ pour favoriser la culture de la langue d'arrivée qu'est, dans son cas, l'anglais.

Si le concept de *performability* est en effet flou et doit être précisé, le verbo-corps de Pavis, ou les réflexions de Déprats sur la dimension physique du texte théâtral, sont précis et servent d'outils aux traducteurs, mettant l'accent sur l'importance que prend la lettre du texte au théâtre. « Traduire, c'est déjà mettre en scène », disait Vitez (Déprats, 1996 : 9). Ce qui n'implique pas une seule traduction ou une mise en scène définitive ; bien au contraire, les interprétations, comme les traductions et les mises en scène, varient selon les époques, mais elles peuvent toutes se faire en tenant compte de la lettre du texte de départ, afin de laisser une place aux corps des interprètes.

Ces deux concepts m'ont beaucoup servi dans mon travail de lecture et d'analyses des textes de théâtre et de leurs traductions. Ils m'ont permis de lire un texte en pensant aux corps des personnages dans leur incarnation par des acteurs, ainsi qu'aux façons dont la corporalité peut s'inscrire dans la langue du texte, dans son rythme. Ils m'ont permis de lire un texte en pensant aux corps des personnages dans leur incarnation par des acteurs, mais également aux façons dont la corporalité peut s'inscrire dans la langue du texte, dans son rythme. La traduction se fait à partir des connaissances, du ressenti, des impressions corporelles des êtres humains que sont les traducteurs et traductrices, qui cherchent à restituer la mémoire d'un corps au travers du leur (Hibbs, Serban et Vincent-Arnaud, 2018 : 11-14). Dans leur préface, Nathalie Vincent-Arnaud, Solange Hibbs et Adriana Serban interrogent la question de la perte inévitable du corps dans la traduction, posée par Derrida. Elles renvoient à des métaphores de la traduction qui ont trait au corps : la traduction comme enfantement, comme écho d'une œuvre, comme corps à corps ou comme processus tenu à bras le corps (ibid.).

En outre, j'ai pu réfléchir sur le rapport entre corps et traduction au théâtre en participant à l'organisation, en 2013, d'un colloque autour de la question de la place du traducteur au théâtre, avec mes collègues de l'Université Paris 8 Claire Larssonneur (angliciste) et Céline Frigau Manning (italianiste et spécialiste du théâtre). Ce colloque a donné lieu à un ouvrage dirigé par Céline Frigau Manning et moi-même, sorti en 2017 aux Presses Universitaires de Vincennes et intitulé *Traduire le théâtre : une communauté d'expériences*. Il s'agissait d'envisager la traduction du théâtre du point de vue de ses différents acteurs, réfléchissant à la manière dont s'élabore le travail collaboratif qu'est la traduction du théâtre pour la scène. Les articles

interrogent les expériences de chacun·e, du ressenti corporel des traducteurs, traductrices, acteurs et actrices, à leur place dans la communauté du théâtre, pour présenter leurs rôles dans le produit commun qu'est la représentation, source à son tour de nouvelles expériences et d'un nouveau vécu.

La dimension corporelle d'un texte et de sa traduction passe aussi par son souffle et son rythme. Entre 2012 et 2014, Christine Raguét et moi avons travaillé ensemble à l'organisation des séminaires et du colloque du TRACT dédiés à la question du rythme en traduction ; elle m'a ensuite confié la direction du volume de *Palimpsestes* en rapport avec ce thème. Dans l'introduction, j'ai proposé une réflexion sur l'étymologie du mot rythme et sur ses acceptions, présentant ensuite une synthèse de la discussion des rapports entre rythme et versification, pour m'arrêter ensuite sur la question du rythme de la prose. Rythme et sens étant intimement liés, les problèmes posés par la traduction du rythme vont bien au-delà des différences entre les systèmes prosodiques. Si, comme le dit Meschonnic, « une grande traduction est une contradiction tenue, au sens contraire de la conception courante qui tend à la résoudre dans une direction ou une autre » (1999 : 55), la question qui se pose est alors de savoir comment maintenir la tension, le rapport entre deux langues qu'est la traduction. Face au grand nombre de contributions de qualité qui nous avaient été envoyées, Christine Raguét et moi avons préparé un second volume intitulé *Tensions rythmiques en traduction* et publié la même année dans la collection *Vita Traductiva*, que dirige Agnès Whitfield. Il s'agissait dans les deux recueils de s'interroger sur les manières de penser le rythme, de l'analyser et surtout, de le traduire, étant donné les dissymétries entre les langues. Que signifie, pour un traducteur, traduire un rythme ? Quels en sont les enjeux quant aux apports de la traduction tant à la langue cible qu'à la langue source ? La question de la mise en œuvre concrète, en traduction, de la théorie du rythme d'Henri Meschonnic s'est posée, ainsi que celle de sa confrontation avec d'autres approches du rythme en traduction. Dans les deux recueils, la pensée du rythme s'applique à divers genres : le théâtre, la poésie, le roman, les textes de sciences humaines.

Suite à la publication de ces volumes, j'ai été invitée à écrire des recensions d'ouvrages sur la traduction (le n° 24 de *Palimpsestes*, intitulé « Le Réel en traduction, greffage, traces, mémoire » pour *Cercles* en 2012), sur la traduction pour le théâtre (*Traduire la lettre vive*, de Julie Vatain), sur le rythme en musique et dans d'autres formes artistiques (*Off Beat : Pluralizing Rhythm*, dirigé par Jan Hein Hoogstad et Birgitte Stougaard Pedersen et publié par Rodopi en 2013 dans le numéro 26 de la revue *Thamyris, Intersecting Place, Sex and Race*) ou sur la traduction de paroles chantées avec *Translating for Singing* (dont je parlerai plus loin).

Ces recensions et les expertises d'articles mentionnées plus tôt m'ont fait découvrir d'autres points de vue et d'autres perspectives sur les questions de la traduction du rythme, notamment pour la scène, musicale ou théâtrale.

Mon intérêt pour le rythme, comme pour les arts de la scène et la musique, viennent de mon enfance. J'ai toujours vécu entourée de musique : mon père, compositeur, m'a très vite proposé de prendre des cours de piano, ma mère est grande amatrice de musique de chambre et d'opéra, et mon mari est musicologue et ancien pianiste. Parmi toutes les formes de musique, j'ai toujours été particulièrement attirée par l'opéra, comme forme de théâtre en musique, laissant la place aux corps autant qu'à la voix. Je suis également attirée par les voix et par la manière qu'elles ont de faire entendre le texte du livret dans la ligne musicale, voire en dépit d'elle. L'année que j'ai pu passer à Berlin en tant qu'assistante de français en 1990-91 m'a permis de profiter pleinement des spectacles proposés par les différents théâtres et opéras d'une ville en pleine réunification. J'ai pu voir de nombreuses œuvres que je ne connaissais souvent qu'en disque, dans des mises en scène tantôt traditionnelles, tantôt modernistes lorsqu'il s'agissait par exemple de celles de Götz Friedrich qui travaillait alors avec la Deutsche Oper. À voir et à entendre ces opéras chantés sur scène, j'ai pu me rendre compte à quel point l'aspect spectaculaire d'un opéra importe : quand bien même on n'apprécie pas l'interprétation proposée par la mise en scène, le spectacle en soi nous bouscule dans nos attentes et nous fait réfléchir à nos critères d'appréciation.

L'enregistrement des master-classes données par Maria Callas dans les années 1970 à New York, reproduit en disque compact et écouté alors que je commençais à m'intéresser à la dimension articulatoire des textes à traduire, m'a fascinée tant elle y fait travailler la précision vocale des jeunes chanteurs. Elle les amène à interpréter leur rôle de manière dramatique sans les enfermer dans sa propre lecture du rôle. L'écoute de ces cours m'a inspirée dans ma compréhension de la dimension articulatoire d'un texte, à restituer dans la traduction afin d'en permettre/rendre possible la mise en voix, et de là la mise en corps.

Mon rapport à la danse, classique en particulier, possède un fondement plus individuel, et n'était pas partagé par l'ensemble de ma famille. Si j'ai dû insister au début pour pouvoir suivre des cours de danse classique, mes parents ont été suffisamment compréhensifs pour me permettre d'en suivre autant que je le souhaitais durant ma scolarité au lycée, pourvu que les résultats scolaires n'en pâtissent pas. J'envisageais d'en faire mon métier, mais l'intérêt que je prenais aux cours dispensés au lycée en terminale (section A1) m'en ont finalement dissuadée – et j'ai préféré me tourner vers une formation en langues (allemand, anglais, et russe) en me



spécialisant en littérature. J'ai cessé de danser pendant de nombreuses années, mais la quarantaine arrivée, les rencontres de la vie m'ont permis de reprendre des cours durant un semestre auprès d'anciens danseurs de l'Opéra, puis de m'y remettre de manière régulière dans un centre parisien jusqu'en 2018, quand il m'est devenu physiquement trop douloureux de continuer les cours de ballet. Le bonheur que je trouvais dans la danse relevait du plaisir du mouvement et du dépassement de soi, du bonheur d'inscrire par mon corps un rythme et une musicalité pour les exprimer à l'aide de ce même corps, comme s'il s'agissait d'une respiration. Ce plaisir, exigeant, souvent à la limite de la frustration. Ce plaisir, exigeant, qui avoisine souvent la frustration, ressemble à de nombreux égards à celui que peut donner la traduction : le but à atteindre semble perpétuellement reculer, même lorsqu'on trouve une proposition qui paraît satisfaisante.

La lecture à haute voix, la mise en voix d'un texte, a elle aussi toujours été un plaisir : plaisir de partager la beauté d'une écriture, ses rythmes, son phrasé, ses intonations possibles. Dès l'enfance, j'ai été amenée à lire en anglais à ma mère et en russe à ma grand-mère, plus tard, lorsque j'enseignais en tant que professeur agrégée à l'université Paris-Nanterre, j'ai pu continuer en organisant d'une part des lectures de textes poétiques ou dramatiques, de l'autre, en faisant travailler la lecture à haute voix aux agrégatifs afin de les aider à travailler la précision phonétique et intonative. Le poète Elizabeth Bishop était au programme de l'agrégation : à la demande d'Isabelle Alfandary, qui enseignait alors à Paris-Nanterre, quelques lecteurs et moi avons lu une sélection de poèmes lors d'une séance de travail qu'elle proposait aux agrégatifs. Ou encore, lors de la parution de la collection des tragédies de Shakespeare dirigée par Jean-Michel Déprats pour la Bibliothèque de la Pléiade, une lecture publique d'extraits anglais accompagnés de leur traduction en français par Déprats s'est tenue à l'université. Les traductions étaient lues par des étudiant·e·s du département d'études théâtrales, quant à l'anglais, j'étais chargée de coordonner et de diriger la lecture des extraits originaux, assurée par un groupe d'une petite dizaine de lecteurs de l'UFR d'anglais. Ce furent trois mois de répétitions stimulantes et amusantes, où nous avons pris un grand plaisir à travailler la compréhension des textes et à en explorer le phrasé et la fonction poétique. J'ai eu le bonheur de participer activement moi-même en interprétant les répliques de certains personnages. Comme la chorégraphie qui nécessite les corps des danseurs pour exister, les pièces de théâtre sont par nature faites pour trouver leurs formes d'accomplissement grâce à leur incarnation vocale et physique dans le corps de l'interprète. La « petite musique » qu'on entend à la lecture visuelle impulse un rythme, une énergie, que le traducteur reprend à son compte.

Dans le cadre du colloque de 2013 sur la place du traducteur au théâtre, j'ai eu le plaisir de rencontrer Geraldine Brodie (professeure de traduction à University College London), qui m'a invitée, deux ans plus tard, à co-organiser un colloque à sur l'œuvre de Martin Crimp avec elle à Londres, avec l'aide de l'Institut français et de nos équipes de recherche respectives. La réflexion s'est portée tout particulièrement sur les traductions de son œuvre en France et son propre travail de traducteur du théâtre français (Molière, Marivaux, Genet). En quelle mesure les interactions entre les langues française et anglaise, entre l'écriture et la traduction, aidaient-elles à mieux comprendre le théâtre de Crimp ? Le dramaturge est venu répondre à une séance de questions sur les différentes facettes de son œuvre. Cet entretien, ainsi qu'une sélection d'articles, a été publié sous notre direction commune dans un numéro de la revue *Journal of Adaptation in Film & Performance* en 2016 (vol. 9, n°1) consacré à Martin Crimp. Cette réflexion sur l'importance des corrélations linguistiques pour l'œuvre du dramaturge était censée s'illustrer par un travail de traduction élaboré avec la metteuse en scène Anne Bérélowitch. Elle nous avait demandé, à trois collègues de l'Université Sorbonne Nouvelle et à moi, de faire traduire en français à une sélection d'étudiant·e·s le quatrième acte du *Misanthrope*, dans l'adaptation de Crimp. Cet acte correspond à celui de la pièce de Molière ; Crimp rend l'alexandrin rimé de Molière par des vers libres rimés. J'ai demandé à trois étudiant·e·s anglicistes de M2 du Master de traduction de Paris 8 de se charger de cette tâche ; de leur côté, Bruno Poncharal, Cliona Ni Riordain et Isabelle Génin avaient recruté quatre étudiant·e·s. Pendant quatre mois, nous nous retrouvions régulièrement pour des séances de travail qui ont fini par produire un texte assez amusant, qui ne gardait pas les rimes, cependant – elles auraient trop tiré le texte vers un pastiche de l'original de Molière, sans atteindre en rien sa beauté. La rime prend en effet maintenant un sens autre que celui qu'elle avait au XVIIe siècle, soit pour parodier une convention ou pour la rappeler avec une certaine nostalgie. Malheureusement, ce texte n'a pas été lu en français, la mise en espace proposée ne gardant finalement que le texte de Molière et l'adaptation, lue en anglais, de Crimp. J'ai toujours regretté que cette traduction n'ait pu être entendue : c'était ne pas rendre justice au travail fait par les étudiant·e·s, qui avaient mis beaucoup d'ardeur et d'imagination à leur traduction, malgré ses imperfections. C'était aussi, à mon avis, abandonner le projet en cours de route. Que la retraduction vers le français n'ait pas atteint l'intérêt littéraire et dramatique des textes de Molière et de Crimp était évident, mais la question n'était pas là : il s'agissait plutôt de rendre perceptibles les différences entre les textes par un aller puis un retour entre le français et l'anglais, en faisant réfléchir à ce que peut apporter, ou non, la retraduction vers le français d'une adaptation en anglais d'un classique du théâtre français. Les pièces de Molière et de

Crimp reléguait la traduction dans l'ombre, mais il eut été intéressant de permettre au public d'entendre les différents textes pour aboutir à ses propres constatations. De ce semi-échec, j'ai compris qu'il importe de prendre une distance lorsqu'on est face à un « monstre sacré » comme Molière et son *Misanthrope*, distance que Crimp avait déjà prise par les choix stylistiques et diégétiques de son adaptation. On nous avait demandé une traduction du texte de Crimp : mais traduire en français un *Misanthrope* adapté en anglais laisse entrevoir le palimpseste de l'original français sans qu'on le reconnaisse vraiment ; la retraduction n'évoquait finalement plus ni Crimp, ni Molière.

Enfin, la transmission, dans ses diverses formes, m'a toujours intéressée. Que ce soit par l'enseignement de rôles d'opéra ou de lieder dans des masters-classes comme ceux donnés par Maria Callas au milieu des années 1970 que j'ai évoqués, ou ceux proposés par Christa Ludwig au Musée d'Orsay en 2001 auxquels j'ai eu la chance de pouvoir assister, ou encore par des films comme ceux de Dominique Delouche dans lesquels des danseurs et danseuses en fin de carrière ou à la retraite transmettant des rôles à d'autres, plus jeunes : à chaque fois, j'éprouve un très vif plaisir à observer comment les rôles s'élaborent pour de futurs interprètes par l'analyse de chaque note, de chaque geste, de chaque pas, en discutant de la couleur à donner à un ton, ou des intentions possibles d'une sonorité, d'un port de bras, d'un mouvement de la main, d'un regard. Ce processus d'élaboration, de construction, est précisément ce que je retrouve à chaque étape de ces parcours que sont traduction et transmission, indissociablement mêlés dans mon itinéraire et dans mon identité d'enseignante-chercheuse.

***II. La traduction au carrefour des pratiques :  
la matérialité du texte à l'épreuve de l'enseignement***

Dans chacun de ses trois domaines (enseignement, recherche et travail administratif), le travail d'enseignant-chercheur se caractérise par une grande part de liberté et d'inventivité, qui implique cependant également l'acceptation d'une responsabilité et de la coopération avec l'institution et les collègues. Ces aspects du métier m'ont frappée d'emblée ; ils se ressentaient dans les cours que l'on m'a confiés, que ce soit en traduction ou en littérature, à l'Université Marc Bloch de Strasbourg où j'ai été ATER un an. En tant qu'enseignants d'un cours qui portait sur l'étude de nouvelles britanniques, nous choissions tous ensemble les textes, puis les passages à commenter et à traduire, puis nous travaillions en binômes, ce qui permettait d'accorder le travail de concertation et la liberté pédagogique.

L'institution qu'est l'université a plusieurs fois impulsé ma carrière d'enseignante-chercheuse. Ainsi, avant de passer l'agrégation, j'ai été recrutée sur deux postes d'ATER alors que je n'avais pas encore terminé ma thèse : le premier à l'Université de Reims Champagne-Ardenne en 1996-97, le second l'année suivante, à l'Université de Strasbourg Marc Bloch. À chaque fois, j'ai pu donner des cours de traduction, dont un cours de thème, littéraire ou journalistique, en troisième année. En 1999-2000, alors que je préparais l'agrégation et soutenais ma thèse, j'ai été recrutée en tant que lectrice par Danièle Frison à l'Université Paris Nanterre (la double nationalité française et américaine m'a permis de me présenter à ce poste). Là, j'ai accompli la moitié de mon service en cours de traduction économique et audiovisuelle pour le nouveau DESS de traduction spécialisée qui venait d'ouvrir. J'assurais par exemple des cours de traduction de scénario (dans les deux sens) et des cours de traduction littéraire. Si la tâche était lourde alors que je préparais l'agrégation, le défi était très stimulant et encourageant, et j'ai eu le plaisir de pouvoir continuer à donner ces cours quatre années durant, ayant ensuite été recrutée dans cette université en tant que professeur agrégée. Par la confiance qu'ils témoignaient en mes capacités, les collègues de ces diverses universités m'ont aidée à gagner à mon tour en confiance. De plus, cette période passée à l'Université Paris Nanterre m'a aidée à acquérir suffisamment d'expérience pour ensuite obtenir un poste de maître de conférences en traduction à l'université Paris 8 en 2003, dans laquelle j'enseigne depuis.

## **II. A. Traduction et transmission**

Enseignant donc principalement la traduction depuis mon premier poste d'ATER à l'Université de Reims Champagne-Ardenne en 1996, j'ai donc toujours eu la possibilité d'assurer des cours à tous les niveaux, pour une variété de publics : anglicistes ou non, étudiant·e·s préparant des concours (Capes et Agrégation) ou en Master, se spécialisant ou non en traduction.

### **Les cours de traduction**

Depuis mon arrivée à l'Université Paris 8 en 2003, j'assure un enseignement en traduction aux étudiant·e·s des trois années de licence, donnant des cours d'introduction à la version en première année, d'introduction au thème en deuxième année, et de thème et de version en troisième année. Dans les cours d'initiation, que je partage avec deux ou trois collègues, nous cherchons à faire comprendre aux étudiant·e·s la nature des contraintes qu'implique l'acte de traduire, à partir d'un corpus de textes appartenant à des domaines et des genres différents, au registres variés. Sans imposer une traduction, nous cherchons à arriver à des propositions communes, qui s'appuient sur des suggestions discutées et commentées ensemble. L'objectif est de confronter les étudiant·e·s à une multiplicité de sujets et de styles d'écriture afin de leur permettre de se familiariser avec des tournures syntaxiques et stylistiques, des champs lexicaux et des points de grammaire aussi variés que possibles. À cet effet, mes collègues et moi nous efforçons de relier les textes ou les exercices de traduction au vocabulaire appris en classe et pour le cours. Sans prétendre proposer des « recettes » qui n'existent pas, nous souhaitons, en cours d'initiation, que les étudiant·e·s prennent conscience des phases qui sous-tendent la traduction d'un texte, à savoir celle, herméneutique, de la construction du sens (Ballard, 2006 : 125) qui puise sa source dans la lecture attentive du texte de départ, accompagnée de commentaires et d'une réflexion sur sa visée ; suivie de celle de la réécriture qu'est la traduction, qui suppose là aussi des relectures méticuleuses. Il s'agit de faire « prendre la mesure d'une langue à l'aide de l'autre » (Ballard, 1994 : 11) aux étudiant·e·s, de les sensibiliser aux différences qui sous-tendent les deux langues-cultures, afin que la pratique et l'étude de la traduction leur apporte un enrichissement linguistique et culturel non seulement en anglais, mais aussi en français. En cours d'initiation, nous n'abordons pas les procédés définis par Vinay et Darbelnet et revus ou critiqués depuis par d'autres linguistes et traductologues (Chuquet et Paillard, Ballard) : il nous semble inutile de noyer les étudiant·e·s sous des termes et des catégories qui ne les aident pas à prendre confiance en leur capacité de traduire et dont la

pertinence est d'ailleurs contestable, comme l'a montré Michel Ballard (2006). Cela ne nous empêche pas, bien au contraire, de réfléchir avec eux aux manières possibles de traiter les questions comme la traduction des temps, de l'aspect, de la modalité, et d'introduire des termes descriptifs qu'ils seront amenés à rencontrer par la suite. La réflexion sur les opérations de traduction (pour reprendre la terminologie proposée par Michel Ballard, 2006 : 122) se fait en troisième année, dans un cours de syntaxe comparée, une fois que les étudiant·e·s ont acquis de l'expérience et des connaissances linguistiques leur permettant de décrire ce qu'ils font. Nous insistons également, à tous les niveaux, sur l'importance de la révision de la traduction : à cet effet, nous proposons des exercices consistant à retravailler des traductions déjà faites par des outils de traduction automatique, ou à lire et à commenter des traductions publiées du passage donné, lorsqu'elles existent. L'exercice de révision, encourageant pour les étudiant·e·s, permet également de leur faire travailler la précision et la correction du français.

