

***Le canon littéraire au XXIe siècle :
subversion intelligente
et la consommation de l'orthodoxie***

***Literary canon in the XXI century :
clever subversiveness
and the consummation of Orthodoxy***

Karolina Jessica Brzykcy

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Mots clés

traduction, drame, Molière, traduction britannique, traduction polonaise

Keywords

translation, drama, Molière, British translation, Polish translation

Résumé

Cet article offre une perspective comparative sur deux approches de traduction de la littérature classique, comme illustrées par deux traducteurs de Molière : Ranjit Bolt et Jerzy Radziwiłłowicz. La décision de traduire des œuvres classiques telles que les comédies de Molière peut aujourd’hui être considérée comme une entreprise presque apologétique, où, en raison de la place établie par l’œuvre dans le canon, la tâche du traducteur consiste surtout à redéfinir l’œuvre dans le contexte moderne. Bolt se sert abondamment du langage familier et adapte l’œuvre au lecteur britannique, tandis que Radziwiłłowicz s’en tient de façon presque orthodoxe à la forme, à la structure et à la langue de l’original. Cet article est, dans une grande mesure, une tentative d’aller à la racine de cette différence d’approche et de ce qu’elle nous dit sur la façon dont les traducteurs perçoivent leur rôle.

Abstract

This article offers a comparative perspective on two approaches to translating classical literature as exemplified by British and Polish translators of Molière: Ranjit Bolt and Jerzy Radziwiłłowicz. The decision to translate classical works such as Molière's comedies today can be seen as an almost apologetic undertaking, where, due to the work's established place within the canon, the translator's task is also to recompartmentalise the work in the modern context. Bolt makes extensive use of colloquialisms and adapts the work for the British reader, whereas Radziwiłłowicz exercises an almost orthodox adherence to the form, structure and language of the original. This paper is to a large extent an attempt to get to the root of this difference in approach and what it says about how translators perceive their role.

1. Le postmodernisme – son influence

Dans son article « The Impact of Postmodern Discourse on the History of Translation », Paul F. Bandia (2006 : 54) souligne l'importance d'un développement significatif qui s'est effectué dans les années 1990, et qu'il nomme « (...) a powerful intellectual renewal which could be recorded in historical terms as the « postmodern turn » – une renaissance intellectuelle importante qui, du point de vue historique, pourrait être nommée « un virage postmoderne » (traduit par K.B.) Le « postmodern turn » a remis en question les préceptes de la traductologie jusqu'à une époque considérée axiomatique¹. Face à la grande diversité des définitions du terme « postmoderne », dans cet article, nous suivrons la définition proposée par Jean-François Lyotard dans son œuvre « La condition postmoderne », où le terme signifie avant tout « incredulity toward metanarratives »² et, par extension, une incrédulité envers toute forme du discours. Comme va l'illustrer l'analyse subséquente de la traduction de Ranjit Bolt, le marché anglais a rapidement absorbé cette approche, en démontrant une méfiance envers « l'incontestabilité » du texte original et son immuabilité. Pourrions-nous en dire de même de l'approche polonaise?

¹ « (...) these new approaches raised doubts about long-held views on matters of fidelity, sameness, and binary oppositions (such as the relationship between original and translation) » ,BANDIA, P.F. (2006) « Impact of Postmodern Discourse on the History of Translation. » dans P.F. Bandia, G.L. Bastin(éds.) *Charting the Future of Translation History*, University of Ottawa Press, 45-58. p. 54

² LYOTARD, J.-F., « The Postmodern Condition: A Report on Knowledge » traduit par Bennington G. and Massumi B., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Lyotard-PostModernCondition1-5.html>, consulté le 22 mai 2019.

1.2. Le raffinement de la tradition : forme et structure

La traduction de Radziwiłowicz témoigne d'un retour à l'origine et de l'approche conservatrice de l'art de la traduction. Cela est apparent dans le choix de la forme : un vers syllabique, *jedenastozgłoskowiec* (11 syllabes à chaque ligne, avec une césure après la cinquième syllabe) avec des rimes plates. Ce choix demeure une proche équivalence par rapport au texte original, où la forme métrique du texte traduit est censée répliquer la même signification qu'un alexandrin en français (forme dominante dans les textes classiques). De plus, le schéma des rimes dans le texte de Radziwiłowicz est un calque du schéma dans le texte de Molière (AABB). Radziwiłowicz écarte également toute improvisation au niveau de la structure du texte. Il garde le même nombre d'actes et de scènes que la version originale. Nous observons ainsi une grande fidélité du traducteur par rapport à la forme et à la structure du texte de Molière, ce qui témoigne d'un respect profond envers l'intégralité du texte, non pas juste certains de ses éléments, comme l'intrigue.