En troisième année, les cours de traduction, qui comprennent du thème et de la version, portent sur une thématique plus précise et sont proposés à un public d'anglicistes en LLCER et en LEA de traduction (j'apporterai par la suite des précisions sur cette formation). Les cours ne sont pas élaborés en commun : chaque enseignant·e est libre de choisir son sujet. J'ai ainsi proposé des cours portant sur la traduction du théâtre, de l'humour, ou encore de questions culturelles comme la cuisine ou les différents modes de vie urbains, choisissant des textes historiques ou contemporains portant sur les villes de Paris et de Londres.

Les textes donnés en licence et pour les étudiant·e·s préparant l'épreuve de thème ou de version du Capes sont en général relativement courts (de 200 à 500 mots, selon les niveaux et la difficulté des textes). J'ai enseigné le thème en cours de CAPES à l'Université Paris 8 de 2003 à 2009, et à l'Université Sorbonne Nouvelle de 2009 à 2017, reprenant le cours dispensé jusqu'alors par Maryvonne Boisseau, qui partait pour l'Université Marc Bloch de Strasbourg. Entre 2018 et 2020, on m'a proposé de reprendre un groupe de thème d'agrégation à l'Université Sorbonne Nouvelle, cours qui m'a passionnée par la rigueur et la précision qu'il exigeait. Dans cette université, j'ai aussi pu dispenser, plusieurs années durant (entre 2011 et 2019) des cours de thème et de version de Master 1. Cela m'a donné l'occasion de coopérer avec des collègues comme Carole Birkan Berz, spécialiste de poésie, que je connaissais par le Tract, et qui a fait venir à mon cours un poète russo-américain dont nous avons travaillé certains poèmes. En 2015, trois étudiant·e·s de ce cours ont participé au projet de traduction du *Misanthrope* de Crimp décrit plus haut, faisant le voyage à Londres pour assister au colloque sur Martin Crimp et rencontrer le dramaturge.

En revanche, l'enseignement que je propose en ateliers de traduction pour le Master de l'Université de Paris 8 porte sur des textes plus longs : chapitre de roman, nouvelles, un acte ou plusieurs scènes d'une pièce de théâtre, un article ou un chapitre d'ouvrage de sciences humaines ou parfois, lorsque l'occasion s'en présente, des projets de traduction, sur lesquels je reviendrai. Entre 2007 et 2020, j'ai aussi régulièrement proposé un séminaire de comparaison de traductions pour le public de première année de Master de traduction, toutes langues confondues. Nous étudions ensemble des extraits de textes en langue étrangère et de différentes traductions qui en ont été publiées en français, afin de sensibiliser les étudiant·e·s aux enjeux de la traduction par l'exercice de comparaison : iels doivent exposer les difficultés des textes, présenter les réponses apportées par les traductions et souligner leurs différences. Nous abordons divers genres littéraires (théâtre, roman, poésie, littérature jeunesse) ainsi que des styles de langue différents (variété de registres, sociolectes et dialectes, rythme et poéticité d'un texte, jeux de mots, formes d'humour). Pour paraphraser Marie Vrinat-Nikolov et Patrick Maurus, c'est en lisant des traductions que le traducteur apprend à traduire : définir les problèmes et discuter des choix de traduction effectués aide les étudiant·e·s à lire de manière plus consciente et à découvrir diverses approches stylistiques et poétiques. Michel Morel célèbre d'ailleurs l'acte de lecture, complet et double, du traducteur qui concerne le texte source mais aussi la traduction (2006 : 25-26).

Un des objectifs de ces lectures comparées est de les aider à réfléchir à leur propre travail de traduction et à prendre du recul. La familiarisation avec des méthodes d'analyse traductologique les aide également à rédiger le commentaire de leur traduction dans le cadre de leur mémoire. Les étudiant·e·s du Master ont en effet un mémoire à rédiger chaque année, qui consiste en la traduction d'un texte non encore traduit (d'une longueur de 30 000 signes en M1, de 60 000 en M2) et son commentaire. Choissant le texte sur lequel iels souhaitent travailler, iels le proposent dans le dossier de candidature au Master. Une personne de l'équipe enseignante les dirige ensuite. J'ai ainsi suivi des mémoires de M1 et de M2 tous les ans depuis la création du Master en 2006. Ceux que j'ai dirigés ont porté sur la traduction d'une pièce de théâtre ou d'une comédie musicale, mais aussi de romans ou d'ouvrages de sciences humaines. En théâtre, par exemple, j'ai eu le plaisir de travailler avec des étudiant·e·s sur *The Piano Lesson* d'August Wilson ou sur *The Weir* de Conor McPherson, deux pièces qui présentent des passages en anglais non standard : l'anglais afro-américain dans la première, et l'anglais irlandais dans la seconde. Les étudiant·e·s avaient soigneusement analysé les marqueurs dans leur texte et révélé les différences de rythme qu'ils impulsaient. J'ai également suivi deux étudiantes qui ont traduit



les paroles et les chansons de comédies musicales, résolvant avec bonheur les défis rythmiques et intonatifs qui se posaient dans le passage de l'anglais au français. L'une d'elle avait choisi de traduire, sur les deux années du Master, *Follies* de Stephen Sondheim, l'autre avait traduit une partie de *Hamilton* de Lin-Manuel Miranda, en cherchant à préserver la caractérisation de chaque personnage telle qu'elle apparaissait dans les chansons.

Enfin, depuis novembre 2017, j'ai aussi la chance d'assurer un séminaire de traduction du théâtre, sur quatre séances de trois heures, aux étudiant·e·s de première année du Master de traduction littéraire de l'Université d'Avignon. Nous nous concentrons sur la traduction vers le français d'un acte ou deux d'une pièce présentant des difficultés particulières. Ces dernières peuvent être prosodiques, comme pour *The Ash Girl* (2000), réécriture de l'histoire de Cendrillon où Timberlake Wertenbaker présente une profusion de jeux onomastiques et de variations rythmiques et assonantiques ; elles peuvent aussi être référentielles, comme dans *The Philanthropist*, réécriture du *Misanthrope* par Christopher Hampton (1969), ou dans *The Ugly Duckling* de A. A. Milne (1941) qui renvoie à Shakespeare et à Tennyson. Nous pratiquons parfois aussi un peu l'adaptation vers l'anglais pour travailler l'aisance de l'écriture dans l'autre langue : une année, nous avons ainsi eu l'occasion d'étudier quelques versions du *Misanthrope* traduit en anglais, puis j'ai demandé aux étudiant·e·s de proposer leur propre réécriture d'une ou deux scènes en s'éloignant parfois radicalement du style. Une autre année, nous avons traduit des passages de *Cendrillon* de Joël Pommerat : même si la traduction n'était pas toujours simple à produire, la syntaxe et le lexique familiers mettaient les étudiant·e·s en confiance.

### **Les projets de traduction**

Un des apports de la traduction est qu'il ne s'agit pas d'un travail solitaire : il inclut au contraire le plaisir de l'échange et de la collaboration en équipe. J'ai découvert cette dimension durant mon année de DEA à l'Université Paris X Nanterre : avant le cours de version, dispensé par Henri Suhamy, une camarade et moi passions plusieurs heures à discuter de nos choix respectifs et à comparer nos traductions. Ces conversations nous obligeaient à réfléchir à la validité de nos propositions et à argumenter solidement nos choix, ce qui était un exercice très formateur. Les divers projets de traduction que j'ai menés depuis avec mes collègues comme avec mes étudiant·e·s s'inscrivent dans cette lignée. Là encore, je retrouve le plaisir de décortiquer le fonctionnement d'un texte par l'analyse, afin que ces éléments puissent être restitués le mieux possible dans la langue du texte traduit.

J'ai notamment pu mettre à profit ces méthodes de travail collaboratif au sein du master de traduction de l'Université Paris 8, proposant des projets de traduction sur lesquels les étudiant·e·s travaillent en groupe, souvent de deux ou trois. Selon le moment auquel ils nous sont proposés, ces projets sont intégrés dans les ateliers de traduction ou réalisés en dehors du cours. Visant à aider les futurs traducteurs et traductrices à « réadapter constamment leur bagage de connaissances » (El Qasem, 2021 : 10), ces projets concernent des sujets très variés. Il peut s'agir d'histoire économique et sociale en France au XVIIIe siècle, d'histoire de la Seconde Guerre mondiale, de l'histoire de l'art à l'époque contemporaine (nous avons ainsi traduit un MOOC pour le Centre Pompidou), de post-colonialisme et de féminisme (traduction du discours d'acceptation de Gayatri Spivak lorsque l'Université Paris 8 lui a décerné le titre de Docteur Honoris Causa 2014), de danse. Les genres et les supports étaient eux aussi variés : articles, légendes et textes accompagnant des photographies ; discours et conférences, notices biographiques pour un site du CNRS, dossier de demande de subvention pour un spectacle de danse contemporaine, cours en ligne, surtitres, ouvrage de pédagogie. Ces différents projets exigeaient à chaque fois de réfléchir aux modalités d'élaboration et de présentation de la traduction, et à la place concrète qui lui était allouée dans le cas de surtitres ou de légendes. Je propose d'en décrire quatre, par regroupements thématiques plutôt que selon leur ordre chronologique.

L'un des premiers projets a consisté à traduire un article de l'universitaire américaine Janine Lanza en français pour sa publication dans la *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* (2009, n° 56, 3). D'une longueur de trente pages, il portait sur la place des veuves dans les corporations parisiennes au XVIIIe siècle. Deux étudiant·e·s, sélectionné·e·s par un test de traduction, avaient eu trois mois pour faire les recherches nécessaires et le traduire. L'histoire – notamment de l'Ancien Régime – m'intéressant beaucoup, j'ai pris plaisir à aider le traducteur et la traductrice dans leurs recherches, grâce à l'accès que j'avais aux registres de corporations et aux autres ressources de la Bibliothèque nationale. Les étudiant·e·s ont pu contacter l'autrice par courrier électronique pour lui poser des questions de compréhension ou lui demander des précisions.

Au mois de mars 2023, ma collègue de portugais Cristina Climaco a organisé, dans le hall d'accueil de l'Université Paris 8, une exposition de photographies intitulée « Forced », consacrée aux travailleurs espagnols et portugais envoyés en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans le cadre de l'inauguration prévue pour le mois de mars, une chercheuse devait venir présenter, en anglais, les Archives d'Arolsen, centre de documentation,

d'information et de recherche sur le nazisme, le travail forcé et la Shoah créé juste après la Seconde Guerre mondiale. J'ai demandé aux étudiant·e·s de mon atelier de traduction de M1 de traduire, en français, le texte d'une dizaine de pages, afin qu'il puisse être distribué aux membres du public qui le voudraient. Malheureusement, l'inauguration a été reportée au mois de septembre du fait des grèves. À cela s'est ajouté un autre travail que j'ai proposé de faire avec mon groupe : traduire en anglais les textes français qui accompagnaient les photographies, de manière à pouvoir montrer cette exposition itinérante dans sa version anglaise. Nous avons passé à peu près quinze heures à faire une première traduction avec les étudiant·e·s, à revoir pour la rentrée 2023.

Parfois, les projets de traduction sont directement liés à mes intérêts de recherche. En octobre 2018, pour le congrès des 40 ans de son existence, le RADAC (association de Recherche sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains) nous a demandé de surtitrer les passages en français de *An Irish Story*, pièce de théâtre bilingue (anglais/français) écrite et jouée par Kelly Rivière. La pièce devait en effet être jouée à la clôture du congrès devant un public en partie anglophone, qui ne comprendrait pas les passages en français. Grâce aux conseils d'Agathe Torti Alcayaga, trois étudiant.e.s du Master de traduction ont pu établir les surtitres à partir du mois de septembre. Iels ont d'abord chacun traduit en anglais toutes les parties en français, puis ont découpé la traduction en segments (80 caractères maximum par planche de deux lignes de surtitres, soit 40 caractères maximum par ligne), qu'iels ont insérés ensuite dans un tableau Excel. Je relisais les surtitres en anglais, vérifiant en particulier la justesse du contenu, l'orthographe et la syntaxe, l'anglais n'étant pas leur langue maternelle. Iels revoyaient ensuite les titres pour les raccourcir ou si nécessaire les scinder sur deux planches ; nous avons ensuite passé quelques séances à vérifier de nouveau la qualité de la traduction, la taille du texte, sa fluidité et sa discrétion potentielle. Ce dernier facteur importait particulièrement dans la mesure où nous souhaitions éviter qu'un surtitre trop long ou mal découpé gêne le public en détournant son attention de ce qui se passait sur scène. Kelly Rivière nous avait envoyé une captation vidéo d'une représentation du spectacle, ce qui a beaucoup aidé à caler les surtitres sur le rythme potentiel de la représentation. Une fois le texte plus ou moins réglé, les étudiant.e.s l'ont mis en forme sur des diapositives en format Power-Point, privilégiant un texte centré et des caractères blancs sur fond noir et incorporant (selon les conseils donnés par Agathe Torti Alcayaga) une diapositive vide pour les moments de silence ou les parties en anglais, où aucun surtitre ne serait projeté. Iels ont apporté des changements au texte des surtitres jusqu'à la dernière minute, en fonction des réactions au cours du filage, la veille de la représentation. Enfin, ce sont les

étudiant·e·s qui se sont occupé de projeter les surtitres le soir du spectacle, travaillant à trois, l'un donnant le « top », alors que les deux autres envoyaient les diapositives de titres. Dans la mesure où cette tâche peut incomber au sur-titreur, il semblait important que les trois étudiant·e·s puissent s'en charger afin de s'initier à cet aspect du métier, qui ne s'arrête pas toujours à la rédaction des titres, comme en témoigne la remarque suivante de Michel Bataillon, Laurent Muhleisen et Pierre-Yves Diez :

S'il nous semble pertinent qu'une personne réalisant la traduction d'une œuvre soit également responsable de la rédaction des titres, nous voyons aussi une logique certaine dans le fait que la rédaction des titres et la régie d'un sur-titrage soient assurées par une même personne. (2016 : 58)

Les étudiant·e·s ont d'ailleurs fait un compte rendu de leur travail dans le numéro de *Coup de Théâtre* qu'Agathe Torti Alcaayaga et moi avons dirigé (33, 2019), émettant l'idée que le surtitrage extrait traducteurs et traductrices de l'ombre dans laquelle iels se cantonnent habituellement pour leur donner une part active dans la performance (Viche, Elayavan, Bertrand, 2019 : 230).

Enfin, un autre projet, mené en 2016-17, a consisté à faire traduire en français l'ouvrage en russe d'Agrippina Vaganova, *Les Bases de la danse classique*, qui décrit un à un les pas que l'on apprend en cours de danse. Il s'agissait d'une commande de l'Académie de Ballet Vaganova : l'ouvrage avait certes été traduit deux fois en français, mais l'Académie Vaganova en sortait une nouvelle version augmentée dont elle souhaitait autoriser elle-même la traduction. J'ai proposé deux étudiantes pour ce travail : l'une était russisante ; l'autre, angliciste, avait fait de la danse classique et avait étudié le russe. Elles sont parties en stage à Saint-Pétersbourg (épisode dont je reparlerai par la suite) et ont rédigé une partie de la traduction là-bas, la terminant à Paris fin 2016. La révision de leur travail m'a pris plusieurs mois : je n'ai pas pu y travailler d'une traite car le texte, long, nécessitait de nombreuses relectures et allers-retours avec les étudiantes. Le texte a enfin pu être publié aux presses de l'Académie Vaganova en 2017.

Le nombre d'étudiant·e·s recruté·e·s pour un projet varie selon leur volonté d'y participer, leur niveau, leurs connaissances et la somme de travail à produire. Il peut s'agir de deux ou trois personnes (pour l'article de Lanza, le surtitrage, ou le projet de traduction de l'ouvrage de Vaganova) ou de tout le groupe de la classe, comme pour « Forced » où iels étaient dix. On compte d'habitude un ou deux spécialistes du domaine en question par projet, et il m'arrive ainsi d'être mise à contribution, dans le cas de la danse classique ou du théâtre ; pour traduire le MOOC sur les Femmes et l'art du Centre Pompidou, une étudiante américaine qui s'était

spécialisée en histoire de l'art nous a apporté ses connaissances ; un étudiant rompu au domaine de la sociologie nous a aidés par les recherches qu'il a effectuées dans le cas des biographies pour le CNRS. Les traducteurs et traductrices pouvaient parfois aussi contacter l'autrice : cela a été le cas lors de la traduction du texte de Lanza ou des surtitres du spectacle de Kelly Rivière, pour lesquels iels souhaitaient s'assurer d'avoir bien compris les connotations de certains termes. En outre, les étudiant·e·s du master suivent des cours de recherche documentaire en M1 qui les aident à mener à bien la recherche nécessaire à la traduction. La suite se passe en allers-retours et relectures, de leur part comme de la mienne. Si ce travail de suivi et de relectures est très prenant et se fait souvent au détriment de la recherche ou de traductions que j'aurais moi-même souhaité pouvoir faire, il est néanmoins très gratifiant et nous apporte beaucoup à tous et à toutes : le projet permet aux étudiant·e·s de livrer un produit et de se retrouver en situation presque professionnelle par la qualité exigée et les délais (bien que ceux-ci soient généralement plus stricts dans le cas d'une traduction professionnelle). Reflétant la confiance des commanditaires dans le sérieux du Master et la nôtre dans les capacités des étudiant·e·s, les projets leur donnent les moyens d'acquérir une première expérience ; ils leur permettent également de gagner, à leur tour, en confiance, et offrent le plaisir d'une coopération qui évacue presque entièrement la hiérarchie enseignant-étudiant susceptible de peser dans un cours. De plus, ces projets sont importants en ce qu'ils contribuent à créer un esprit d'équipe dans la promotion : les participant·e·s nouent des relations de complicité et de coopération très fructueuses pour la suite de leur vie professionnelle. Des équipes de traducteurs ou de traductrices se sont parfois formées ; ces personnes continuent, huit ans plus tard, à travailler ensemble.

Enseigner s'accompagne d'un nombre régulier, et considérable, de tâches et de responsabilités : correction des copies, particulièrement nombreuses en traduction, suivi des mémoires de Master, direction de projets. Cette somme de travail trouve toutefois sa justification dans la transmission du plaisir de traduire, accompagné de questionnements et de discussions autour des interprétations qui découlent d'analyses textuelles. Or la place de plus en plus grande prise, depuis quelques années, par les outils de traduction automatique neuronale, remet en question ce double plaisir de la traduction et de sa transmission. Il est en effet généralement accepté, même par certains collègues de langue, que la traduction non-littéraire – et même, dans une certaine mesure, la traduction littéraire – relève désormais de la traduction neuronale : l'argument parfois mis en avant étant que le style ne serait pas ce qui prédomine dans un texte non littéraire, voire qu'il serait sans importance. Outre le fait que cet argument est erroné, le

plaisir créatif qui va de pair avec la traduction d'un texte disparaît, ainsi que les autres apports de la traduction comme les découvertes linguistiques, culturelles et scientifiques. Il incombe encore au traducteur ou à la traductrice « simplement » de réviser et de corriger le texte produit par l'intelligence artificielle, bien que des logiciels de correction et de révision reprennent parfois cette tâche, qui n'a rien de simple et suppose une excellente connaissance de la langue et du sujet en question. J'ai dû récemment corriger une traduction de l'anglais au français, faite dans le cadre d'un projet de Master, où le groupe d'étudiant·e·s s'était très probablement contenté de faire traduire le texte par une assez bonne plateforme de traduction automatique : le résultat, compréhensible à la première lecture et correct pour ce qui était du contenu, comportait néanmoins des formulations calquées et présentait une syntaxe monotone. Une relecture plus attentive a donné lieu à un travail de révision considérable, effectué sur plusieurs séances de cours, avant que nous ne puissions envoyer le produit fini. Je ne suis aucunement spécialiste de traduction automatique, mais l'omniprésence de ces outils et plateforme en cours depuis quelques années m'oblige, comme nous tous, à réfléchir son statut et aux manières de l'exploiter en cours. Comment nous assurer que la traduction neuronale et d'autres outils d'intelligence artificielle soient employés intelligemment, c'est à dire pour faire gagner du temps aux étudiant·e·s sans pour autant leur faire perdre leurs acquis, leurs méthodes d'apprentissage, et leur confiance en eux ? Si ces outils peuvent en effet être utiles, avoir recours à eux peut se transformer en addiction, comme me l'a fait découvrir une étudiante dans un projet de recherche de licence qu'elle a mené sous ma direction. Alors qu'elle avait recours régulièrement aux outils de traduction neuronale pour ses devoirs de traduction, elle s'est progressivement rendue compte qu'au lieu de s'améliorer en anglais, elle perdait confiance en ses moyens et n'arrivait plus à se détacher de l'outil. En s'interdisant un temps d'y avoir recours, ce qu'elle a vécu comme une forme de sevrage, elle a pu reprendre confiance en elle et a appris à se servir de ces plateformes « avec modération ». Ces outils de traduction neuronale sont désormais inévitables dans le métier de la traduction et de son enseignement et il s'agit d'en tenir compte, mais je regretterais beaucoup qu'ils aient un effet néfaste sur l'acquisition de connaissances et de compétences des étudiant·e·s et sur leur confiance, souvent très relative, en leurs capacités. Quant à savoir si les outils de traduction neuronale remplaceront les traducteurs littéraires – la réponse se trouve sans doute dans la manière dont on comprend la « traduction littéraire », comme du reste la traduction en général. Quel est le « projet de traduction », « l'horizon traductif » (Berman, 1999 : 74-75) derrière la traduction neuronale ? Que devient le désir de traduire, de créer une forme dérivée d'écriture qu'est la traduction, qui est le propre de l'être humain et non de la machine ? Un texte est poétique pour Berman comme pour Henri

Meschonnic dans le sens où il crée, où il fait quelque chose à la langue. Or l'intelligence artificielle ne peut créer de manière autonome, dénuée qu'elle est d'intentionnalité propre. Toute « création » artificielle répond à des commandes humaines et à des schémas imposés, quand bien même ils sont aléatoires. Dans le cas de la traduction de l'humour, par exemple, il me semble que les seules formes que l'intelligence artificielle puisse prendre en charge sont celles préalablement balisées et entrées dans son programme. Il me semble important de réfléchir avec les étudiant·e·s et les collègues aux métiers de la traduction et à leur survie ; ils ne tourne pas uniquement autour de l'intelligence artificielle mais dépendent avant tout de l'être humain, qui alimente les logiciels et qui a besoin d'exprimer, d'une façon ou d'une autre, sa créativité.

Mes premières années en tant qu'ATER ont été très formatrice pour mon travail d'enseignante : les collègues m'ont donné beaucoup de conseils pour les ouvrages utiles en cours, la notation des copies, au cours d'échanges toujours bienveillants. Le travail collaboratif avec les enseignant·e·s, sous la forme de cours et de corrections d'examen faits ensemble en binôme, est le lieu par excellence d'échanges d'opinions, d'avis et d'expériences. C'est le cas, par exemple, du cours de traduction comparée dont j'ai parlé plus haut, repris entre 2020 et 2023 par ma collègue germaniste Marie-Ange Maillet, mais que nous nous sommes partagé cette année, privilégiant chacune un domaine particulier : elle le roman, et moi la traduction du théâtre. Nous comptons prolonger cette collaboration l'année prochaine. Il arrive aussi qu'on enseigne un même cours sur plusieurs sections : depuis trois ans, les enseignant·e·s du DEPA (Département d'Etudes des Pays Anglophones) se partagent un cours de première année sur le monde et l'œuvre de Shakespeare, vus sous l'angle de la littérature, de la civilisation, de la langue, de la métrique, et des traductions de son théâtre.

## **II. B. Organisation d'événements pédagogiques**

### **en lien avec la traduction**

Ces activités liées à la traduction s'accompagnent bien souvent de responsabilités en matière d'administration et d'organisation qui permettent la mise en œuvre de divers événements d'ordre pédagogique ou liés à la recherche. Un des aspects stimulants du travail d'enseignant-chercheur est en effet lié à sa situation au carrefour de plusieurs activités : lorsqu'on a la chance d'assurer des cours en lien avec son domaine de recherche, l'enseignement et la recherche se croisent et s'enrichissent mutuellement. Par ailleurs, ce n'est pas un métier solitaire : on est toujours en contact avec des collègues, collaborant avec eux à un travail administratif, pédagogique ou lié à la recherche. Il en ressort une structure relativement horizontale, faiblement hiérarchisée, tendant à favoriser une atmosphère de confiance et d'échange bienveillant qui m'a souvent incitée à vouloir participer à l'entreprise commune qu'est l'université.

Mes premières tâches administratives étaient modestes, nécessitant un investissement ponctuel : il s'agissait de recueillir, en fin de semestre, les notes des étudiant·e·s auprès des lecteurs et lectrices, ou encore, après avoir été recrutée à Paris 8, de prendre en charge l'organisation des sessions des examens de rattrapage de fin de semestre, tâche qui m'a permis de faire connaissance de mes collègues. J'ai ensuite pris la responsabilité de la licence de LEA de traduction. J'avais en effet été recrutée sur un poste de LLCER anglais, mais avec la possibilité de donner des cours en LEA et de participer aux corrections de mémoires et de rapports de stages des étudiant·e·s de cette formation. Les études de LEA et de LLCER ne sont pas séparées de façon rigide dans notre UFR, dans la mesure où les cours pour les étudiant·e·s en LEA et en LLCER sont souvent mutualisés, non seulement pour ce qui est des langues à faible effectif mais également pour l'anglais, en particulier en traduction.

L'UFR LLCER-LEA de l'université Paris 8 proposait en 2007 deux licences de LEA : l'une se spécialisant dans des études de commerce, l'autre, en traduction. Ces deux licences ont fusionné en 2009 pour donner une seule licence de LEA, qui comportait d'abord trois parcours : commerce, traduction, et cultures contemporaines étrangères études ; à partir de 2019, la formation n'en a plus proposé que deux : commerce, et communication multilingue-traduction. La plupart des étudiant·e·s s'inscrivent dans le parcours « commerce » ; celui de



communication et traduction en accueille un nombre moindre (une cinquantaine sur les deux années de L2 et L3), qui reste cependant stable. Dans chacun de ces parcours, les étudiant·e·s choisissent deux langues parmi celles enseignées dans l'UFR : l'allemand, l'anglais, l'arabe, le chinois<sup>5</sup>, l'espagnol, l'italien, le portugais, le russe. Si la grande majorité s'inscrit en anglais-espagnol ou en anglais-arabe, la licence de LEA offre encore la possibilité d'opter pour des combinaisons n'incluant pas l'anglais (espagnol-portugais, allemand-russe, arabe-italien, par exemple). L'effectif très réduit dans les langues autres que l'anglais, l'espagnol ou l'arabe incite régulièrement la direction de la formation à vouloir supprimer cette possibilité, sans doute coûteuse pour l'UFR et source de complication dans la préparation des emplois du temps du LEA. Cette suppression n'a pas encore eu lieu, par chance pour l'offre étendue de langues de notre UFR, vitale dans un monde où tout pousse à limiter l'accès à des langues autres que l'anglais. Après quelques années assez florissantes, le parcours Cultures contemporaines étrangères a été fermé avec la mise en place de la maquette LMD4 : le public étudiant choisissait plus volontiers les branches comme commerce multilingue ou traduction.

En LEA, les cours de traduction sont orientés pour la plupart vers ce que l'on nomme communément la traduction pragmatique (cours de documentation pour la traduction, cours de traduction économique) ; en L3, cependant, les étudiant·e·s suivent un cours de traduction qu'ils choisissent parmi l'offre de la troisième année de la licence LLCER (traduction littéraire, traduction du théâtre, traduction audiovisuelle). Entre 2007 et 2018, les étudiant·e·s suivaient davantage de cours de traduction en LLCER et un cours de traductologie était également inséré dans leur maquette en troisième année. À la longue, il devenait sans doute difficile de faire la différence entre le parcours de traduction en LEA et celui de la LLCER anglais<sup>6</sup>. Lors du changement de maquette en 2018-19, la direction du LEA a souhaité différencier plus nettement cette licence de celle de LLCER ; le parcours traduction, renommé communication multilingue-traduction du LEA, ne contient donc plus de cours de traductologie et a réduit le nombre de cours de traduction, concentrant son offre sur des cours axés davantage sur l'analyse des médias et de la publicité ou sur le marketing. Je salue tout à fait l'effort qui a consisté à donner à ce parcours de la licence de LEA une orientation plus axée sur l'écriture pragmatique et les métiers de la communication ; si quelques cours de traduction proposés en LLCER restent mutualisés entre les formations, je regrette qu'on y ait réduit la part allouée aux cours de traduction. Ceci d'autant plus que le parcours de communication multilingue-

---

<sup>5</sup> Le chinois n'est proposé qu'en combinaison avec l'anglais, dans le parcours commerce.

<sup>6</sup> Cette licence comporte une mineure de traduction qui commence en L2, tout comme le parcours de traduction du LEA.

traduction du LEA, comme la mineure de la licence LLCER, mènent au Master de traduction de l'Université Paris 8, que nous avons inauguré à la rentrée 2005-2006.

En 2003, année de mon recrutement au Département d'Etudes des Pays Anglophones à l'université Paris 8, un groupe de collègues de traduction m'a invitée à faire partie d'un groupe de réflexion pour monter un Master de traduction incluant le plus de langues possibles parmi celles de l'UFR. Il s'agissait de proposer, dans le département de Seine Saint-Denis, un master de traduction novateur, qui incluerait l'arabe et le russe : à l'exception de l'Inalco, nous serions ainsi la seule université à proposer ces langues en master de traduction. Ce Master se décline selon trois branches : littérature et sciences humaines, humanités numériques, traduction juridique ; elles sont toutes articulées dans nom originel, T3L (traduire le livre, traduire en ligne, traduire la loi), modifié lors de la maquette de 2015 en LISH (Lettres, interfaces numériques et sciences humaines). La branche littérature et sciences humaines intègre toutes les langues proposées dans l'UFR, à l'exception du chinois : allemand, anglais, arabe, espagnol, italien, portugais et russe, ainsi que la langue des signes française qui s'est ajoutée à celles enseignées dans le Master en 2021 . La traduction numérique ne concerne encore que l'anglais ; si le parcours de traduction juridique incluait au début plusieurs langues, il s'est progressivement révélé trop lourd en charge d'enseignement pour les collègues d'espagnol, d'arabe et de portugais, qui n'étaient pas en nombre suffisant pour l'assumer. Suite à la création de la COMUE entre l'Université Paris 8 et celle de Paris Nanterre, nous avons dû supprimer le parcours de traduction juridique en anglais afin d'éviter une concurrence entre les formations. Le parcours de traduction juridique russe a pu être maintenu, en revanche ; il attire tous les ans plusieurs étudiant·e·s qui traduisent, pour la plupart, vers le russe.

Depuis 2017, je partage la responsabilité de la coordination pédagogique du Master avec mon collègue Paul Muraille : nous nous répartissons, entre autres, les tâches d'organisation des réunions d'information et d'accueil, de répartition des services et de l'élaboration de l'emploi du temps, du jury de diplôme que je préside depuis 2021, de préparation des réunions entre collègues afin de réfléchir à nos pratiques pédagogiques en vue de l'élaboration des maquettes. Nous organisons enfin, aidés par nos collègues, le recrutement des étudiant·e·s de M1 et de M2 sur deux sessions, en juin et en septembre<sup>7</sup>. Le recrutement passe par trois phases : examen des dossiers de candidature, tests de traduction (dans les deux sens) pour les candidat·e·s retenu·e·s, et enfin, en cas de réussite aux tests, entretien portant sur les motivations, la culture générale et

---

<sup>7</sup> Depuis la nouvelle procédure de recrutement en M1, la session de septembre a été supprimée pour les M1.

les pratiques de lecture des candidat·e·s. Les circonstances nous imposant parfois de faire des tests à distance, nous proposons alors, à la place de textes à traduire, un test consistant à réviser une traduction : il s'agit alors d'indiquer et de corriger les erreurs, de nature diverse (orthographe, syntaxe, calques et faux amis, anglicismes ou gallicismes...).

Avant de partager la coordination du Master, on m'avait confié la responsabilité du parcours littérature et sciences humaines : avec mes collègues, j'ai pu organiser de nombreuses manifestations au sein du Master de traduction de l'Université Paris 8. Elles ont toujours nourri ma réflexion en m'apportant des perspectives nouvelles, dépassant parfois le cadre de la recherche en traduction du théâtre. Nous avons invité (et nous continuons à le faire) des intervenants à parler aux étudiant·e·s dans le cadre de séminaires ou de moments d'échange. J'ai ainsi pu faire venir différents traducteurs et traductrices. Jean-Michel Déprats a fait une conférence sur la traduction du théâtre Master en 2007. Michel Vittoz a accepté de nous parler deux fois de ses traductions de pièces d'Edward Bond : *Born* en 2006, que les étudiant·e·s du Master avaient pu voir jouée en traduction au théâtre de la Colline, et *Les Gens* en 2013. Richard Pevear et Larissa Volokhonsky, qui traduisent du russe en anglais (notamment Tolstoï, Dostoïevski, et Pasternak), sont venus en 2016 pour faire travailler les étudiant·e·s de russe et d'anglais. Nous avons aussi invité des traductologues comme Maryvonne Boisseau et Patrick Hersant, qui ont réfléchi avec nous à la traduction de la poésie, David Johnston venu pour une séance de réflexion autour des questions d'interprétation et de représentation, Anne Bayard-Sakai, professeure de japonais à l'Inalco, qui présenté les enjeux de la traduction en français de romans japonais, ou encore l'éditrice israélienne Yaël Lerer pour une rencontre autour de la question de la traduction de la littérature arabe en Israël.

Le travail de réflexion autour de la traduction s'est parfois déroulé au cours de journées d'études faisant intervenir des professionnels au cours d'ateliers. Ma collègue germaniste Florence Baillet et moi en avons organisé un autour de la traduction du théâtre en janvier 2012. Nous avons invité des traducteurs ou traductrices spécialistes du théâtre des différentes langues représentées dans le master ; iels faisaient traduire un extrait aux étudiant·e·s, chaque groupe présentant ensuite son travail, ainsi que les questions et difficultés qui s'étaient posées. En 2016, la traductrice Maïca Sanconie et la poète italienne Laura Fusco sont venus travailler avec les étudiant·e·s sur la traduction vers le français d'un poème de Laura Fusco, dans une journée co-organisée avec la Maison de la Poésie. Enfin, j'ai eu la chance de travailler plus particulièrement avec certains collègues du Master comme Dieter Hornig, qui m'a demandé de l'aider à organiser des colloques entre 2007 et 2011 (« Traduction et mondialisation » en 2007 ; « La traduction et

ses enjeux : réflexions, rencontres et lectures sur les relations entre psychanalyse, philosophie et traduction » en 2009, dans le cadre d'un projet européen intitulé L'Europe, Espace de la traduction ; « Traduction, migration et identités » en 2010, avec notre collègue Paul Muraille). Ces événements ne s'inscrivaient certes pas toujours dans le cadre de mes recherches individuelles sur les rapports entre le théâtre et la traduction, mais ils m'ont beaucoup apporté du point de vue de l'expérience et des rencontres avec des collègues et des professionnels de la traduction, m'ouvrant à d'autres perspectives qui ont pu agir sur moi à mon insu.

Si la mise en place puis le fonctionnement du Master ont pris une place importante dans mes tâches administratives depuis mon arrivée à l'université Paris 8, je me suis également investie, après la direction de la licence de LEA de traduction, dans la licence de LLCER anglais, formation qui m'a recrutée. J'ai pris la direction du diplôme de la licence entre 2011 et 2013, puis celle de la section de traduction, qui s'accompagne de l'administration de la mineure de traduction (à choisir en deuxième année de la licence LLCER anglais, et continuée en troisième année). Ces responsabilités m'ont menée à faire partie à plusieurs reprises du comité consultatif pour le recrutement de collègues en anglais ; j'ai également eu l'honneur d'être invitée cette année à faire partie du comité consultatif pour les postes en études germaniques et en études slaves.

Lorsque je dirigeais la licence de LEA de traduction entre 2007 et 2009, j'assistais aux réunions du conseil de l'UFR, sans avoir, cependant, le droit de voter les décisions. J'ai beaucoup apprécié ces séances presque mensuelles qui m'ont permis de mieux comprendre le fonctionnement de l'UFR et de retrouver des collègues d'autres départements de langue que je connaissais déjà grâce au Master. Des liens forts se sont créés avec le temps, et j'ai pu continuer à participer au conseil d'UFR en tant que membre élue pendant quatre ans au début des années 2010, puis de nouveau depuis 2021. Ces séances m'ont appris à mieux connaître les formations de l'UFR, à comprendre leurs forces mais aussi les problèmes qu'elles doivent affronter, et à tenter, avec les collègues, de trouver des solutions viables. Mes rôles à la fois de coordinatrice pédagogique d'un Master représentant plusieurs aires linguistiques et de conseillère dans une UFR comportant plusieurs départements de langues m'ont mise en position de pouvoir échanger avec mes collègues pour cultiver les projets entre nos différentes formations, afin de maintenir la diversité des langues et des cultures dans notre université et de chercher à la faire perdurer malgré le contexte adverse créé par la baisse du nombre d'étudiants, en partie due à la diminution du choix de langues offert dans le secondaire.

Parmi les activités mises en œuvre pour faire connaître le rôle du Master de traduction dans l'université et au-delà, j'ai participé à des moments festifs, organisant, deux années durant, une réunion annuelle entre les anciens étudiant·e·s du Master et les nouveaux. Le Covid a mis fin, provisoirement sans doute, à cette initiative, mais ces deux rencontres très agréables ont permis aux étudiant·e·s de nouer des contacts et d'échanger des informations et des conseils. Par ailleurs, depuis 2023, l'UFR organise dans l'université un festival des langues sur trois jours en mars, qui présente des activités liées aux aires linguistiques différentes : cette année, avec des collègues d'italien, d'arabe et d'allemand qui s'intéressent au théâtre, nous avons préparé une performance plurilingue autour du thème du voyage, mise en espace dans les différents étages de notre bâtiment par notre collègue Giulia Filacanapa (qui est en italien et en études théâtrales). La traduction y a joué un rôle important : j'ai dirigé un atelier où les étudiant·e·s de première année du Master de traduction ont traduit, en anglais, des fragments de poèmes de François Maspero et de Baudelaire, ainsi que du *Petit Prince*, lus à voix haute à divers moments de la performance. Ce festival a constitué un moment de partage très joyeux et son succès a incité la direction de l'UFR à le reprendre, sous d'autres formes, à l'avenir. Il a notamment permis de renforcer la cohésion dans le groupe étudiant ainsi que la collaboration entre langues et disciplines au sein de l'UFR, vitale dans un contexte où l'accès aux langues et cultures étrangères et leur transmission sont de plus en plus restreints.

Depuis 2021, je suis membre du Conseil d'Administration (CA) de l'université ainsi que du Conseil des Relations Internationales (CORI). Ces fonctions m'offrent une vision plus large de l'institution que celle qui se limiterait à ma seule composante : étudier les dossiers de professeurs invités, de demandes de financement pour missions ou de conventions entre universités permet également de comprendre ce qui se fait, du point de vue de la recherche et de l'enseignement dans les autres UFR et formations. Mon élection au CORI m'a notamment permis de renouer des liens avec le service des relations internationales de l'université : en septembre 2015, en effet, bien avant de faire partie de ce conseil, on m'avait invitée à accompagner trois collègues, dont la vice-présidente aux Relations Internationales, lors d'un voyage en Russie. Nous nous étions rendus dans trois villes où se situaient des universités avec lesquelles nous avons des contacts ou pensions éventuellement en nouer : Saint-Pétersbourg, Moscou et Irkoutsk. À Saint-Pétersbourg, nous avons été sollicités pour établir un projet de convention par l'Académie de Ballet Vaganova, qui forme l'essentiel des membres de la troupe du Mariinsky, ainsi que d'autres troupes de ballet en Russie et dans d'autres pays. Hormis l'enseignement du ballet et de la danse en général, cette académie possède un statut

universitaire, accueillant un public divers qui souhaite faire des études supérieures. Les disciplines proposées concernent avant tout l'art et l'histoire de la chorégraphie et de la musique, mais la philosophie, les lettres et les sciences humaines y sont également enseignées. La convention devait permettre des échanges entre des étudiant·e·s de master ou de doctorat de nos deux institutions. J'ai ainsi pu me rendre à Saint-Pétersbourg quelques mois plus tard pour faire signer la convention entre l'Académie Vaganova et l'Université Paris 8. Une enseignante de l'Académie, spécialiste de traduction (allemand-russe), est ensuite venue en tant que professeure invitée à l'Université Paris 8 en mars 2016 ; l'été qui a suivi, nous avons envoyé deux étudiantes du Master de traduction effectuer un stage de six semaines à l'Académie Vaganova pour traduire l'ouvrage *Les Bases de la danse classique* (cf. le projet de traduction décrit ci-dessus). Du côté russe, une doctorante en philosophie de l'Académie espérait pouvoir venir à l'université Paris 8 suivre des séminaires et faire des recherches à la bibliothèque universitaire, mais ce voyage n'a pas pu se faire pour des raisons financières. Malheureusement, après un début prometteur, les années suivantes n'ont pas permis à cet échange de se poursuivre : je me suis rendue à l'Académie en 2018 pour participer à un colloque sur le rôle des nouvelles technologies dans l'art, mais personne n'a pu venir de Russie en France. Ayant été invitée à trouver de nouveaux traducteurs pour l'ouvrage d'Agrippina Vaganova en anglais, j'ai sollicité deux étudiantes du Master de Traduction, une russophone et une anglophone, mais le Covid, puis l'invasion de l'Ukraine par la Russie, ont mis un terme à ce projet et plus généralement à nos collaborations avec les universités russes.

Au nombre de ces activités pédagogiques permettant le déploiement de relations internationales, j'ajouterai ma participation à l'organisation d'une école d'été en Sibérie en août 2016. Nous étions une équipe de six enseignant·e·s et d'une dizaine d'étudiant·e·s à nous rendre dans les universités d'Irkoutsk et d'Oulan-Oudé, avec lesquelles nous avons des conventions. Deux étudiant·e·s du Master de traduction, qui ne parlaient pas le russe mais souhaitaient se rendre en Russie, nous ont accompagnés. Ce voyage fascinant m'a obligée à la pratique, fatigante mais stimulante, de l'interprétariat dans la vie quotidienne pour mes collègues et les étudiant·e·s. Si les échanges avec la Russie ont pris fin pour quelques temps, d'autres perspectives de collaboration pédagogique inter-universitaires se profilent, notamment avec la participation de l'Université Paris 8 à l'université européenne ERUA (European Reform Universities Alliance), auxquelles j'espère pouvoir participer à la faveur d'une initiative de cours conjointe.

Enfin, j'ai apprécié de participer à des activités liées aux domaines de la langue et de la culture anglophones en dehors de mon université. J'ai ainsi fait partie du jury du concours d'entrée à l'ENS Cachan, faisant passer les oraux de littérature pendant 3 ans, de 2009 à 2011 ; puis j'ai siégé au jury de l'agrégation, corrigeant l'épreuve écrite de thème et siégeant à la commission de l'épreuve de compréhension-restitution pendant 4 ans (2012-2015). Ce furent des années de travail très intense, tant pour ce qui est de la préparation et du déroulement des épreuves orales que de la correction des copies. Cependant, outre les beaux moments de camaraderie avec les collègues et le plaisir de lire ou d'entendre des candidat·e·s parfois excellent·e·s, j'ai apprécié l'exigence toute particulière qu'il fallait apporter à ce travail qui nécessite rigueur et précision lexicales, grammaticales et stylistiques. Ces années passées aux jurys de concours ont été fort utiles lorsque j'ai donné des cours de thème aux étudiant·e·s en agrégation à l'Université Sorbonne-Nouvelle.