À notre époque, qui encourage la créativité et sa propre contribution, il reste intéressant voir comment Radziwiłowicz esquive tout signe de sa propre contribution soit au niveau structural et de la forme du texte soit au niveau du contenu. Il refuse d'introduire les moindres modifications, à l'encontre des versions anglaises. Au-delà du maintien des éléments structuraux du texte original, cette approche conservatrice se voit particulièrement dans les parties du texte qui demeurent des éléments qui s'écartent de la forme principale du texte, comme le poème d'Oronte (Acte I Scène II), ou la chanson citée par Alceste dans la même scène. Naturellement, la traduction des formes poétiques impose certaines contraintes, notamment la nécessité du choix entre la priorité de la forme au détriment du contenu ou bien l'inverse, la priorité du contenu par rapport à la forme. Radziwiłowicz accomplit cette tâche sans compromis ; il reste fidèle envers les deux aspects du récit. Contrairement à la technique employée assez souvent dans les traductions de la poésie, qui consiste à changer le poème traduit en un autre ressemblant à la forme originale, Radziwiłowicz a choisi de répliquer les deux poèmes ligne à ligne avec presque aucune altération (sauf les deux premières lignes du deuxième vers du poème d'Oronte). Le poème cité par Alceste est très indicatif de l'approche de Radziwiłowicz et de sa fidélité stricte au texte original :

Si le Roi m'avait donné
Paris sa grand'ville,
Et qu'il me fallût quitter
L'amour de ma mie ;
Je dirais au roi Henri

“Reprenez votre Paris,
J'aime mieux ma mie, au gué,
J'aime mieux ma mie

(1.2. 393-400, version originale)

Gdyby mi król Henryk dał,
Paryż miasto całe,

Alebym się wyrzec miał,
Wyrzec mojej małej,
Powiedziałbym «Królu mój,
Niewart cały Paryż twój,

Niewart mojej małej, o nie!
Niewart mojej małej

(1.2. 393-400, traduction de Radziwiłowicz)

Au niveau de la structure, Radziwiłowicz imite la qualité folklorique de l'original en employant la forme quasi-syllabotonique, c'est-à-dire qu'à chaque ligne le nombre de syllabes est le même et la syllabe accentuée tombe sur la même syllabe à la ligne suivante. Ce rythme interne au sein du poème contribue à la création d'un rythme très spécifique, qui confère au poème un aspect ludique et folklorique présent dans l'original. Le folklore du poème est renforcé par l'interjection de la particule « au gué » traduit en polonais par « o nie ! », évoquant le style de chanson du folklore. Radziwiłowicz emploie également l'allitération au même moment que Molière : « J'aime mieux ma mie » (Molière, 1.2. 400) traduit comme « Nie wart mojej małej » (Radziwiłowicz, 1.2. 400), où la répétition du son « m » créée par la proximité des mots « ma » et « mie », est vraiment similaire dans la traduction grâce aux sons moelleux des « m », « j » et « l » : « mojej małej ». Ce procédé a des répercussions significatives dans la caractérisation d'Alceste car dans cette scène, nous voyons pour la première fois le côté le plus sensible de son caractère, qui, malgré, une façade très sombre, cache un penchant pour la délicatesse – « Voilà ce que peut dire un cœur vraiment épris », (1.2.413). La traduction de Radziwiłowicz aide ainsi à créer le personnage d'Alceste non seulement au niveau du vocabulaire, en traduisant ses discours mot-à-mot, mais aussi à un niveau plus subliminal en reproduisant des impressions plus éphémères produites par le rythme et le son du récit. Même si ces éléments échappent souvent à l'analyse des spectateurs et des lecteurs, ils jouent un rôle prépondérant dans la construction des personnages et l'impression globale de la pièce.

1.2. Langue

La fidélité de Radziwiłowicz envers le texte original est gardée également au niveau phraséologique. Un exemple est fourni dans l'acte II scène I dans le discours d'Alceste (Illustration, trouvé dans Radziwiłowicz 2015 : 196). Nous observons ici une transcription du texte original y compris au niveau des expressions phraséologiques. Ce passage présente de nombreux pièges et impose en quelque sorte un compromis entre la forme et le sens. Néanmoins, Radziwiłowicz évite ce compromis et sa traduction est fidèle à la fois à la lettre et à l'esprit du texte, surtout pour les lignes 479-488.