Ainsi, dans l'enseignement comme dans le domaine des tâches organisationnelles qui lui sont liées, j'ai appris mon travail avant tout par la pratique, toujours épaulée, voire secourue, par le corps administratif et par les collègues plus expérimenté·e·s. Cet aspect pratique et collaboratif de notre métier d'enseignant-chercheur permet un partage substantiel de connaissances et d'expériences, tout comme il nous confronte aux implications concrètes du travail effectué. Il s'agit d'une forme de responsabilisation discrète mais efficace, témoignant d'une confiance de la part des collègues et de l'administration, confiance sur laquelle repose en grande partie le fonctionnement de l'université.

***III. UN PARCOURS DE RECHERCHE***

***EN TRADUCTION :***

***LE CORPS DU TEXTE EN JEU***



« Ce qu'il faut, c'est 'faire comprendre', parfois en faisant simplement 'entendre la musique' » : c'est ainsi que Laurent Mulheisen décrit la tâche du traducteur dans le processus du théâtre (Wuilmart, 2017 : 242). Il nous rappelle ainsi à quel point traduction et transmission sont liées. Traduire avec une classe suppose en effet de « faire comprendre », de « faire entendre » le texte en confrontant les expériences pour ouvrir sur des perspectives autres. Si j'ai décrit mon parcours d'enseignante avant de parler de ma recherche, c'est parce que celle-ci a toujours puisé son sens dans mon enseignement. Comme pour chacun d'entre nous, les cours constituent un terrain me permettant de tester mes idées avec les étudiant·e·s ; mais j'ai compris, dès ma première expérience en tant qu'ATER à l'Université de Reims, que transmettre était ma vocation. J'étais déjà lectrice à l'Université Paris Nanterre lorsque j'ai suivi le séminaire de DEA de Jean-Michel Déprats qui m'a permis de découvrir un champ de recherche nouveau pour moi, celui de la traduction du théâtre.

### **III. A. Molière et Shakespeare en traduction**

Depuis ce séminaire et l'invitation qui a suivi à participer à un colloque sur la traduction à Oxford en septembre 2001, j'ai consacré ma recherche presque entièrement à la traduction du théâtre de Molière en anglais et de Shakespeare en français. Je suis particulièrement intéressée par l'analyse textuelle, par les interprétations sur lesquelles celle-ci peut ouvrir et leurs manifestations dans les « mises en texte » que sont les traductions, les adaptations et les diverses formes de réappropriations d'œuvres du passé. L'étude de traductions de Shakespeare et de Molière présente plusieurs éléments communs. Les noms même de Shakespeare et de Molière dessinent un horizon d'attente concernant les caractéristiques stylistiques et les références historiques et culturelles de leur théâtre. L'une des premières questions est celle de l'objectif recherché par la traduction : est-elle destinée principalement à la lecture, pour permettre la découverte d'un classique en classe, par exemple, ou vise-t-elle la représentation scénique ? Ou encore, sa finalité est-elle double, incluant les deux aspects ? La réponse conditionne les options prises par les traducteurs et traductrices, notamment pour ce qui est de rendre les effets comiques des pièces, auxquels contribuent largement les dimensions prosodique, lexicale et verbo-corporelle. Pour Jean-Michel Déprats, il s'agit de traduire avant tout le texte de Shakespeare ou de Molière en étant attentif à toutes ses caractéristiques : qu'elles soient sémantiques, par un effort pour rendre la polysémie fréquente des termes shakespeariens, ou

poétiques, par une attention portée aux sons, à la longueur des mots, et au poids des termes monosyllabiques, aux vers et aux différents effets de rythme. Ce qui n'empêche pas que ces traductions soient mises en scène, ce qui est le cas de celles de Déprats, de Bonnefoy, de Markowicz : si leurs traductions ont été créées pour un spectacle, la version publiée ne porte cependant pas la trace d'une mise en scène particulière.

Parfois au contraire, il s'agit de produire une version pour une mise en scène spécifique. Ceci a une influence sur la lecture du traducteur et sur ses choix syntaxiques, lexicaux et prosodiques. Concernant la question de l'inscription historique de la langue de Shakespeare, Pascal Collin privilégie une modernisation de l'idiome et de ses effets, plus que ne le font d'autres traducteurs comme Jean-Michel Déprats ou Yves Bonnefoy. Pascal Collin a traduit Shakespeare pour les mises en scènes de Jean-François Sivadier (*Le Roi Lear*, 2007), de Yann-Joël Collin (*Le Songe d'une nuit d'été*, 2008), et de David Bobee (*Hamlet*, 2010) ; la langue imagée du texte d'origine est rendue par des termes plus immédiatement évocateurs pour le public contemporain. Par exemple, le mot de passe « sweet marjoram » que Lear exige d'Edgar (*The Tragedy of King Lear*, IV, 6, 93) est traduit littéralement par Jean-Michel Déprats (« douce marjolaine », 2002 : 229), là où Yves Bonnefoy choisit « gente marjolaine » (1978 : 352), aux nuances surannées. Pascal Collin opte pour « tisane calmante » (2007 : 126), plus clair pour le public et en accord avec les connotations que véhiculait « sweet marjoram » à l'époque élisabéthaine, la marjolaine étant utilisée pour les affections du cerveau<sup>8</sup>. Comme le faisait « sweet marjoram » du temps de Shakespeare, ce choix ouvre sur une dimension tragicomique : une tisane de verveine serait-elle le minimum dont Lear aurait besoin à ce stade, avant de sombrer dans le sommeil dont il se réveillera à la scène suivante? De même, Lear demande : « Give me an ounce of civet, good apothecary, to sweeten my imagination » (IV, 6, 129-130). Les glandes du mammifère carnivore qu'est la civette sécrètent en effet une substance qui servait de fixatif aux parfums, comme le musc. Le mot « civet », ou civette, en est donc venu à signifier, en soi, du parfum. De nos jours, en revanche, ce sens du mot « civet » a disparu et constitue une des zones d'ombre du texte, au théâtre du moins. Sans doute est-ce pour cela que pour la production au Festival d'Avignon en 2007, Pascal Collin a modernisé le terme en « donne-moi un litre de parfum, cher apothicaire, pour embaumer mon imagination » (2007 : 127) tandis que Déprats et Bonnefoy ont gardé le terme « civette », proposant respectivement : « Donne-moi une once de civette, bon apothicaire,

---

<sup>8</sup> Collin propose d'ailleurs deux traductions différentes : « tisane calmante » est remplacé par « verveine apaisante » dans certains exemplaires du *Roi Lear* imprimés la même année (2007). Si l'image est sans doute moins frappante dans la deuxième traduction, elle n'en reste pas moins plus immédiatement évocatrice pour un public actuel que les références à la marjolaine.

pour purifier mon imagination » (2002 : 231) et « Donnez-moi une once de civette, bon pharmacien, pour purifier mon imagination » (1978 : 353). Ces deux traducteurs font le pari de restituer la dimension historique de la langue, quitte à ce que le sens du terme ne soit pas immédiatement compris de nos jours, ce qui est d'ailleurs le cas en anglais.

La question de l'actualisation lexicale se pose dans le cas de Molière également. Je me suis ainsi interrogée, dans une communication présentée à l'Université d'État de Saint-Petersbourg en 2018, sur ce que devenaient, en traduction, des allusions à des mœurs ou à des objets du XVII<sup>e</sup> siècle comme la « trompette marine », instrument à cordes au son fort et grinçant, que M. Jourdain veut ajouter à la liste d'instruments proposés par le maître de musique. Le public français actuel ne connaît pas cet instrument, mais l'évocation (trompeuse) de la trompette suffit pour créer un effet de discordance comique par rapport aux autres instruments mentionnés (basse de viole, théorbe, clavecin). Dans sa traduction pour Penguin Classics (1959), une collection qui visait à populariser les comédies de Molière, John Wood propose « a sea trumpet » pour cet instrument plutôt appelé *marine trumpet* ou *nun's trumpet* en anglais, ajoutant une note décrivant l'instrument pour les lecteurs (2000 [1959] : 314). Privilégier « sea » à « marine » pour le nom composé permet de mettre dans la bouche de M. Jourdain un terme plus prosaïque pour un instrument qui n'est plus connu de nos jours. Les autres traducteurs ou adaptateurs que sont Nick Dear (1992) ou Bernard Sahlins (2000) ont, eux, privilégié des instruments populaires, la cornemuse pour Dear, et l'accordéon, anachronique, pour Sahlins : comme on se représente ces instruments plus facilement, le décalage esthétique est plus clair pour le spectateur contemporain.

Afin de mieux comprendre les approches qui sous-tendait les traductions et adaptations contemporaines de Shakespeare et de Molière, il m'a fallu les resituer dans leur histoire. Les ouvrages dirigés par Peter France (*The Oxford Guide to Literature in English Translation*, 2000) et par Yves Chevrel et Jean-Yves Masson et Chevrel (*Histoire des traductions en langue française*, 2012-2019) m'ont particulièrement aidée dans cette tâche. Si Shakespeare n'était pas connu en France avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, Molière, en revanche, était adapté en Angleterre de son vivant : certaines de ses comédies étaient jouées par les deux principales troupes du pays, les King's Men et les Duke's Men, protégées et subventionnées respectivement par le roi Charles II et par son frère James. Ainsi, John Dryden s'est inspiré d'une traduction de *l'Étourdi* par William Cavendish pour écrire sa comédie *Sir Martin Mar-all*, jouée avec beaucoup de succès en 1667 par la compagnie des Duke's Men, avec 32 représentations. De même, *Tartuffe* a été adaptée par le poète Thomas Shadwell et la pièce qui en découle, *The Hypocrite*, a été jouée

dès juin 1669 à Londres, soit quelques mois après la levée de l'interdiction de *Tartuffe* en France. Un an plus tard, *Tartuffe* a fait l'objet d'une autre adaptation par l'acteur Matthew Medbourne, présentée pour la première fois à Douvres devant des personnalités de la Cour de France, dont la sœur de Charles II, protectrice de Molière, venue en Angleterre pour promouvoir auprès la signature d'un traité d'alliance entre la France et l'Angleterre (Bertière, 1998 : 169). Ainsi, les membres de la Cour de France présents à Douvres ont été parmi les premiers spectateurs à voir et à entendre Molière non seulement en français, mais aussi en anglais, et à pouvoir apprécier les différences d'intrigue et de jeu entre les pièces. Si Medbourne se nomme « the translator » dans son prologue (« Thus the translator's pleas'd ; » Molière, 1707 : non paginé), son *Tartuffe* est bien une adaptation. Laurent, le serviteur de Tartuffe, dont le rôle est tout à fait secondaire chez Molière, devient chez Medbourne un personnage clé pour l'intrigue : amoureux de Dorine, il trahit Tartuffe à la fin et rend la cassette compromettante à Orgon. Medbourne se sert dès le début du prologue de son *Tartuffe* du mot *translations*, rappelant combien la culture de son époque était redevable à la traduction : « Learning, Wit, Policy, and all we own / Are but Translations of the Time that's gone » (ibid.). Il semblerait que rien de nouveau, d'original, ne puisse être créé, mais que tout est traduction dans le sens de transfert d'œuvres ou d'idées pré-existantes. Medbourne souligne ensuite l'importance, pour rendre la traduction opérante, de l'échange et de la transformation, deux processus que l'on retrouvera trois cents ans plus tard dans le principe d'équivalence dynamique proposé par Eugene Nida : les traductions faites selon ce principe visent à produire un effet équivalent sur les destinataires à celui suscité par le message du texte d'origine (Gentzler, 2001 : 53-54).

Aphra Behn et William Wycherley s'appuient aussi sur Molière pour créer de nouvelles pièces : *Le Malade Imaginaire* inspire Behn pour *Sir Patient Fancy* (1678), et des thèmes du *Misanthrope* sont repris dans *The Plain Dealer* (Wycherley, 1677). Les comédies de Molière fournissent parfois l'inspiration pour un personnage : Margery dans *The Country Wife* a des éléments en commun avec Agnès de *L'École des Femmes*. Du reste, les intrigues des pièces de Molière et de Shakespeare, comme pour tout le théâtre de l'époque et au-delà, s'appuient sur des pièces antérieures qui proviennent, elles aussi, d'autres filiations. On peut donc parler de terreau dramatique commun plutôt que d'imitation : où situer, en effet, la limite entre l'imitation et l'inspiration ?

Au XVIII<sup>e</sup> siècle paraissent les premières éditions, en prose, des œuvres complètes de Molière en traduction : celle de John Ozell, publiée en 1714, et en 1739, celles, bilingues, de Henry Baker et James Miller. Parallèlement, on continue à adapter Molière pour la scène, comme en

témoignent *The Mock Doctor* et *The Miser* de Henry Fielding (jouées pour la première fois en 1732 et 1733). Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit aussi paraître des réécritures d'adaptations anglaises de Molière du XVII<sup>e</sup> siècle : Colley Cibber imite en 1717 le *Tartuffe* de Matthew Medbourne dans son *Nonjuror*, en 1768, Isaac Bickerstaffe reprend cette version de Cibber dans *The Hypocrite*. Exception faite des traductions faites avec Henry Baker des œuvres de Molière pour la publication, James Miller s'est aussi inspiré de plusieurs pièces du dramaturge français pour la scène : *The Man of Taste*, imitation des *Précieuses ridicules* et de *L'École des maris*, paraît en 1735, un an auparavant, il écrivait *The Mother-in-law, or the Doctor the Disease*, qui conjugue des éléments de *Monsieur de Pourceaugnac* et du *Malade imaginaire*. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la scène britannique se détourne de Molière qui semble dès lors se « fossiliser », en quelque sorte, dans un statut de classique ; les traductions de Baker et Miller sont rééditées au début du XX<sup>e</sup> siècle dans la collection Everyman Classics. Henri Van Laun publie une traduction en prose des œuvres complètes de Molière en 1876, mais il faut attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> pour que certaines comédies versifiées de Molière soient de nouveau rendues en vers, comme elles l'étaient quelques fois dans les adaptations du XVII<sup>e</sup> siècle. Thomas Constable adapte *Le Misanthrope* en pentamètres iambiques rimés en 1898, modifiant la fin pour le rendre heureuse (Ferchlandt, 1907 : 78-79) ; Curtis Hidden Page, universitaire américain, fait paraître en 1908 ses traductions en pentamètres iambiques non rimés des pièces de Molière en alexandrins les plus connues. Molière demeure surtout étudié dans les écoles et les universités dans les traductions de Baker et Miller ou de Van Laun au début du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à ce que paraissent celles, toujours en prose, de John Wood, publiées par Penguin Classics entre 1953 et 1959, et de George Graveley, qui paraissent en 1968 dans la collection Oxford World's Classics. Les œuvres de Molière se vendent alors en livre de poche, ce qui ne change rien à leur statut de « classiques » un peu surannés.

Shakespeare a lui aussi été adapté en France, mais plutôt au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles. S'il est admiré, des adaptateurs s'efforceront de corriger ce qu'ils considèrent être un manque de goût et un défaut structurel dans son théâtre. Jean-François Ducis adapte les grandes tragédies en alexandrins, réécrivant l'intrigue et transformant leur dénouement en fin heureuse. Alfred de Vigny propose une traduction d'*Othello* en alexandrins rimés, à l'écriture très différente de celle de Shakespeare, et Georges Sand remanie l'intrigue de *As You Like It* afin de pallier ce qu'elle considère comme « l'absence à peu près totale de plan » de la comédie (Horguelin, 1981 : 168). Ce genre d'adaptation se retrouve en Grande-Bretagne également : les pièces de Shakespeare étaient souvent jouées dans des versions modifiées par des auteurs de la Restauration anglaise

comme William Davenant, John Dryden ou Nahum Tate (Taylor, 1991 : 29-30). Malgré son admiration pour le théâtre de Shakespeare, Charles Lamb estimait que le manque de réalisme de ses intrigues nécessitait de les adapter pour la scène (Bratchell, 1990 : 45). En France comme en Grande-Bretagne, le texte et l'intrigue des pièces de Shakespeare sont donc modifiées afin d'être jouées ; les traductions, en revanche, prévues pour la lecture, respectent au moins l'intrigue, à défaut de chercher à en rendre le style. Pierre-Antoine de La Place propose la traduction en prose de dix pièces de Shakespeare entre 1746 et 1749, et Pierre Le Tourneur est le premier à en traduire, en prose toujours, les œuvres complètes entre 1776 et 1783. Dans sa préface, il déclare avoir cherché à garder les images et les figures stylistiques des pièces tout en se pliant aux critères de ce qui était considéré comme le bon goût à l'époque : les scènes sont ajustées aux règles du théâtre français classique et les images jugées choquantes sont modifiées pour passer sous silence toute référence à la sexualité. Shakespeare a donc connu en France un destin double : adapté pour la scène, traduit pour la lecture. Il est retraduit au dix-neuvième siècle, par François Guizot et Amédée Pichot qui révisent les traductions de Le Tourneur dans les années 1820, puis par Benjamin Laroche, Emile Montegu et enfin François-Victor Hugo (entre 1857 et 1872). La réception de Shakespeare prend un tournant en France avec cette traduction. Le fils de Victor Hugo cherche en effet à restituer, dans la prose dans laquelle il traduit, la richesse métaphorique de la langue de Shakespeare, sans modifier les images qui paraissent à l'époque choquantes ou incongrues. Shakespeare restera ensuite principalement traduit en prose, et ce jusqu'à la seconde moitié du XXe siècle. La première édition du *Théâtre complet* de Shakespeare dans la collection de la Pléiade en témoigne : la seule pièce dont les passages en vers sont traduits par des vers en français est *Roméo et Juliette*, dans la version de Pierre Jean Jouve et Georges Pitoëff.

La finalité de la traduction (est-elle destinée à être jouée ou lue ?) a d'emblée créé une distinction entre les versions traduites du théâtre de Shakespeare ou de Molière et celles qui étaient adaptées. Molière continue de nos jours encore à être traduit mais aussi adapté en Grande-Bretagne pour des raisons diverses : l'adaptation semble nécessaire pour préserver la dimension comique au théâtre, pour assurer l'adhésion du public, ou encore, parce qu'elle accorde à celui ou celle qui l'adapte une marge de liberté créatrice. Martin Crimp explique que *Le Misanthrope* en 1996 lui a permis de dépasser une période de crise dans son travail de dramaturge :

It's very boring, writers just talking about their crises, but we all have them – when you're not really sure what you're going to write next. I suppose I used this translation/adaptation of the Molière play as a kind of diversion and just a way of getting up in the morning and having something really concrete to do. (2016 : 102)

Son *Misanthrope* n'était pas une œuvre de commande (ibid.) : elle n'a été mise en scène par Lindsay Posner au théâtre du Young Vic qu'une fois écrite. La modernisation du discours et de l'intrigue, resituée à Londres dans les années 1990, provient donc d'un choix personnel. Crimp considère du reste la traduction comme une forme de création, une façon de repousser les frontières de son écriture et d'explorer de nouveaux champs lexicaux tout en découvrant des significations nouvelles aux œuvres qu'il traduit ou qu'il adapte (celles de Marivaux, de Genet, d'Euripide ou de Tchekhov, par exemple). Liz Lochhead et Roger McGough ont adapté trois comédies de Molière. Vient d'abord *Tartuffe*, dont Lochhead propose une version en scots en 1985 et que McGough traduit en 2008 ; puis *Miseryguts*, la version du *Misanthrope* créée par Lochhead en 2002, puis *Educating Agnes*, une adaptation de *L'École des femmes* par Lochhead en 2008, et *The Hypochondriac*, adapté par McGough en 2009, qui se tournera vers *Le Misanthrope* en 2013. Ces deux poètes puisent dans le théâtre de Molière de la matière pour un nouvel élan créateur. Si McGough avait d'abord refusé d'adapter *Tartuffe* pour la metteuse en scène Gemma Bodinetz, il a ensuite relevé le défi afin de montrer au public actuel à quel point Molière est contemporain. Il considère la traduction comme une forme de réécriture : il ne part pas du texte français de Molière pour sa version, estimant ne pas maîtriser suffisamment cette langue, mais lit des traductions existantes (celles de Henri Van Laun, faites dans le dernier tiers du XIXe siècle, pour comprendre l'intrigue, puis celles, beaucoup plus récentes, de Richard Wilbur et de Ranjit Bolt). Il ne lit pas l'œuvre jusqu'au bout mais en réécrit les scènes au fur et à mesure. Ce n'est qu'une fois sa première version de l'adaptation complétée qu'il confronte son travail au texte original. Quant à Liz Lochhead, elle explique dans un entretien qu'elle ne se considère pas son travail comme de la traduction mais comme de l'adaptation. Pour elle, la différence se trouve dans le degré de responsabilité vis-à-vis de l'auteur, plus lourd à porter en traduction :

I wouldn't really like to ever be translating a foreign play for a foreign writer, because I would feel the responsibility very great to get the tone of the play as it really is, whereas I am free to do my version of that particular play. (Rodríguez González, 2004 : 102)

Lochhead insiste sur le fait qu'elle ne s'éloigne pas de l'esprit de l'original dans *Miseryguts* : « (...) when I am doing something like Molière, I'm incredibly faithful, as far as I can be. The version of *The Misanthrope*, called *Miseryguts*, is completely updated ; it's set in the present, but everything that I got was in the original play » (ibid.) ; toutefois, elle apprécie le sentiment de liberté que lui procure l'adaptation, qu'elle envisage comme une simple interprétation parmi d'autres, sans engagement ou sentiment d'obligation par rapport à l'original.

Peter Hall, qui avait dirigé la Royal Shakespeare Company, remarque que « If Shakespeare's form is observed, an audience is still held ; if it is not observed, the audience's attention strays and strays very quickly » (Hall, 2003 : 11). La forme nourrit donc l'émotion et la sensation dans le théâtre shakespearien. Hall explique aux acteurs et aux actrices que le vers permet de donner une respiration : la fin du vers s'apparentant à un signe de ponctuation à marquer légèrement (ibid : 28), elle accorde aussi aux interprètes un instant où reprendre leur souffle. Le problème est celui de l'équivalent à trouver pour le vers shakespearien en traduction. Yves Bonnefoy, qui un des premiers a traduit ses tragédies en vers libres et non plus en prose, dit trouver dans la traduction du pentamètre iambique un terreau fertile pour ouvrir sur de nouvelles voies poétiques (2000 : 106). S'il a principalement recours au vers libre, c'est qu'en tant que poète et traducteur, il souhaite renouveler le vers, estimant que les formes prédéfinies comme l'alexandrin n'assurent plus leur fonction poétique au XXe siècle. Déprats comme Bonnefoy se méfient de l'artificialité et du formalisme qui accompagnent potentiellement le choix d'un vers régulier. L'uniformité rythmique risque de détourner l'attention du public ou du lecteur de la richesse poétique, dramatique et rhétorique du texte shakespearien, qui ne pourra pas être exprimée dans les limites du vers régulier (Bonnefoy : ibid ; Déprats, 2002 : c-cii). Dans la mesure où les systèmes métriques véhiculent des idéologies et des attentes esthétiques et culturelles différentes, il semble contre-productif à ces deux traducteurs de chercher à remplacer un système par un autre, ce qui ne ferait qu'amplifier ce que le vers métrique français peut avoir de conventionnel et de rhétorique du vers :

Que se passe-t-il si je choisis de traduire Shakespeare en alexandrins, ou , plus raisonnablement peut-être, en décasyllabes ? J'ai d'une part un cadre par certains aspects intangible, et d'autre part une donnée de sens qui ne l'est pas moins. Et il faudra donc que j'ajuste ce contenu à ce cadre par des procédés qui ne peuvent être, au moins à certains moments, que des exercices de pure forme. J'avoue que devant la meilleure des traductions en vers réguliers j'éprouve une impression d'artifice que l'ingéniosité du traducteur ne fait qu'aggraver ; [...] quel corset, le vers régulier, pour la force brutale d'Othello, quelle civilité pour Macbeth [...] ! N'est-ce pas que nous sommes là, désormais, dans le champ de la rhétorique ? (Bonnefoy, 1998 : 202-203)

Bonnefoy a cependant parfois recours au vers de onze pieds, alexandrin tronqué d'une syllabe après l'hémistiche qui permet de bousculer les attentes du public par une bifurcation du rythme prévu (ibid. : 206 et Bonnefoy, 2000 : 109). Ses traductions sont avant tout celles d'un poète qui cherche à transposer en français ce qu'il perçoit chez Shakespeare comme la « finalité poétique » de son théâtre (Bonnefoy, 2000 : 100), « ce vaste et violent courant de parole poétique qui prend et emporte toute dans sa vérité » qu'il entend dans le vers de Shakespeare (ibid. : 107). Jean-Michel Déprats, en shakespearien et en homme de théâtre, s'attache à produire des traductions précises et ciselées, écrites pour la scène sans toutefois reprendre le



texte d'une mise en scène spécifique. Enfin, un traducteur comme André Markowicz reproche au contraire au vers libre de ne pas faire entendre un schéma rythmique clair, contrairement à ce qu'il entend dans le pentamètre iambique de Shakespeare. Souhaitant faire entendre une scansion, Markowicz choisit le décasyllabe français, quitte à renoncer à certains éléments pour privilégier la concision rythmique. La traduction de Shakespeare représente donc un défi stylistique, rythmique et lexical auquel les poètes, hommes de théâtre et traducteurs cherchent à se confronter.

Ce type de défi prosodique et rythmique se pose également lorsqu'il s'agit de traduire Molière en anglais. J'ai ainsi commencé par présenter, à l'atelier « Traduction » du congrès de la SAES en 2002, certains problèmes que pose la traduction des alexandrins rimés du *Misanthrope*. Dans la scène des portraits (II, 4), Molière joue sur les contrastes stylistiques dans les portraits brossés par Célimène : à un phrasé qui s'appuie sur le balancement et la symétrie de hémistiches et sur les assonances des nasales (notamment dans le vers 614, « Traîne en une longueur encore épouvantable ») pour produire un effet d'ennui, Molière oppose des phénomènes d'accélération aux vers suivants, donnant l'impression d'une énergie qui se libère. Ailleurs, il crée des contrastes entre le style impatient et direct d'Alceste (marqué par des impératifs, des jurons) et celui des autres personnages, plus lisse et retenu. J'ai présenté cinq traductions de la pièce en anglais, depuis celle de Henri Van Laun, publiée en 1876, à celle alors récente de Maya Slater (2001), étudiant les manières dont elles parvenaient à faire sentir la progression jubilatoire des portraits de Célimène, ainsi que l'aspect comique créé par la sincérité d'Alceste, en décalage avec les propos et attitudes des autres personnages. Les traductions de Van Laun et de John Wood (1959), toutes deux en prose, n'évitaient pas un certain alourdissement du rythme, que ce soit en raison de la longueur des phrases et du style maintenant archaïque de Van Laun ou à cause d'une certaine monotonie dans le style souvent parataxique de Wood. Le choix de la prose entraînaient une perte de la concision et de la densité qui caractérisent les vers de Molière. Les trois autres traductions, celles de Richard Wilbur (1955), de Tony Harrison (1973) et de Maya Slater, étaient en vers. Wilbur et Harrison avaient opté pour le pentamètre iambique rimé, Slater, pour des alexandrins anglais rimés (sans schéma métrique). Wilbur proposait un *Misanthrope* à la langue énergique mais toujours très élégante, qui sous- traduit les dissonances de registres imaginés par Molière pour ses personnages, que ce soit pour Alceste ou pour Célimène. Dans sa version adaptée à un contexte contemporain, Harrison produit un texte très dynamique en jouant sur les contrastes entre une langue moderne, parfois relâchée, et un pentamètre iambique qui contracte l'information mais dont l'énergie ne s'en ressent que davantage. Enfin, la version

de Slater oppose le vers long et relativement peu fréquent qu'est l'alexandrin anglais et un lexique qui, sans se vouloir contemporain, est courant et produit un effet de naturel. Son but était de « décentrer » légèrement Molière en proposant une traduction précise (chaque vers correspond à son pendant dans le texte original) mais qui évoque le rythme différent de l'original. Cette communication a donné lieu à un article intitulé « 'Ce n'est point ainsi que parle la nature'. Traduire Molière en anglais » publié dans le recueil *Correct / Incorrect* (2004).

J'ai aussi développé la réflexion amorcée dans la communication que j'avais proposée à Oxford sur l'importance comique de certains gestes potentiellement inscrits dans le texte des comédies de Molière. Je souhaitais approfondir les définitions du *gestus* et du verbo-corps et les appliquer à des exemples tirés de *L'Avare*, puis des *Femmes savantes* pour étudier le fonctionnement et le dynamisme des alexandrins ; j'ai également eu recours à ces notions pour examiner le premier monologue de *Richard III* et, plus tard, *King Lear* et ses traductions. Le but était d'explorer les liens qui existent entre la traduction d'un texte de théâtre, l'énergie physique et verbale qu'il peut produire et la création du sens. Les textes de Molière et de Shakespeare représentent en effet à la fois une épreuve et une stimulation physiques pour les acteurs : Jovet, pour qui « le texte [de Molière] est avant tout une respiration écrite » (2022 [1965] : 127), conseille à un étudiant de son cours d'avoir « exactement le sentiment corporel de [sa] diction, ou que [sa] diction ait le sentiment de [son] corps » (ibid. : 208). Dans leurs ouvrages respectifs, John Barton (1984) et Peter Hall (2003) soulignent à quel point les rythmes du texte shakespearien servent d'outil pour le jeu des acteurs. Shakespeare leur donne des indices sémantiques et des clés pour leur interprétation dans la forme de ses textes, dans ses vers et sa prose, dans les allitérations, les assonances, et les termes monosyllabiques. Il tire parti de la tension, dans son écriture, entre la régularité métrique et des effets d'irrégularité ou encore d'autres formes de contrepoints pour développer des moments d'émotion ou d'inquiétude, à exploiter par les acteurs (Hall, 2003 : 27). Tous les outils rhétoriques offerts par Shakespeare permettent à l'acteur de réinventer les propos de son personnage et son rôle : il revient donc aux traducteurs de créer un texte qui nourrisse autant l'invention et le jeu, tout en fonctionnant selon des critères et des systèmes prosodiques et linguistiques différents. Barton souligne le rôle que peuvent prendre les termes monosyllabiques ou les vers où ils prédominent : ceux-ci témoignent souvent de moments d'émotion ou de tension ; impossibles à dire rapidement en anglais, ils obligent les acteurs à ralentir et à donner tout leur poids poétique à des mots simples (Barton, 1984 : 99 et 151). Dans le cas de genre de vers ou de mots, il est difficile pour les traducteurs vers le français de ne pas étirer le vers de Shakespeare, et chaque traducteur négocie

à sa manière avec les ressources de la langue cible pour faire passer les dimensions physiques du texte source. Ces deux ouvrages de Barton et de Hall m'ont beaucoup aidée à lire les pièces de Shakespeare de plus près, et à prendre davantage conscience des dimensions corporelles de son écriture, de sa matérialité. Mettant l'accent sur la lettre (au sens bermanien) des textes, ils font ressentir la continuité qui existe entre l'écriture de Shakespeare et le corps, la voix et l'interprétation des acteurs. Ils m'ont été notamment très précieux pour préparer les articles que j'ai écrits sur les traductions de Shakespeare pour le recueil *Le Texte Etranger*, pour *Palimpsestes*, ou l'ouvrage *Modernités shakespeariennes* dirigé par Jane Avner. Du reste, ces lectures m'ont également servi pour mes analyses des traductions du théâtre de Molière en anglais : il arrive en effet que les traducteurs et traductrices du *Misanthrope* se servent de termes monosyllabiques pour rendre des moments particulièrement lourds de sens dans le texte (comme la menace proférée par Oronte au premier acte, ou certains vers de Célimène).

Molière, lui, est avant tout un auteur de comédies. Comment les traducteurs vont-ils s'assurer, des siècles plus tard, que la dimension comique du texte perdure dans la langue d'arrivée ? Quels sont les choix faits pour concilier les diverses dimensions historiques, stylistiques, culturelles, géographiques, théâtrales, et comiques ? Et selon quels critères ? Je me suis posé ces questions dans l'article en anglais publié en 2004 dans le recueil *Drama Translation and Theatre Practice*, intitulé « 'Je vous prie de me laisser rire' : Translating laughter in Molière », puis, en 2018, dans une communication sur le Bourgeois Gentilhomme à l'Université de Saint-Petersbourg. Il s'agissait de comprendre quelles stratégies étaient employées pour continuer à rendre le théâtre de Molière comique de nos jours en Grande-Bretagne. Que deviennent les noms, comme celui de Georges Dandin ou de ses beaux-parents, à la sonorité amusante en français mais moins transparente en anglais ? Dans les deux versions que j'avais étudiées, les traducteurs Ian Maclean et Ranjit Bolt ne changeaient pas les noms, mais Bolt a renforcé dans son texte les traits prétentieux et la brutalité des Sotenville ; il a aussi ajouté des phrases caractérisant davantage le rôle de George Dandin pour en faire un personnage sombre. L'impression générale produite par cette version est que le texte anglais renforce ce que cette pièce a de cruel, en accord avec une des manières contemporaines de la comprendre.

J'ai aussi étudié les façons dont les traducteurs et traductrices s'assuraient que leur texte soit aussi riche en potentiel gestuel et corporel que celui de l'original. Ranjit Bolt, qui a traduit et adapté une dizaine de comédies de Molière, n'hésite pas à modifier légèrement l'action, comme dans la scène suivante de *L'Avare* :

Harpagon : (...) Montre-moi tes mains.  
La Flèche : Les voilà.  
Harpagon : Les autres ?  
La Flèche : Les autres ?  
Harpagon : Oui.  
La Flèche : Les voilà (I, 3, 43-48)

Chez Molière, la folie obsessionnelle d'Harpagon est visible dès cette scène où il apparaît pour la première fois, et La Flèche ne cherche pas encore à le tromper. Là où le texte français exige un jeu de scène, dont la nature reste cependant implicite et relève de choix de mise en scène, Bolt l'évacue de manière à rendre les personnages plus cohérents :

Harper : (...) Hold out your hands.  
(Fletcher holds out one hand.)  
Harper : And the other one.  
Fletcher : Other what?  
Harper : HAND!! What did you think I meant? Foot?  
(Fletcher holds out the other hand.)  
(Bolt, 2001 : 18)

Fletcher n'obéit que partiellement à l'ordre de son maître, qui est très logique dans sa demande qu'il lui montre « the other one ». Chacun des deux personnages est légèrement différent de son prototype : Fletcher essaie d'emblée de berner Harper en ne présentant qu'une main ; Harper est, lui, plus logique, et ce n'est donc pas la folie qui est mise en avant mais l'émotion qu'est la colère. Enfin, le jeu de scène est explicité dans une didascalie, comme c'était déjà le cas dans la version plus ancienne de George Graveley, republiée en 1989 chez Oxford World's Classics.

J'ai pu approfondir ma réflexion sur les difficultés soulevées par la traduction de Molière en anglais grâce à deux conférences que j'ai données, l'une en 2005 à aux étudiant·e·s du Master de l'ITIRI (Institut de Traducteurs, d'Interprètes et de Relations Internationales, Université Marc Bloch, Strasbourg), l'autre deux ans plus tard, à la mairie du 3<sup>ème</sup> arrondissement de Paris, face à un public d'une centaine de personnes. J'y ai présenté des traductions et des adaptations de pièces de Molière en me concentrant sur les problèmes liés au transfert des éléments comiques. Reprenant les considérations de Bergson, selon qui

le comique que le langage exprime [...] pourrait, à la rigueur, se traduire d'une langue dans une autre, quitte à perdre la plus grande partie de son relief en passant dans une société nouvelle, autre par ses mœurs, par sa littérature, et surtout par ses associations d'idées (1989 [1940] : 79),

je me suis interrogée sur les manières dont les éléments comiques étaient rendus, avec une « perte de relief » minimale. Les adaptations permettent-elles donc de rester plus proche de l'effet que les pièces de Molière avaient sur le public de l'époque ? Mais si Molière déploie avant tout un univers comique, son œuvre tisse aussi tout un réseau de références et de souvenirs

d'un texte qui restent forcément absents de la traduction, comme l'est Shakespeare pour un public britannique ou américain. Nous attendons, au détour d'une réplique, un mot qui éveille des associations d'idées, où les spectateurs se remémorent tel acteur, entendent la voix de tel autre, se souviennent d'un cours au lycée. Cependant, à défaut de pouvoir restituer ce tissu, la traduction peut ouvrir sur d'autres suggestions et pistes de lecture. En fin de compte, le comique de Molière n'est pas tant lié au langage, les jeux de mots étant rares par rapport à d'autres auteurs comme Shakespeare chez qui ils fusent sans cesse. Il est plutôt lié à une situation, à un personnage, caractérisé par un jeu lié au rythme et à l'énergie de la partition qu'est le texte pour l'acteur. Et c'est donc surtout en préservant ces dimensions de jeu potentiel qui sont incluses dans l'énergie du texte que les traductions ou adaptations peuvent ouvrir sur une richesse de jeu, insuffisamment rendue par l'adaptation contextuelle.

### **III. B. Traduction et adaptation, quelle différence ?**

Peut-on du reste vraiment parler de traduction de Molière en anglais ou de Shakespeare en français, dans la mesure où sur le plan prosodique, du moins, l'adaptation est inévitable ? La question se pose aussi dans le cas de la traduction des dialectes ou du parler paysan, comme celui de Martine dans *Les Femmes savantes* ou de Pierrot dans *Dom Juan*, dont j'ai présenté quelques traductions dans un article publié en 2005 dans la revue *Confluences* (aux Presses universitaires de Paris Nanterre). Quel est le statut du parler de Pierrot ? Dans une parodie de scène de séduction, Molière présente un Pierrot qui prend visiblement plaisir à décrire longuement à sa fiancée la part héroïque qu'il a pris au sauvetage du « gros, gros Monsieur » qui allait se noyer. À l'époque de Molière, ce parler remplissait une fonction comique, permettant de créer un effet de distanciation par rapport au personnage de Don Juan et d'opposer les mondes aristocrates et paysans (Wilbur, 2001 : xiii). Dans la mesure où ce parler est difficile à comprendre de nos jours, le comique de la tirade en français réside davantage dans son effet d'ensemble et dans son énergie rythmique et gestique. En anglais, on observe un décalage entre des traductions comme celles de John Wood (1953) ou de Maya Slater (jouée en 1999, mais non encore publiée) qui, sans donner un accent anglais spécifique à ce parler paysan, font ressortir l'oralité du discours en multipliant les élisions, le vocabulaire familier et les expressions colorées et produisent des traductions au rythme enlevé, et celle de Richard Wilbur (1997) qui, évitant de trop marquer la différence, privilégie un ton sobre et un rythme plus lent.

Légèrement sous-traduit, le parler populaire s'entend alors à travers des signes discrets : le décalage entre les personnages est signalé sans être imposé, laissant de la marge à l'interprétation des acteurs.

Peut-être serait-il alors plus juste de s'interroger sur le degré d'adaptation qui entre dans la traduction d'une pièce de Molière ou de Shakespeare. Où s'arrête la traduction, où commence l'adaptation, poussée parfois jusqu'à la réécriture ? Si les similarités et les différences entre les traductions et adaptations pour le théâtre ont été étudiées (Perteghella, 2008 ; Krebs, 2014) et qu'on a cherché à définir ces termes (Déprats, 1991 ; Pavis, 1996 ; Lanteri, 2021), la distinction n'est pas toujours claire. Y en a-t-il une ? Peut-être le terme de tradaptation, mot-valise forgé par le poète et traducteur québécois Michel Garneau en 1973, suffit-il à caractériser le transfert d'une pièce de théâtre d'une langue-culture à une autre. Garneau emploie le terme de tradaptation pour son travail sur Shakespeare ; il explique avoir « tradapté » quatre de ses pièces, les traduisant en québécois mais les abrégant parfois et réduisant le nombre des personnages : « J'ai donc osé couper dans le texte de Shakespeare, et c'est là que j'ai parlé de 'tradaptation' » (Hellot, 2009 : 86). Quelle différence y a-t-il, alors, entre la tradaptation, qui suppose pour Garneau des coupes dans une pièce, et l'adaptation ? Jean Delisle les considère d'ailleurs comme des synonymes (2021 : 347). On m'a déjà suggéré, à la suite d'une communication, que chercher à démêler les termes de traduction et d'adaptation n'aurait aucun intérêt ; je continue cependant à vouloir comprendre ce qui caractérise chacun de ces procédés, d'autant plus lorsqu'ils reflètent des approches différentes du texte original.

Martin Crimp a dit s'être servi de trois genres de transfert différents, qu'il décrit (2016 : 104-106). Il a recours à la métaphore des verres transparents pour la traduction, « like polishing a pane of glass and you just look through to the other language » (ibid. : 104) : dans ce cas de figure, il cherche à serrer au plus près l'original pour en reproduire le plus d'éléments possibles afin de dépasser la barrière de la différence des langues. C'est ainsi qu'il envisage son travail sur les pièces de Marivaux, bien qu'on puisse s'interroger sur le degré de transparence de la vitre en question, dans la mesure où l'emploi d'une langue moderne modifie les rythmes de son dialogue (Poncharal, 2016). Il qualifie le deuxième type de transfert de *version*, expliquant qu'il s'appuie sur une traduction littérale faite par un spécialiste de la langue source, qui lui sert à comprendre le texte pour le réécrire sans s'en éloigner (fait partie des *versions* son travail sur *La Mouette*, à partir d'une traduction d'Helen Rappaport). Enfin, il nomme adaptation une pièce pour laquelle il s'est appuyé sur un texte mais l'a réécrit. C'est ce qu'il a fait pour *The Misanthrope* ou pour son théâtre issu des pièces grecques.

La définition que Jean-Marc Lanteri propose de la traduction ressemble à celle de Martin Crimp, sans le recours à la métaphore de la vitre :

La traduction repose sur un processus simple qui est celui de la transposition linguistique : nous allons lire l'œuvre dans notre langue alors qu'elle a été écrite en une autre. Et c'est bien l'œuvre originelle que vise le traducteur et non pas son œuvre propre, alors même que son historicité singulière et sa distance à l'œuvre classique le mettent potentiellement en contradiction avec le respect formel qu'il lui démontre. (2021)

En tant que traducteur, Lanteri tient davantage compte que ne le fait Crimp des transformations inéluctables qui découlent de l'acte de traduire, liées à la distance temporelle ou/et géographique, culturelle et linguistique. Il se démarque aussi par sa définition de l'adaptation, qu'il relie à la relecture d'une œuvre en vue d'une mise en scène : l'adaptation est « une pratique textuelle subordonnée au geste scénique de la mise en scène », une « relecture scénique à quoi l'acte textuel d'adaptation demeurera lié et subordonné » (ibid.). On adapte donc une œuvre avec l'objectif d'une mise en scène précise, il s'agit d'une interprétation, à laquelle Lanteri oppose la réécriture. Celle-ci suppose, dit-il, une volonté de destruction, de renversement de l'œuvre originale pour laisser place à une nouvelle création. Réécrire une œuvre passe par

l'altération ontologique d'un support textuel, la déformation de l'œuvre d'origine et la mise au monde d'une œuvre irréductiblement nouvelle. (...) Avec la réécriture, la relecture adaptatrice et modulée cède à une réévaluation polémique et radicale qui n'est pas dans l'optique de l'adaptation, car relire n'est pas contester l'œuvre nourricière dans ses fondements. (ibid.)

Les adaptations de Molière par les dramaturges et poètes anglais comme Crimp, Lochhead, Hampton ou Bolt, qui modernisent le contexte historique et relocalisent l'action dans l'espace anglophone, proposent des modifications parfois substantielles du texte. Elles correspondent à la définition que Delisle propose de « l'adaptation globale » : « adaptation qui relève du discours et affecte la totalité d'une œuvre ou d'un texte » (2021 : 22). Ces versions se situent cependant à mi-chemin entre l'adaptation et la réécriture telles que Lanteri les définit ; les modifications, parfois substantielles, du texte, ne s'opposent pas en effet aux fondements de l'œuvre source mais en proposent des interprétations qui en enrichissent la lecture.

Jean-Michel Déprats (Corvin 1991 : 836) ou Sirkku Aaltonen ont remis en question la proximité apparente entre la traduction et l'adaptation. Déprats voit dans chacun de ces processus une approche radicalement différente du texte original. Pour l'un comme pour l'autre, traduire une pièce de théâtre suppose de ne pas modifier la structure de la pièce mais de chercher à en rendre la singularité de l'écriture de manière aussi exacte et complète que possible. L'adaptation consiste alors, au contraire, à restructurer et à modifier un texte selon les attentes du public et les conventions du moment : « [adaptation is] a translation strategy which does not translate the

source text in its entirety but makes additions, omissions, and changes to the general dramatic structure of its setting, plot and characters, thus suggesting new readings for it » (Aaltonen citée dans Perteghella, 2008 : 53). Déprats ne regroupe pas sous le terme d'adaptation les modifications exigées pour qu'une traduction recrée « un matériau dramatique vivant » (Corvin 1991 : 836), qu'elle puisse être mise en voix et jouée par des interprètes. Déprats, comme Aaltonen, Crimp ou Lanteri, voient une différence de nature entre la traduction et l'adaptation.

Si, dans l'article « Traduction » de son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis cite Déprats pour différencier nettement traduction et adaptation (1996 : 385), il reconnaît dans l'article « Adaptation » qu'il est malaisé d'établir une distinction nette entre les deux processus :

Adaptation est employé fréquemment dans le sens de 'traduction' ou de transposition plus ou moins fidèle [...]. Il s'agit alors d'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 (1996 : 12).

Il souligne que la traduction d'une œuvre passe toujours par sa transformation plus ou moins marquée, qui se rapproche de l'adaptation ; d'ailleurs, dit-il, le remplacement contemporain du terme de traduction par celui d'adaptation « tend à accréditer le fait que toute intervention, depuis la traduction jusqu'au travail de réécriture dramatique, est une création » (1996 : 13). Enfin, pour Lawrence Venuti, les traducteurs sont contraints d'avoir recours à l'adaptation s'ils veulent réconcilier les deux objectifs de la traduction du théâtre : traduire l'original avec ses dimensions stylistiques, culturelles et historiques, et traduire pour le jeu et la scène. La différence entre traduction et adaptation serait alors de degré plutôt que de nature.

La question de l'adaptation du contexte, dans la traduction comme dans la mise en scène, se pose tout particulièrement avec une pièce comme *Les Femmes savantes*. J'ai comparé deux traductions et une adaptation de cette pièce dans un article publié dans *Le Nouveau Moliériste* (revue de l'Université de Glasgow), me concentrant sur les scènes 1 et 2 du troisième acte, dans lesquelles les femmes réagissent au poème lu par Trissotin. Le comique est en partie dû au contraste que Molière établit entre la parodie du style précieux des personnages et le fait que leurs propos se servent de métaphores évoquant les divers appétits du corps. Richard Wilbur (1977) propose une traduction qui, malgré des éléments comiques, se caractérise par une certaine sobriété de ton : les termes employés sont plus abstraits ceux de l'original, la syntaxe et le lexique semblent atemporels du fait que leur modernité n'est pas mise en avant. Au contraire, Maya Slater (2001) se sert du contraste qu'elle crée entre l'emploi de l'alexandrin anglais et un lexique courant pour faire encore mieux entendre la dimension comique de la pièce, n'omettant pas les références au corps. Enfin, dans *The Sisterhood*, joué en 1987, Ranjit



Bolt s'appuie surtout sur la modernisation du contexte pour faire naître les rires des spectateurs. Wilbur et Bolt représentent deux options opposées : Wilbur ne considère pas l'adaptation possible pour cette pièce, estimant qu'elle donnerait lieu à un contresens sur la position de Molière quant aux droits des femmes. Généreuse et ouverte pour son époque, elle semble réactionnaire de nos jours ; un contexte de mise en scène moderne soulignerait cette dissonance. Bolt, au contraire, plaide souvent pour l'adaptation contextuelle au nom du comique. *The Sisterhood*, qui déplace le contexte dans le Paris post-structuraliste des années 1980, est effectivement très amusant. Mais la modernisation du contexte ne garantit pas en soi le maintien du comique qui provient, dans cette pièce portant partiellement sur le rejet du corps, justement des aspects du texte qui renvoient au corps, explicitement ou non.

Dans le cas de Shakespeare, les modifications de l'intrigue, les recontextualisations ou coupures du texte pour les spectacles ne sont pas généralement reflétées dans sa publication. L'adaptation telle qu'on la voit dans les textes publiés relève de choix de traduction. Parfois, elle consiste à moderniser la langue en privilégiant un lexique ou des tournures contemporaines (on en a vu un exemple chez Pascal Collin, Olivier Cadiot procède ainsi également). La langue peut prendre une tonalité populaire : Collin adopte parfois, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, un registre proche du parler des banlieues au nord de Paris. Ou encore, l'adaptation concerne les formes prosodiques choisies : traduction en vers ou en prose (Olivier Cadiot a choisi de rendre le texte entier de son *Roi Lear*, paru en 2022 chez P.O.L., en prose), choix du mètre (vers libres ou réguliers). Pour Molière, au contraire, les versions publiées d'adaptations comme celles du *Misanthrope* par Neil Bartlett, Martin Crimp, Liz Lochhead ou Ranjit Bolt font état d'éléments de mise en scène, même si elles n'ont pas toujours été conçues en vue d'un spectacle en particulier ; comme le rappelle Crimp, son *Misanthrope* est la seule de ses pièces à n'avoir pas été commandée par un théâtre ou un metteur en scène (2016 : 102). Bartlett signale en outre que les indications de mise en scène incluses dans la publication de ses traductions et adaptations n'ont pas vocation à être directives ou limitatives (1990 : 63). Les adaptations du *Misanthrope* ne coupent en général pas le texte de Molière ; elles changent en revanche, pour la plupart, le contexte historique et géographique (la scène se passe au Royaume-Uni à l'époque contemporaine) et anglicisent souvent les noms des personnages. Ces éléments de modernisation les entraînent à modifier la teneur des répliques afin qu'elles reflètent des problèmes de société actuels : certains personnages tiennent des propos féministes, ou débattent d'attitudes politiques. L'accent peut aussi être porté sur l'opposition entre des formes de violence sociale différentes : la violence s'exprime de manière physique par le personnage du

misanthrope alors qu'elle reste dissimulée ou du moins atténuée chez les autres. Il arrive cependant que les adaptations de la pièce, comme celles de Crimp ou de Lochhead, s'éloignent de l'intrigue dont elles modifient le dénouement pour lui donner une nuance plus sombre. Chez Crimp, tous les personnages sauf Alceste restent en scène à la fin : ils se réconcilient puis s'appêtent à boire du champagne et à danser. Alceste part, furieux, mais Ellen (le pendant d'Éliante) empêche John (l'équivalent de Philinte) d'aller le chercher en prononçant cette dernière phrase cynique : « Can't you see we're better off without him ? » (Crimp, 2009 : 95). Chez Lochhead, la fin est plus pathétique : tous les personnages sortent sauf Celia (Célimène) qui, seule en scène, fond en larmes et appelle silencieusement Alex (Alceste).

J'ai pu réfléchir aux différences entre traduction et adaptation lors d'une conférence donnée à l'Université de Liège en 2018, dans le cadre d'un séminaire sur la traduction et les pratiques artistiques organisé par le CIRTI (Centre Interdisciplinaire de Recherche en Traduction et en Interprétation). Au théâtre comme, du reste, pour toute traduction, la reconstruction à l'identique est impossible. La part de nouveauté, inévitable, est peut-être même souhaitable pour renouveler les approches d'une œuvre. À la traduction se rajoutent des éléments d'adaptation, souvent, même, l'adaptation remplace la traduction. En quoi, alors, traduction et adaptation se distinguent-elles ? J'interrogeais aussi la notion de « jouabilité » (*performability*) d'un texte, reprenant les arguments de Bassnett, qui s'oppose à cette idée, tout en les confrontant au concept de verbo-corps de Pavis. L'idée qu'un texte dramatique doive « passer la rampe » est-elle totalement dénuée de fondements objectifs ? Pour Pavis, le but d'une traduction au théâtre est de recréer ce lien entre verbe et corps, par une écoute attentive de la richesse stylistique et rythmique du texte de départ et par l'inventivité créative mise en œuvre dans le texte d'arrivée.

### III. C. *Le Misanthrope* en Grande-Bretagne aux XXe et XXIe siècles

J'ai repris ce questionnement sur la distinction entre traduction et adaptation pour y réfléchir dans la monographie que j'ai écrite sur *Le Misanthrope*, qui partait du désir d'interroger les manières dont les œuvres classiques résonnent en nous, et comment la résonance est déterminée par le processus de transmission. Je me suis concentrée sur le théâtre de Molière et les façons dont il est traduit, transféré, transposé, de nos jours en Grande Bretagne, dans des contextes culturels, historiques, géographiques, linguistiques si différents. Qu'advient-il du style de Molière, d'apparence limpide mais très concis et dense, et de l'efficacité comique et théâtrale de ses pièces ? Depuis une cinquantaine d'années, on constate une résurgence des traductions et des adaptations anglaises de Molière pour la scène, avec une préférence accordée au *Misanthrope*. Qu'y cherche notre époque ? Un écho à ses interrogations sur la sincérité et l'hypocrisie ? Un miroir de ses propres contradictions politiques, culturelles, sociales ? Un prétexte pour façonner un outil dramatique poétique, pour réfléchir, aussi, au statut de la poésie dans le théâtre contemporain ?

Sans doute perturbée par ce qu'a écrit le traducteur et adaptateur de Molière Ranjit Bolt, qui estime que Molière n'a pas vraiment de style et que son écriture est surévaluée (2010 : 56), j'ai voulu me consacrer à l'étude du style d'une de ses pièces les plus canoniques, et observer comment ce style transparait ou non dans diverses traductions et adaptations. J'ai souhaité mettre en lumière les transformations apportées et de les comparer, en réfléchissant aux micro-transformations prosodiques, lexicales, syntaxiques et grammaticales susceptibles d'influer sur la compréhension et l'interprétation des textes lorsqu'on les lisait. Quels étaient les éléments, en français et en anglais, plus spécifiquement porteurs d'effets comiques et théâtraux ? Pour cela, je me suis appuyée sur le concept de verbo-corps, reprenant également pour mes analyses ce qu'écrit Carole-Ann Upton : « [a translation] implicitly or explicitly contains the framework for a particular *mise en scène*, guiding director, actors, designers and finally audience towards a particular spectrum of interpretation » (2000 : 9). Comment les textes anglais du *Misanthrope* apportaient-ils, à leur tour, une richesse vocale, poétique, gestuelle et dramatique à la fois nouvelle mais reliée à l'original ? J'ai donc étudié les différentes formes de comique créées dans les textes en anglais, afin de voir en quoi elles rejoignent ce qui se passe chez Molière et comment *Le Misanthrope* et ses thèmes sont réinterprétés.

*Le Misanthrope*, pièce construite autour de contrastes et de contradictions à la fois thématiques et prosodiques, met également en jeu la suprématie de la langue. Celle-ci se manifeste dans la beauté stylistique des vers de Molière, mais aussi dans une dimension proprement thématique. Les thèmes de la parole qui s'échange, autorisée ou interdite, acceptée ou rejetée, clairement exprimée ou implicite, et de ses enjeux, sont mis en avant dans la comédie qui se déroule sous les yeux des spectateurs ; ces thèmes se reflètent aussi dans l'efficacité dramatique de l'alexandrin. J'ai donc étudié dix traductions et adaptations de la pièce, faites entre 1955 et 2013, pour découvrir comment elles se sont emparées de ses dimensions stylistiques, thématiques et comiques. Quelle importance ont-elles accordée à la langue, quelles formes ont-elles données à la créativité de Molière dans sa diversité ? Comment les traducteurs et adaptateurs ont-ils rendu leur texte vivant, enrichissant d'un point de vue dramatique, et créatif ?

Dans un premier temps, j'ai souhaité brosser un portrait historique des traductions et adaptations anglaises de Molière depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, afin de contribuer à éclairer rétrospectivement les procédés de traduction et d'adaptation théâtrales en les resituant dans leur contexte historique. J'ai ensuite interrogé les notions de traduction et d'adaptation au théâtre. Que traduit-on, quelle est la part d'adaptation qui entre en jeu lorsqu'il s'agit de traduire une comédie ? S'agit-il de manières façons divergentes d'aborder le texte d'origine, ou retrouve-t-on de l'adaptation dans toutes les traductions, et des éléments propres à la traduction dans les versions qui se veulent des adaptations ? Au fil du temps, les termes de traduction et d'adaptation ont acquis différentes significations qui tantôt se recoupent, tantôt se distinguent. Leurs spécificités respectives ne sont pas toujours claires ; en fin de compte, l'adaptation, comme la traduction, sont peut-être des produits de ce qu'André Lefevre nomme « refractions » (Venuti, 2004 [2000] : 239-55), concept plus large qui englobe toute forme de lecture, d'analyse et de réécriture interprétative d'un texte antérieur. J'ai ensuite cherché à préciser la nature de ces deux procédés et leur conceptualisation dans le contexte du théâtre, m'appuyant en particulier sur les réflexions de Pavis, de Déprats, d'Aaltonen et de Johnston. Quel est le statut et le rôle du traducteur au théâtre ? Les points de vue et les manières de percevoir le traducteur divergent : il est perçu parfois comme un simple passeur, parfois comme un deuxième auteur, voire un co-auteur. Son rôle pourra aussi se confondre avec celui d'un consultant linguistique, culturel, ou historique, ce qui n'implique pas en soi qu'il fasse partie du processus de mise en scène, même si cela peut se produire. David Johnston (1996), puis les éditeurs de *Theatre Translation in Performance*

(Bigliuzzi, Kofler, and Ambrosi, 2013) signalent à quel point les manières de percevoir le traducteur de théâtre et l'étendue ou les limites de son rôle divergent au Royaume-Uni.

J'ai consacré un deuxième temps de mon ouvrage à l'étude du *Misanthrope* en français, faisant ressortir les procédés stylistiques et dramatiques par lesquels Molière crée le comique et nous amuse en dépit des aspects sombres de cette comédie. Pièce « classique » par excellence, *Le Misanthrope* est tout en paradoxes, construite sur un ensemble de contradictions : Molière met en place une série de situations dans lesquelles les personnages principaux sont amenés à se contredire ; à l'équilibre structurel et prosodique s'oppose le thème du conflit entre sincérité et hypocrisie ; l'impolitesse d'Alceste tranche, par ses jurons et ses exclamations, avec l'élégance du salon de Célimène et la civilité de surface des personnages, audible dans le lexique relativement sobre et mesuré que leur attribue Molière. L'alexandrin lui-même, pourtant régulier, est parfois soumis à des rythmes saccadés exprimant, dans des vers parodiant la tragédie, la colère d'Alceste, personnage qui fait entrer, par ses excès, la farce dans un salon de l'aristocratie (Chaouche, 2007 : 153-154). Mon étude du *Misanthrope* en français se faisant du point de vue de sa traduction potentielle, elle est centrée sur des questions comme l'importance de certaines notions historiques et culturelles (le naturel, la bienséance, la politesse de l'honnête homme), les effets de contrastes stylistiques liés à l'alexandrin et l'outil de jeu qu'il peut fournir aux acteurs.

Ces questions ouvrent, dans un troisième temps, sur une présentation des dix versions étudiées, puis sur une analyse des diverses manières dont elles rendent le comique de la pièce, recréant celui-ci la plupart du temps par des procédés qui témoignent d'une grande inventivité stylistique, poétique et dramatique. *Le Misanthrope* a donné lieu à la première adaptation d'un texte de Molière où le contexte et la langue ont été modernisés. Il s'agit du *Misanthrope* de Tony Harrison (1973), l'une des versions les plus brillantes du dernier tiers du XXe siècle. Elle a influencé le travail des autres adaptateurs et traducteurs pour la scène comme celui de Crimp, de Bolt ou de McGough, stimulant de nouvelles productions de la pièce mais aussi de nouvelles versions en anglais des comédies de Molière. Sur les dix versions étudiées, huit ont été mises en scène ; toutes sont publiées soit dans des collections dédiées au théâtre (Faber and Faber, Methuen Drama, Oberon classics, Nick Hern Books), soit dans des éditions de poche d'œuvres classiques (Oxford World's Classics ou Penguin). Trois sont qualifiées de *translations* (celles de Wilbur<sup>9</sup>, de Slater et de Mulrine), deux s'intitulent *translation/adaptation* (Lochhead) ou

---

<sup>9</sup> Si la traduction de Wilbur provient d'un poète et traducteur américain et a d'abord été jouée aux Etats-Unis, elle a été représentée en Grande-Bretagne en 1971, puis en 1981 à Londres et à Manchester (Peacock, 1993 : 139-40).

*translated and adapted* (Bartlett), deux se nomment *adaptations* – celles de Harrison et de McGough. Les trois autres textes, ceux de Crimp et de Bolt, sont désignés comme étant des *versions* : Bolt intitule *The Misanthrope* (1998) « a new version » et *The Grouch* (2008) « a modern version ». Hormis le fait qu'ils attisent la curiosité des lecteurs et des spectateurs quant aux transformations apportées par rapport au texte source, ces intitulés différents laissent planer une ambiguïté sur la nature de la contribution de l'auteur, qui serait à mi-chemin entre la traduction, supposée servile et ennuyeuse, et l'adaptation, trop éloignée de l'original. Se pose donc la question de la manière de considérer ces textes lorsqu'il s'agit de les étudier.

Sur les dix versions, cinq transposent l'action à l'époque contemporaine, la relocalisant en Grande-Bretagne pour quatre d'entre elles. Si l'action de *The Misanthrope* de Harrison se déroule dans le Paris de 1966, Neil Bartlett a été le premier à la resituer à Londres, à l'époque où il écrit (1988). Il est suivi en cela par Martin Crimp, puis par la poète écossaise Liz Lochhead, qui replace l'intrigue de *Miseryguts* à Edinbourg en 2002, les personnages parlant un scots contemporain mêlé d'américanismes. Enfin, Ranjit Bolt présente une deuxième version du *Misanthrope*, intitulée *The Grouch*, dont le contexte se situe à Londres en 2008. La version la plus récente de mon corpus, celle du poète anglais Roger McGough, ne replace pas l'intrigue à notre époque mais l'adapte autrement : le traducteur fait alterner, selon les personnages, des répliques en vers rimés et en prose ; la prosodie, très audible, devient presque un personnage dramatique à part entière, comme l'a montré Cédric Ploix (2016). La relocalisation temporelle et parfois géographique du contexte entraîne la modification des références culturelles ; ceci m'incite donc à considérer les textes de Bartlett, Crimp, Lochhead et Bolt (2008) comme des adaptations, au même titre que celle de Harrison ou de McGough. Dans son *Misanthrope*, en revanche, Bolt reste fidèle à la disposition et au contexte de la pièce française, les changements qu'il y apporte concernant plutôt des ajouts ponctuels de vers qui peuvent influencer sur le point de vue sans modifier l'organisation du texte. Cette *version* me semble donc pencher vers ce qu'on pourrait qualifier de traduction.

Étant donné la différence des systèmes de versification français et anglais et le décalage historique entre l'époque de l'original et celle des traductions et adaptations, il m'a semblé important, une fois les dix textes présentés, de commencer par la première question qui se pose habituellement aux traducteurs du théâtre français classique, à savoir la manière de rendre les alexandrins, pour examiner ensuite les conséquences de ces choix. Les traducteurs et

---

Le texte de Wilbur est considéré, du reste, comme un classique de la traduction moliéresque de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et c'est pour ces raisons que je l'ai inclus dans mon corpus.

adaptateurs ont tous choisi de traduire la pièce en vers, exploitant les effets rythmiques des rejets, allitérations et rimes à des fins comiques et dramatiques. Ils choisissent cependant des schémas métriques différents : nous avons vu plus haut que certains optaient pour le pentamètre iambique (Wilbur, Harrison, Bolt en 1998, Mulrine), d'autres pour l'alexandrin anglais (Bartlett et Slater) ; dans *The Grouch*, Bolt choisit les octosyllabes, qui donnent une dynamique rapide à sa version. D'autres ont choisi le vers libre (Crimp, Lochhead et McGough) ; Crimp dit avoir souhaité éviter le pentamètre iambique : « for me the ground rules for this were : set it in a contemporary world, follow natural speech rhythms and at the same time rhyme. » (2016 : 102). Une des remarques récurrentes dans les entretiens avec les auteurs porte en effet sur le plaisir qu'ils prennent à reconstruire la pièce de Molière avec des matériaux qu'ils choisissent, notamment la rime. Cette dernière est en effet présente dans toutes les versions, permettant de faire ressentir la fin du vers dans le cas des vers libres, et surtout ouvrant sur des possibilités de plaisanteries et de jeux de sonorités amusants.

S'est ensuite posée la question de la langue et des effets créés par les choix lexicaux et syntaxiques. Les traducteurs et adaptateurs ont tous mêlé des jeux de sonorités et des vocables imagés, mêlant souvent les registres plus que ne le fait Molière dans cette pièce. La syntaxe contemporaine renforce la dynamique de jeu tout en la modifiant, notamment par les nombreux impératifs employés. Le choix de traduire le pronom impersonnel « on », qui apparaît fréquemment dans l'original, par des pronoms de première ou de deuxième personne, ouvre sur une perception différente des relations entre les personnages. Enfin, les adaptations contemporaines du *Misanthrope* jouent souvent sur des phénomènes de contraste. Les vers rimés insufflent une pulsation au propos tout en se démarquant du registre syntaxique et lexical courant, voire familier, souvent très actuel. La modernisation de l'intrigue dans la plupart des adaptations et l'éclairage qu'elles projettent sur le monde contemporain contribuent certes grandement au comique. Cependant, les traductions du *Misanthrope* comportent elles aussi des traits comiques qui les rendent aussi drôles – et aussi sombres – que les adaptations. Reprenant certains points analysés dans le chapitre sur la construction dramatique stylistique de l'humour dans *Le Misanthrope*, cette étude des phénomènes prosodiques, lexicaux et syntaxiques m'a permis de cerner les interactions entre les dimensions stylistiques, diégétiques et dramatiques des textes anglais et de mieux comprendre les changements apportés. Chacun des textes, à sa façon, contribue à nous faire mieux comprendre l'actualité du *Misanthrope* en proposant des éclairages nouveaux.

À l'avenir, je souhaite continuer à travailler sur les dimensions implicites d'un texte, qui peuvent éventuellement ouvrir sur des formes de théâtralité, afin d'observer leur traitement lorsqu'elles sont traduites ou adaptées. J'ai commencé à y réfléchir dans mon ouvrage, ainsi que dans un article publié en août 2023 dans la revue italienne *Studi francesi*. J'y étudie les façons dont les non-dits et les autres éléments implicites du *Misanthrope*, importants pour l'intrigue, sont véhiculés par l'efficacité dramatique de l'alexandrin ou par l'emploi du pronom personnel « on », dont le référent peut être ambigu. Molière exploite la dimension comique du non-dit ou de ce que les personnages ne parviennent pas à exprimer ouvertement aux fins de l'intrigue et de la structure. Parmi les questions non élucidées de la pièce se pose celle des sentiments de Célimène pour Alceste. Deux fois elle lui déclare son amour, mais à chaque fois, Molière a recours à des choix syntaxiques qui relèvent de stratégies d'implication ouvrant sur de l'ambiguïté : que dit-elle exactement ? Cette pièce présente également des éléments qui restent dans l'ombre, comme le destinataire de la lettre censée être adressée par Célimène à Oronte, ou encore le sort des personnages à la fin. L'utilisation répétée du pronom « on » par les différents personnages est particulièrement intéressante en vue de sa traduction en anglais : ne disposant pas d'un pronom courant qui possède la polysémie de « on », ni de deux pronoms de deuxième personne pour marquer la différence entre le tutoiement et le vouvoiement, les traducteurs et adaptateurs ont recours à des moyens qui tendent parfois vers plus d'explicitation afin de rendre les diverses valeurs prises par ces pronoms. Je voudrais également creuser le lien entre implicite et humour, et plus largement, réfléchir aux façons dont le comique est créé et se traduit.



### III. D. L'opéra et la danse

Si j'ai concentré ma recherche sur les textes dramatiques, j'ai pu parfois donner une place à l'opéra et à la danse dans ma recherche. Jonathan Goldberg, qui entretient un blog sur le français et la traduction intitulé « Le Mot juste », m'avait demandé de faire une recension de l'ouvrage de Ronnie Apter et Mark Herman, *Translating for Singing* (Bloomsbury, 2016). Ces deux traducteurs de livrets d'opéra, et plus généralement de textes chantés, présentent la nature, les difficultés et les joies de leur travail. Ils le théorisent également et replacent la traduction du texte chanté son histoire. Ils illustrent également leur propos d'extraits d'airs traduits, souvent donnés avec leur partition. Lorsqu'il a reçu ma recension, Jonathan Goldberg m'a conseillé de la proposer d'abord à la revue *Meta*, qui l'a publiée. Cet ouvrage s'est qui plus est révélé très utile pour deux étudiantes de Master qui ont consacré leur mémoire à la traduction en français des paroles des comédies musicales *Follies* (Stephen Sondheim) et *Hamilton* (de Lin-Manuel Miranda), leur donnant des clés méthodologiques pour aborder leur travail.

En 2018, dans le cadre d'un colloque sur les nouvelles technologies actuelles et passées qui s'est tenu à Saint-Pétersbourg (à l'Académie de ballet Vaganova), j'ai présenté deux communications en russe consacrées aux divertissements royaux créés par Molière, *Psyché* et *Le Bourgeois gentilhomme*. Œuvrant au service du roi, Molière a très souvent travaillé en collaboration avec des compositeurs (Lully, Charpentier) et des maîtres de ballet (Beauchamp) pour créer des spectacles hybrides où le texte s'associe de manière organique à la musique et à la danse. Employant ce qui, à son époque, constituait des formes de technologies nouvelles, à savoir les machines, il créait des effets spéciaux spectaculaires censés contribuer à l'émerveillement du public face à la magnificence du pouvoir royal. Ces spectacles hybrides faisaient appel à la musique et à la danse, et s'inscrivaient en général dans le cadre de fêtes royales qui mettaient en jeu une multitude de sens. *Psyché* a été reprise outre-Manche en 1675 sous une forme adaptée, avec un texte réécrit par Thomas Shadwell et une musique de Matthew Locke. Ces adaptations laissaient cependant bonne place aux effets spéciaux créés par les machines, tout aussi prisés à Londres qu'à Paris. Ces comédies-ballets interrogent l'importance hiérarchique du texte, décentré en faveur des autres formes artistiques. Le texte d'une comédie qui nous paraît sombre comme *George Dandin*, qualifié par Planchon de « tragédie comique » (Landy, 2000 : 162), a pu sembler en contradiction avec des intermèdes dansés et chantés qui l'encadrent. Ceux-ci ont souvent été supprimés de la mise en scène (comme dans celles de

Daniel Benoin en 1977 ou de Catherine Hiegel pour la Comédie française en 1999) ; or la comédie gagne en ambiguïté justement grâce à la confrontation des trois formes de langage que sont la parole, la danse, et la musique. Pour des raisons financières, culturelles et politiques, les comédies à texte ont pris l'ascendant sur les comédies-ballets : c'est ainsi qu'on s'est habitué, jusque dans les années 1980, à les voir sans les passages chantés et sans leur musique d'origine. À l'époque de Molière, le gazetier Robinet qualifiait *Le Bourgeois gentilhomme* de ballet de six entrées « accompagné de comédie » (extrait de la *Gazette* du 28/10/1670). Maintenant, on y voit plutôt une comédie accompagnée de musique et de danse, même si le mouvement de retour au baroque en musique comme au théâtre a permis de remettre à l'honneur les dimensions musicale et chorégraphique de la comédie-ballet avec des mises en scène comme celles de Jean-Marie Villégier ou de Benjamin Lazar. La remise à l'honneur des éléments de comédie-ballet constatée depuis une trentaine d'années peut sans doute être attribuée à une attitude plus distanciée de nos jours par rapport au texte. Refuser la primauté du texte sur les autres aspects dramatiques permet de lui rendre sa place dans l'art collaboratif qu'est le théâtre.

### **III. E. De l'individuel au collectif :**

#### **manifestations scientifiques et recherche-création**

##### **Traduction et performance**

Entre 2016 et 2019, mes collègues du Département d'Études des Pays Anglophones Vincent Broqua, Celia Bense Ferreira Alves et moi avons élaboré un projet Labex intitulé « Traduire la performance / Performer la traduction ». Il s'agissait d'étudier ce qu'impliquait, pour un traducteur, l'acte de traduire un texte de poésie ou de théâtre contemporains en vue d'une performance, en nous interrogeant également sur la dimension corporelle du traducteur, notamment quand il participe à la performance. Quelle est la place prise par la gestuelle dans la traduction ? Quel rythme la performance dicte-t-elle ? Une équipe dont je faisais partie, composée d'enseignant·e·s, d'étudiant·e·s du Master de traduction LISH, d'une sociologue, de traducteurs et traductrices et de scénographes, a travaillé à l'élaboration de deux performances. La première s'est faite autour du travail de traduction de la pièce *Playhouse* de Martin Crimp ; pour la seconde, nous avons choisi quelques scènes de *Jumpy*, pièce d'April de Angelis (2011). Au cours de séances régulières qui se déroulaient sur deux journées environ tous les mois, nous

avons traduit certaines scènes de ces pièces. Nous avons mis en place des exercices expérimentaux variés qui, mêlant traduction et performance, nous ont permis de réfléchir aux liens entre la traduction et les décors, la traduction et les déplacements sur scène effectués. Les exercices portaient sur le texte anglais mais aussi sur la traduction en français. Certains d'entre eux s'appuyaient sur le brouillage du contenu sémantique : les diverses propositions de traductions étaient lues toutes en même temps, ou dans les deux langues qui se recouvraient. D'autres faisaient intervenir des voix de synthèse ou superposaient diverses traductions, celles des membres de l'équipe et d'autres, effectuées par des outils d'aide à la traduction. La confrontation avec un texte en langue étrangère a pu aider certains membres de l'équipe à prendre du recul par rapport aux enjeux de la performance, la distance instaurée par la langue leur permettait de dire le texte avec plus d'aisance. Pour d'autres, au contraire, « jouer » le texte les aidait à le traduire.

Les performances que nous préparions ont illustré notre travail sur la question du corps du traducteur et du corps en traduction lors de deux colloques, organisés en 2017 et en 2019. Intitulés « Le Corps du traducteur » pour le premier, « Traduire la performance / performer la traduction » pour le second, ils ont réuni des poètes et spécialistes de poésie, de théâtre, et de langues des signes et de traduction comme Lily Robert-Foley, Carole-Ann Upton, Sirkku Aaltonen, Jessica Stephens, Céline Frigau Manning, Olivier Schetrit, Arno Renken. Dans notre interrogation sur la place du corps des traducteurs et traductrices et sur ce que le corps devient en traduction, nous avons tenu compte des questions posées un an plus tôt par le centre de recherches TRACT dans *Palimpsestes* (n° 29) : ce numéro explore en effet la question des sens et des sensations en traduction, s'interrogeant sur la manière dont la traduction, dans sa confrontation avec un texte, peut éviter d'en négliger la dimension sensorielle. Nous avons cependant poussé nos questions davantage dans le sens de la performance que du théâtre *stricto sensu*. Nous avons également fait appel à des chercheurs en langue des signes française, afin de confronter différentes approches de la traduction et du rôle du corps. La recherche en langue des signes interroge en effet la performance de la traduction dans sa dimension spatiale, notamment pour ce qui est de la tension entre son accessibilité et la composante créative.

Notre réflexion a également porté sur les rapports entre traduction, immédiateté et performance. Il s'agissait en effet de traduire sur place, immédiatement, sans accorder au traducteur/performeur le temps de la réflexion et du retour sur le résultat. Au cours des séances, la place prise par le corps des traducteurs et traductrices s'est faite de plus en plus visible : nous nous sommes interrogés sur le rôle de la voix en traduction, de ses intonations, des gestes faits

consciemment ou non et de leurs fonctions en performance, du « personnage » que chacun·e d'entre nous créait parfois à son insu. Cet effet de spontanéité alimentait la performance, mais il ne laissait guère le temps à la réflexion, pourtant cruciale pour la qualité de la traduction. Tel n'était certes pas l'objectif poursuivi : il ne s'agissait pas de produire une « bonne » traduction mais de créer une performance qui laisse la place au corps de chacun des performeurs que nous étions, avec nos voix, nos gestes et nos mouvements. Cependant, j'ai parfois ressenti une certaine frustration par rapport à la traduction en tant que produit « abouti » d'une part, mais aussi de processus : il me semblait que nous y consacrons trop peu de temps et d'attention, nous contentant d'un résultat obtenu sur le coup, sans privilégier sa vérification par rapport au texte original. D'un autre côté, ce projet permettait de réfléchir aux frontières entre la traduction, l'adaptation et la recréation qu'était notre performance, qui n'avait plus grand-chose à voir avec les pièces d'origine.

Malgré le scepticisme avec lequel j'ai parfois abordé ce travail qui ne correspondait pas tout à fait à ma manière d'envisager la traduction, celui-ci m'a permis d'enrichir ma réflexion et de comprendre quelles pistes je souhaitais continuer de donner à ma recherche et lesquelles je préférerais éviter. Ce n'est pas tant la performance en tant que forme artistique qui m'intéresse, avec ses dimensions de spontanéité et d'immédiateté, que le théâtre de texte. Comment faire en sorte que la traduction puisse permettre aux acteurs et actrices de trouver une place pour leur propre spontanéité, au-delà du travail de mémoire, de mise en voix, et de mise en corps à partir du texte ?

### **Traductions de pièces de théâtre**

Mes autres expériences de collaboration autour d'une traduction ont été plus traditionnelles, visant un produit fini et exploitable par des metteurs en scène. J'ai pu travailler avec des collègues sur des projets de traduction de pièces de théâtre, qui ont eux aussi donné lieu à des colloques ou des journées d'études. Ainsi, de 2010 à 2012, ma collègue Claire Laronneur (Université Paris 8) et moi avons traduit ensemble la pièce *Playhouse Creatures*, écrite par April de Angelis en 1993, qui portait sur les premières actrices anglaises après la Restauration en Angleterre, et sur les difficultés de leur vie en tant que femmes et d'actrices. L'autrice présente cinq femmes d'âges variés, qui s'interrogent sur leur avenir, ce dernier étant déterminé pour l'essentiel par la façon dont la société les considère et les nomme : ce sont des *playhouse creatures*. Par cet appellatif et d'autres encore qui reviennent comme *whore* ou *witch*, De

Angelis fait comprendre au public que ces actrices, malgré leur célébrité, n'avaient aucun pouvoir, aucune mainmise sur leur vie. Elle présente des comédiennes qui cherchent à créer leur propre renommée et à s'inventer des perspectives autres que celles, étriquées, qui leur sont consenties, sans pour autant y parvenir. Par les thèmes qu'elle choisit, April De Angelis dénonce, avec un humour féroce, la précarité dont les femmes sont victimes, hier comme aujourd'hui. Elle s'attache à faire entendre les voix, fictionnalisées, des premières comédiennes anglaises dans une langue moderne, pleine de verve mais aussi de tendresse. Par divers aspects, cette pièce se situe dans une relation d'aller-retour entre deux époques : les questionnements proviennent de personnages historiques comme Nell Gwyn, Mary Betterton ou Rebecca Marshall, mais ils évoquent ceux du féminisme après 1968 ; l'écriture croise un style contemporain des années 1990 par son lexique et sa syntaxe et des moments d'intertextualité qui renvoient au théâtre de la Restauration anglaise, voire antérieur. De Angelis insère en effet des passages de Shakespeare (*Macbeth* et *Antony and Cleopatra*) et de la pièce *The Provoked Wife* de Vanbrugh, et propose des pastiches de pièces de l'époque en inventant des épilogues et des scènes comiques, mélodramatiques ou tragiques, le plus souvent en vers.

Dans notre travail de traduction, ma collègue et moi avons cherché à respecter l'hétérogénéité du texte qui contribue pour beaucoup à l'énergie de la pièce. Il ne nous était pas toujours facile d'harmoniser nos versions en une seule traduction sans affadir le texte ; la tentation de l'uniformisation et le danger d'une trop grande fluidité étaient toujours présents. À l'hétérogénéité du texte de départ s'ajoutait celle de nos propres voix en tant que traductrices. Nous avons en effet des styles assez différents, et, même si nous parvenions à un consensus la plupart du temps, cette traduction à quatre mains a parfois nécessité des accommodements. Claire Larsonneur cherchait à rendre la voix des personnages telle qu'elle l'entendait en français, dans une approche peut-être plus « cibliste », ajoutant des exclamatifs et proposant des termes relevant parfois d'un lexique plus recherché. De mon côté, je souhaitais restituer ce qui pouvait l'être du style dense et parfois abrupt employé pour certains personnages, en essayant, dans la mesure du possible, d'éviter les ajouts d'interjections. La traduction des pastiches du théâtre de la Restauration, souvent en vers, a été un plaisir pour nous deux. Nous avons choisi de traduire les passages en vers (des octosyllabes ou des pentamètres iambiques) par des vers libres mais rimés, afin de souligner l'aspect cliché de ces passages. Notre méthode a consisté à faire chacune une traduction intégrale du premier acte, puis du second, en nous concertant par la suite. Nous avons choisi cette méthode principalement parce qu'elle permettait à chacune d'avoir son propre rythme de traduction. Deux réunions par mois permettait d'aboutir

à une traduction en passant par la lecture à haute voix, afin de nous assurer que le texte français se disait correctement et laissait une place à la dimension ludique. Enfin, nous avons eu trois ou quatre séances avec Emmanuel Suarez, le metteur en scène qui nous avait commandé la traduction. Celui-ci a attiré notre attention sur des passages qui pouvaient prêter à confusion et que nous n'avions pas repérés, même en lisant à haute voix. Une fois terminée, la traduction française a été lue en public à Paris, au Théâtre Marigny, le 1 octobre 2012 par un groupe d'actrices dirigées par Emmanuel Suarez. Elle est ensuite parue, préfacée par Claire Laronneur et moi, dans la collection *Nouvelles Scènes Anglais* en 2014. Notre travail a donné lieu à une journée d'études organisée à l'université Paris 8 en 2012, à laquelle April de Angelis est venue présenter sa pièce ; j'ai ensuite proposé une communication sur les rapports entre prise de parole et pouvoir dans la pièce à la SAES (dans l'atelier consacré au théâtre anglophone) en 2013. Cette expérience a également été enrichissante en ce qu'elle m'a permis d'approcher une époque et une forme de théâtre dont je n'étais jusque-là que peu familière, celle dite de la Restauration anglaise. Les ouvrages de Pearson (1988) et de Howe (1992), que j'ai lus pour rédiger la partie historique de la préface, m'ont beaucoup appris sur les actrices et autrices dramatiques des théâtres londoniens de l'époque et sur les manières dont elles étaient perçues ; celui de Florence March (2010) m'a particulièrement intéressée en raison de ses réflexions sur la réciprocité entre la scène et la ville du point de vue de la théâtralité.

J'ai eu le plaisir de reprendre la traduction à plusieurs mains quelques années plus tard, au début de 2021, dans le cadre d'un projet de recherche-crédation dirigé par Estelle Rivier-Arnaud (Université Grenoble Alpes). Celle-ci souhaitait former une équipe pour traduire *The Lifeblood*, pièce en vers écrite par Glyn Maxwell en 2001. Maxwell nous fait entrer dans l'intimité des dernières années de la vie de Mary Stuart, évoquant son procès et sa mort. Le projet consistait à traduire la pièce pour sa publication mais surtout pour sa mise en voix et en espace par une équipe de quatre acteurs et une actrice, sous la direction d'un metteur en scène. La lecture théâtralisée a eu lieu dans plusieurs universités tout au long de l'année 2022 : à Grenoble d'abord, puis à Paris, lors d'une journée d'études co-organisée par Agathe Torti Alacayaga et moi dans les locaux de l'université Sorbonne Paris Nord début avril, puis à Lille deux jours plus tard, et enfin de nouveau à Grenoble en novembre 2022.

Nous formions une équipe de seize traductrices, toutes enseignantes-chercheuses dans diverses universités françaises, qui nous réunissions tous les mois par visioconférence. Si nous avons traduit les deux premiers actes ensemble, la taille du groupe nous empêchait d'avancer au rythme nécessaire ; nous nous sommes donc réparties en sous-groupes de trois ou quatre et

avons chacune travaillé à un acte ou à quelques scènes. Nous avons pris la décision de traduire les décasyllabes non rimés de Maxwell par des alexandrins (sans hémistiche), non rimés également, choix sur lequel nous nous sommes ensuite interrogées : en l'absence d'hémistiche et de rimes, le rythme des alexandrins ne s'entendait pas ; en outre, lors des lectures, le décompte de syllabes nous a parfois obligées à étirer la traduction d'un vers sur plusieurs ou à rajouter un mot ou une interjection, ou à choisir des termes plus longs. Sans doute aurions-nous pu opter pour des vers libres sans introduire aucun changement. Ce furent néanmoins de belles séances de réflexion autour de l'acte de traduire, suivies d'échanges stimulants avec l'auteur lors de la journée d'étude d'avril à Paris. Entre-temps, Estelle Rivier-Arnaud a revu la traduction pour la publication, lui insufflant plus de dynamisme.

Un petit nombre d'entre nous avons décidé de prolonger l'expérience de la traduction à plusieurs mains, en nous limitant cette fois à six personnes. Depuis septembre 2022, nous avons commencé à traduire la pièce *The Gut Girls* de Sarah Daniels (1988), dans le cadre d'un projet proposé et dirigé par Agathe Torti Alcayaga. Il comprendra la publication de la pièce, son expérimentation, dans sa version française, sur la scène théâtrale, et une journée d'études en 2024 ou en 2025. La pièce pose des questions d'ordre féministe et social : elle présente un groupe de jeunes ouvrières qui éviscèrent les animaux du Marché aux Bestiaux de Deptford, au tout début du XXe siècle. Leur travail, qui supposait de manier des couteaux et de transporter de lourds morceaux de viande tout en étant enfoncées jusqu'aux chevilles dans du sang gélifié, était mieux payé que d'autres emplois admis pour les femmes comme le service domestique. Le statut de ces jeunes femmes est ambigu : Sarah Daniels les présente comme un objet de répulsion pour les hommes, mais aussi de crainte et d'un relatif respect de leur part. En fin de compte, leur emploi est remis en cause en partie par l'avènement de la réfrigération, qui permet aux éleveurs de dépecer les bêtes sur place avant de les envoyer découpées aux marchés de Londres. Et la communauté des « Gut Girls » sera obligée de se séparer, chacune des jeunes femmes trouvant comme elle le peut une solution pour survivre, en travaillant dans la domesticité ou à l'usine, ou en se mariant. Daniels crée des personnages pittoresques, au verbe truculent et souvent non standard, dont les répliques sont parsemées de jeux de mots difficiles à rendre en français.

Cette année, nous avons formé trois binômes et avons traduit chacune les mêmes passages, puis nous nous retrouvions par visioconférence tous les mois pour échanger sur nos versions respectives et arriver à une seule traduction de chaque scène. C'est là que se situe la plus grande difficulté de ce travail en commun : il n'est pas facile d'arriver à une seule proposition dans la

mesure où chacune présente bien souvent un intérêt spécifique. Nous avons donc décidé, pour gagner du temps et par esprit d'objectivité, de nous répartir dorénavant la traduction de toute la pièce par binômes, et de ne plus écouter et commenter qu'une version à chaque séance.

Ces trois expériences de traduction collective m'ont également permis de renouer avec un autre centre d'intérêt : l'histoire des femmes. Si les pièces choisies ne possèdent pas toutes une orientation féministe (*The Lifeblood* ne l'est pas particulièrement), elles traitent, en revanche, de la relation des femmes avec le pouvoir. Que les personnages féminins soient actifs ou passifs, dans une position de force ou privés d'un pouvoir qu'ils avaient, les trois pièces traitent des possibilités ou des impasses auxquelles les femmes sont confrontées.

Je tiens en outre à rappeler le rôle fondamental qu'a joué TransCrit, mon unité de recherche à l'Université Paris 8. Rejoindre TransCrit a ouvert des pistes complémentaires dans ma recherche, me permettant de connaître les activités des collègues et parfois de travailler avec eux sur des projets comme « Traduction et performance » ou la traduction de *Playhouse Creatures*. TransCrit propose plusieurs fois par an des manifestations qui nous rassemblent, comme des séminaires ou des journées lors desquels les chercheurs présentent leur travail : je vais participer à l'une d'elles en novembre 2023 sur la question du genre, en présentant le travail de traduction que nous effectuons sur la pièce *The Gut Girls*. J'y vois notamment une occasion de réfléchir au rôle du corps, humain et animal, dans l'humour parfois scatologique des ouvrières, qui s'entend dans le texte anglais dans des jeux de mots constants sur la polysémie ou l'homophonie.

En outre, j'apprends à mieux comprendre le fonctionnement de TransCrit en siégeant à son conseil pendant quelques années (2014-2019). Aucune des recherches que j'ai menées n'aurait pu être réalisées sans son appui constant et son aide financière généreuse. Les collègues de ce laboratoire m'ont soutenue depuis le début par leurs encouragements et leur confiance en mon travail, finançant diverses missions et actions telles que la publication des volumes en co-direction comme *Coup de Théâtre, Traduire le théâtre : une communauté d'expériences*, ou encore ma monographie, en cours de publication. Je sais que je peux compter sur eux pour mener à bien d'autres projets de recherche-crédation impliquant la traduction, peut-être pour traduire ou retraduire des œuvres d'écrivaines du théâtre de la Restauration, dont les traductions datent du XVIII<sup>e</sup> siècle. J'aimerais également traduire d'autres pièces d'April de Angelis, qui me plaît pour les personnages féminins forts qu'elle crée et son humour caustique ; ce serait alors, dans la mesure du possible, avec la participation de mes collègues de RADAC qui forment l'équipe traduisant *The Gut Girls*. Ces traductions collectives, produites avec des



spécialistes de théâtre dans l'objectif de servir éventuellement à des acteurs ou à des étudiants en études théâtrales, m'apportent beaucoup en ce qu'elles me permettent de sonder mes intuitions sur la corporalité des textes qui, sans cela, demeureraient abstraites, ce qui, pour moi, est peu compatible avec l'activité et l'esprit même du traduire.

## ***CONCLUSION***

Ce travail de synthèse m'a permis de développer une posture réflexive par rapport à ma carrière d'enseignante et de chercheuse jusqu'à présent, m'obligeant à mettre des mots sur ce que m'a apporté ma pratique de la transmission et de la traduction. Il m'a amenée à m'interroger sur mes réussites et mes écueils, et de réfléchir aux pistes futures que je souhaite développer. J'ai ainsi cherché à rendre compte des liens qui se sont tissés, au cours de ma vie, entre la traduction et la transmission, en dégagant les diverses manières dont mon enfance, puis mes études et mes expériences professionnelles ont influé sur mon parcours en traduction. Des rencontres fructueuses ont ainsi vu le jour grâce aux structures d'enseignement et de recherche qu'offre l'institution universitaire.

Mon expérience me montre que toutes les facettes du métier d'enseignant-chercheur, sans exclure les tâches d'administration, peuvent procurer le bonheur du travail en groupe et de coopérations stimulantes. Ceci se produit au travers de colloques organisés avec des collègues d'autres universités, de traductions faites en collaboration, de projets menés avec les étudiant·e·s, ou de travail entre collègues comme celui qui consiste à préparer des maquettes pédagogiques ou à créer des parcours au sein de formations, et qui nécessite de réfléchir ensemble aux savoirs et aux compétences que l'on souhaite apporter aux étudiant·e·s, aux manières dont nous pensons contribuer à leur ouverture sur le monde en les aidant à aiguïser leur esprit critique, à l'égard des autres comme d'eux-mêmes. Si j'ai souhaité me servir de l'écriture inclusive dans cette synthèse, c'est d'ailleurs par respect pour les nombreuses étudiantes à qui j'ai donné cours, et qui se voyaient effacées de mon propos par des conventions grammaticales. Il m'a également semblé important de m'essayer à un exercice de décentration qui me permettait de mettre à distance mes habitudes d'écriture et de confort linguistique.

Travailler au sein d'une UFR comportant plusieurs langues m'a permis de participer, dès mon arrivée à l'Université Paris 8, à la création d'un Master de traduction dans lequel j'enseigne depuis son ouverture. Grâce à l'esprit d'équipe qui s'est développé, des amitiés et des collaborations se sont forgées avec des collègues d'autres départements de langues ; mon parcours personnel plurilingue et multiculturel m'a sans doute aussi poussée à aller spontanément vers eux.

Les séminaires de DEA, les cours que j'ai suivis lorsque j'ai préparé l'agrégation, ou encore des groupes de recherche comme Tract m'ont permis de découvrir des domaines nouveaux pour moi comme la traduction du théâtre, et de nouer des liens qui ont profondément orienté le cours

de ma vie professionnelle et intellectuelle. Né d'une de ces rencontres, mon intérêt pour la traduction théâtrale est renforcé par l'aspect concret de cette forme de traduction. Si, comme le souligne entre autres Michel Volkovitch, traduire pour le théâtre n'est pas foncièrement différent de la traduction d'un autre genre littéraire dans la mesure où tout livre est une partition dont l'achèvement est sa mise en voix (2017 : 31), à la dimension créative qui sous-tend la traduction s'ajoutent des exigences pratiques : selon Laurent Muhleisen, « traduire le théâtre [...] réclame aussi un souci constant des réalités de la scène et du jeu des comédiens » (2017 : 239). Muhleisen explique plus loin que l'enjeu de la traduction théâtrale constitue à prendre en compte les aspects physiques d'une pièce (2017 : 240). Le texte traduit s'adresse en effet non seulement à la voix interne qui le lit silencieusement, ni même à celles susceptibles de le lire à voix haute, devant un public, mais à une imagination : celle qui donnera lieu à la mise en scène en transposant le texte afin qu'il s'inscrive dans les corps des acteurs et des actrices. Leurs sens, comme ceux des spectateurs et spectatrices, sont sollicités par l'impact de la parole lorsque, prononcée, jouée et entendue, elle est relayée par les corps. Au théâtre, la traduction, ombre du corps que serait le texte source dans la métaphore que j'ai développée au tout début de cette synthèse, s'incarne à son tour et, dans le cas des meilleures traductions, s'attache à rendre perceptible le corps du texte original.

Cette métaphore de la traduction comme ombre, dont la forme change au cours de la journée, a permis d'inclure l'adaptation dans ma réflexion : l'adaptation et la traduction constituent deux moyens de transférer et de transmettre la lecture d'une œuvre. Berman distingue la traduction d'une œuvre, qui « interdit tout dépassement de la texture de l'original » (1999 : 40) et sa translation, terme qui englobe toutes les formes qui accompagnent le passage d'une œuvre étrangère dans une autre langue-culture, comme la critique, ou encore les adaptations en tous genres. J'ai donc souhaité étudier les traductions et adaptations du *Misanthrope* en anglais pour voir où elles se situaient par rapport au carrefour formé par l'adaptation et la traduction. L'étude des micro-transformations prosodiques, lexicales, syntaxiques et grammaticales susceptibles d'affecter la compréhension de cette pièce m'a aidée à voir quels étaient les mécanismes développés dans les différentes versions pour rendre leurs textes vivants et pour proposer leur propre interprétation de Molière. J'ai cherché à comprendre comment les adaptations se rattachaient à l'original, comment elles l'évoquaient en palimpseste, y compris pour ce qui est des non-dits et des éléments implicites, qui m'intéressent pour mes recherches à venir. Si les approches comme les résultats des dix versions étudiées sont très différents, chacune présente une richesse vocale, poétique, gestuelle et dramatique à la fois nouvelle et reliée à l'original. Se

faisant l'ombre d'un classique, les traductions et adaptations l'investissent pour l'étendre vers des horizons nouveaux et enrichissent ainsi notre appréciation de l'original par les réflexions qu'elles font naître.

Or accueillir l'étranger dans sa langue, comme le propose Berman, prendre en compte le rythme pour en créer un nouveau et, dans l'idéal, repousser les frontières de la langue nécessite beaucoup d'expérience et de pratique traductives. Alors que nous, enseignants, cherchons à faire connaître aux étudiant·e·s la complexité du paysage de la traduction en leur présentant des approches riches et potentiellement créatives comme celles d'Antoine Berman ou d'Henri Meschonnic, il est parfois frustrant pour les apprenti·e·s traducteurs et traductrices de constater que les tentatives effectuées pour les appliquer se soldent souvent, au début de leur parcours, par un échec.

Dans mon parcours d'enseignante-chercheuse, je me rends compte que j'ai souvent donné la priorité à l'enseignement, acceptant volontiers les cours supplémentaires qui m'étaient proposés à l'Université Paris 8 ou ailleurs, dès lors que je les trouvais stimulants, comme ce fut le cas pour les cours de traduction préparant aux concours d'enseignement. Ceci peut expliquer en partie le retard relatif que j'ai pris dans ma progression en tant que chercheuse : si j'ai commencé la préparation de ma monographie en 2016, je n'ai en revanche pu me mettre véritablement à son écriture qu'à la faveur du confinement de 2020.

Je m'aperçois également que l'enseignement et les tâches de correction qui lui sont attachées, tout comme les tâches administratives, ont eux aussi souvent pris le dessus par rapport à mes activités de traduction : une fois devenue Maître de conférences, je n'ai pas pu traduire autant que durant les premières années de ma carrière, ce que je regrette. Je me suis donc limitée à des traductions vers l'anglais de résumés d'articles pour une revue académique et aux projets collectifs – toujours très stimulants – de traductions de pièces de théâtre entrant dans le cadre de ma recherche. J'ai cependant le bonheur d'avoir formé des traducteurs, dont deux qui ont déjà eu plusieurs contrats pour la maison d'édition Alia, et d'avoir donné le goût de la recherche à d'autres, qui se sont inscrits en thèse de traduction à l'Université de Santa Barbara, en Californie (UCLA). Je n'ai toutefois pas abandonné l'espoir de traduire et je souhaite mener à bien certains projets, soit collectifs comme la traduction de pièces anglaises contemporaines, soit plus personnels, comme celle d'un tapuscrit écrit en français par mon grand-père Serge Karsky, journaliste au *Monde* à la fin des années 1940, qui cherchait à se faire une image de l'Union soviétique par le biais des souvenirs et impressions que lui livraient des anciens soldats ou personnes déplacées russes fuyant le pays après la guerre.

Les notions de plaisir en traduction, de désir de traduire et de transmission d'une interprétation, la volonté de réfléchir à l'objectif d'une traduction, à sa nature de mise en rapport de deux textes, de langues, et de cultures : voilà ce qui distingue l'activité humaine du produit de l'intelligence artificielle. L'humour et la spontanéité qui le caractérisent ne me semblent pas non plus pouvoir être pris en charge par la traduction automatique. Même si, inévitablement, les métiers de la traduction continuent leur mutation vers la révision de textes et la réécriture, déjà elles aussi en passe d'être remplacées par l'intelligence artificielle, j'espère pouvoir continuer à transmettre ces aspects de la traduction et à contribuer à en répandre la pratique, dans mes cours comme dans mes travaux, afin qu'ils puissent perdurer.

Je ne puis m'empêcher de m'attrister de ce que la traduction soit concurrencée, dans les esprits et dans les faits, par les logiciels et les avancées techniques de l'intelligence artificielle, et ceci juste au moment où traducteurs et traductrices deviennent enfin visibles en tant que co-auteurs et co-auteurs d'un texte<sup>10</sup>, où la traduction est finalement reconnue comme une forme d'écriture, capable d'ouvrir sur une approche autre de la langue, et où l'on commence à entendre les traducteurs et traductrices parler elleux-mêmes de leur travail et le décrire.

---

<sup>10</sup> Leur nom apparaissant depuis quelques années plus nettement, et plus fréquemment, sur la couverture ou au moins à l'intérieur des ouvrages traduits.

## ***BIBLIOGRAPHIE***

La bibliographie qui suit ne comporte que les ouvrages et articles cités ou mentionnés dans ce travail de synthèse.

## I. Éditions d'œuvres de Molière et de Shakespeare

Molière, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

———, *Le Bourgeois Gentilhomme*, a new version by Nick Dear, Bath, Absolute Classics, 1992.

———, *The Bourgeois Gentleman*, in a new translation and adaptation by Bernard Sahlins, Chicago, Ivan R. Dee, 2000.

———, *Don Juan and Other Plays*, translated by George Graveley and Ian Maclean, Oxford, Oxford World's Classics, 1989.

———, *Don Juan*, Translated and with an introduction by Richard Wilbur, San Diego, Londres, New York, Harcourt, 2001.

———, *The Misanthrope and Other Plays, a New Selection*, translated by John Wood and David Coward, Londres, Penguin Books, 2000.

———, *Le Misanthrope*, in Racine, *Bérénice*, Molière, *Le Misanthrope*, *The School for Wives*, Translated and adapted by Neil Bartlett, Bath, Absolute Classics, 1990.

———, *The Misanthrope*, in a version by Martin Crimp, Londres, Faber & Faber, 2009 [1996].

———, *The Miser, The Idiot*, new versions by Ranjit Bolt, Bath, Absolute classics, 2001.

———, *Tartuffe, or the French Puritan, a Comedy... written in French by Moliere and rendered into English with much Addition and Advantage by M. Medbourne*, London, R. Wellington, 1707 [1670].

Shakespeare, William, *King Lear*, ed. by R. A. Foakes, Londres, The Arden Shakespeare, 1997.

———, *Hamlet, Le Roi Lear*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1978.



———, *Le Roi Lear*, traduction nouvelle de Pascal Collin, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007.

———, *Le Roi Lear*, trad. Jean-Michel Déprats, in *Tragédies II*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

## II. Études sur l'adaptation et la traduction

Ballard, Michel, « À propos des procédés de traduction », in *Traduire ou Vouloir garder un peu de la poussière d'or... Palimpsestes*, Hors série, 2006, p. 113-130.

Bataillon, Michel, Muhleisen, Laurent, Diez, Pierre-Yves, *Guide du sur-titrage au théâtre*, Paris, Maison Antoine Vitez, 2016.

Batista, Carlos, *Bréviaire d'un traducteur*, Paris, Arléa, 2003.

Bigliuzzi, Silvia, Kofler, Peter, Ambrosi, Paola (dir.), *Theatre Translation in Performance*, Londres et New York, Routledge, 2013.

Bolt, Ranjit, *The Art of Translation*, Londres, Oberon Books, 2010.

Bonnefoy, Yves, *La Communauté des Traducteurs*, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

Casanova, Pascale, *La Langue mondiale. Traduction et domination*, Paris, Seuil, coll. Liber, 2015.

Crimp, Martin and Sierz, Aleks, « UCL Guest Session : Attempts on His Life – Martin Crimp – playwright, translator, translated », *Journal of Adaptation in Film and Performance*, vol. 9 n° 1, 2016, p. 101-116

Delisle, Jean, *Notions d'histoire de la traduction*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2021.

Déprats, Jean-Michel, « Traduction », in Corvin, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 836-837.

———, « Traduire Shakespeare », Shakespeare, *Tragédies I*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. lxxix-cxxi.

El Qasem, Fayza, « Préface : Tisser le fil de la continuité », in Levick, Tiffane et Pickford, Susan (dir.), *Enseigner la traduction dans les contextes francophones*, Arras, Artois Presses Université, coll. Traductologie, 2021, p. 9-13.

Ferchlandt, Hans, *Moliere's Misanthrop und seine englischen Nachahmungen* [*Le Misanthrope de Molière et ses imitations anglaises*], Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Königlichen vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg [Dissertation inaugurale pour l'obtention du grade de Doctorat de la Haute Faculté de Philosophie de l'université royale Friedrich-Universität de Halle-Wittenberg], Vorgelegt von Hans Ferchlandt [présentée par Hans Ferchlandt], Halle, Wischan & Burkhardt, 1907.

Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, Revised 2<sup>nd</sup> edition, Clevedon, Multilingual Matters, 2001.

Hellot, Marie-Christiane, « Le poète qui traduit : entretien avec Michel Garneau », *Jeu*, (133), 2009, p. 83-88.

Hibbs, Solange, Serban, Adriana, Vincent-Arnaud, Nathalie (dir.), *Corps et traduction, corps en traduction*, Limoges, Lambert-Lucas, 2018.

Horguelin, Paul André, *Anthologie de la manière de traduire*, Montréal, Linguatex, 1981.

Johnston, David, *Stages of Translation : Essays and Interviews on Translating for the Stage*, Bath, Absolute Classics, 1996.

Krebs, Katja (dir.), *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, London and New York, Routledge, 2014.

Lanteri, Jean-Marc, « Réécrire Shakespeare aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : un état des lieux », *Les réécritures de Shakespeare aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, *Revue des Sciences humaines*, 342, 2021, <https://journals.openedition.org/rsh/463> (page consultée le 22/08/2023)

Lefevre, André, « Mother Courage's Cucumbers : Text, System and Réfraction in a Theory of Literature », in Venuti, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres et New York, Routledge, 2004 [2000], p. 239-55.

Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

———, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

Morel, Michel, « Éloge de la traduction comme acte de lecture », in *Traduire ou Vouloir garder un peu de la poussière d'or... Palimpsestes*, Hors série, 2006, p. 25-36.

Muhleisen, Laurent, « Un centre international de la traduction théâtrale, pour quoi faire ? Histoire et enjeux de la Maison Antoine Vitez », in Wuilmart, Françoise (dir.), *La Traduction théâtrale, Équivalences*, n° 44/1-2, 2017, p. 237-244.

Peacock, Noël, *Molière in Scotland*, Glasgow, University of Glasgow, French and German Publications, 1993.

Perteghella, Manuela, « Adaptation : ‘bastard child’ or critique ? Putting terminology centre stage », *Journal of Romance Studies*, Vol 8 n° 3, winter 2008, p. 51-65.

Ploix, Cédric, « ‘Sorry for the rhyme, not the sentiment’. Traduire Molière et Racine pour la scène anglaise : le problème de l’alexandrin et l’exemple des trois ‘McGoughières’ », *Les sens en éveil: traduire pour la scène, Palimpsestes* 29, 2016, p. 103-125.

Poncharal, Bruno, « Martin Crimp’s translations of Marivaux’s *The Triumph of Love* and *The False Servant* : Capturing the essence of *marivaudage* in English », *Journal of Adaptation in Film and Performance*, vol. 9 n° 1, 2016, p. 53-65.

Rodríguez González, Carla, « An Interview with Liz Lochhead », *Atlantis* 26.1, June 2004, p. 101–110.

Taylor, Gary, *Reinventing Shakespeare*, Londres, Vintage, 1991 [1989].

Upton, Carole-Anne (dir.), *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St-Jerome Publishing, 2000.

Viche, Coline, Elayavan, Justine, Bertrand, Simon, « Une expérience de surtitrage », in Karsky, Marie Nadia et Torti Alcaayaga, Agathe (dir.), *Traductions et adaptations des classiques sur la scène anglophone contemporaine, Coup de théâtre* 33, 2019, p. 225-230.

Volkovitch, Michel, « Prose, poésie, théâtre », in Wuilmart, Françoise (dir.), *La Traduction théâtrale, Équivalences*, n° 44/1-2, 2017, p. 29-34.

### III. Études sur le théâtre

Barton, John, *Playing Shakespeare*, Londres, Methuen, 1984.

Bonnefoy, Yves, *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998.

Bratchell, D. F., (ed.), *Shakespearean Tragedy*, Londres et New York, Routledge, 1990.

Chaouche, Sabine, « *Le Misanthrope* de Molière : une mise en scène d'un double jeu », *Le Nouveau Moliériste*, 8, 2007, p. 133-58.

Hall, Peter, *Shakespeare's Advice to the Players*, Londres, Oberon Books, 2003.

Howe, Elizabeth, *The First English Actresses: Women and Drama 1660–1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Jouvet, Louis, *Molière et la comédie classique*, Paris, Gallimard, 2022 [1965].

Landy, Rémy, « *George Dandin* et *Le Bourgeois gentilhomme* : le mariage de la comédie et du ballet », *Littératures classiques*, 38, 2000, p. 159-177.

Pavis, Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.

———, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

Pearson, Jacqueline, *The Prostituted Muse, Images of Women and Women Dramatists 1642-1737*, New York & Londres, Harvester Wheatsheaf, 1988.

#### **IV. Autres sources**

Bergson, Henri, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1989 [1940].

Bertière, Simone, *Les Reines de France au temps des Bourbons / 2 Les Femmes du Roi-Soleil*, Paris, De Fallois, 1998.

Tanizaki, Junichirô, *Éloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, Paris, Publications orientalistes de France, 1978.