Wdzięk ich przyciąga, a ona zniewala.	470
Nadzieje pani roznieca w nich stale,	
Dlatego siedzą tutaj tak wytrwale;	
Mniej zrozumienia dla nich i ich westchnień,	
A zalotników horda się rozpierzchnie.	
Proszę powiedzieć, bardzo jestem ciekaw,	475
Co w tym Klitandrze tak panią urzeka?	
Za jakie cnoty, wdzięk niespotykany	
Ma zaszczyt tak być przez nią wyróżniany?	
Długi paznokieć u palca małego	
Tak wielką wzbudził estymę dla niego?	480
Poraził panią, jak nasz światek cały,	
Białej peruki splendor niebywały?	
Czy dwa u kolan koronkowe dzwony?	
Czy że wstążkami cały obwieszony?	
Czy ją urokiem pludrów zbyt obfitych	485
Podbił, udając, że sam jest podbitý?	
Śmiech może, falset, co uszy przewierca,	
Umiały znaleźć drogę do jej serca?	

RADZIWIŁOWICZ, (2015), Wydawnictwo Znak, p. 196.

Une autre caractéristique prédominante du style de Radziwiłowicz est l'emploi étendu des possibilités morphologiques du polonais, par exemple à travers les préfixes : à la place de « żal » nous pouvons lire « *rozzalenie* », ainsi que « *rozgoryczenie* » (4.3. 1342), ou « *rozniecac* » (4.3. 1376), où le préfixe « *roz* - » intensifie la force du désarroi ressenti par le personnage principal. La traduction de Radziwiłowicz présente également des choix créatifs

au niveau du vocabulaire : « stupide », qui se traduit littéralement en tant que « głupi », dans la traduction devient l'adjectif verbal « wymóżdzony » (3.5. 1098) – écervelé en français. Ce genre de techniques aide à domestiquer l'œuvre de Molière dans la mesure du possible tout en restant fidèle à la lettre au texte original.

Même si la traduction de Radziwiłowicz est très fidèle au texte original, l'omission de certaines techniques dont se sert Molière dans sa pièce rend le tableau incomplet. Comme nous l'avons établi, Radziwiłowicz cherche à reproduire également la prosodie du texte original, ce qui contribue à peindre une image complète des personnages de la pièce. Néanmoins, cela n'est pas toujours possible et, en résultat, la caractérisation précise en souffre. Un tel préjudice est appréciable dans la représentation du personnage d'Alceste, dont l'image dans le texte traduit manque de la tension subtile qui est présente dans le texte original. Cette tension se manifeste, entre autres, par l'emploi constant du même vocabulaire. Par exemple, dans l'acte IV scène II, la langue d'Alceste regorge de répétitions : « Non, non, Madame, non » (4.2. 1269), de gradations au sein des structures anaphoriques : « Je suis, je suis trahi, je suis assassiné » (4.3. 1228), de syntaxe asyndétique et rompue surtout vers la fin de la scène : « Je vais, de sa noirceur, lui faire un vif reproche, /Pleinement, la confondre, et vous porter, après/ Un cœur : tout dégagé de ses trompeurs attraits. » (4.2. 1274-1276) et, surtout, un vocabulaire issu du même champ lexical, celui de la trahison avec une grande fréquence du mot « trahison », et des expressions comme « tromper » et « trahir » avec toutes ses expressions dérivatives. Ces procédés donnent au personnage d'Alceste un air maniaque et obsédé. Cette qualité maniaque n'est pas si soulignée dans la traduction, où, en raison du rythme, le traducteur était obligé de trouver d'autres équivalents à la répétition. C'est ainsi que « Célimène me trompe » (4.2. 1230) devient « Celimena łamie/Dane mi słowo » (4.2. 1229-1230) et « peut bien tromper par l'apparence » (4.2. 1241) devient « (...) może nie kiedy być inna » (4.2. 1241), qui nivèle la fréquence et donc l'imposition du mot « trahison ». De la même manière, dans le texte traduit les phrases sont plus polies que dans le texte original où elles sont beaucoup plus saccadées, par exemple, l'exclamation d'Alceste : « Ah ! morbleu, mêlez-vous, Monsieur, de vos affaires. » (4.2. 1234) dans la version polonaise, elle est plus ordonnée au niveau syntaxique « Ah ! Ty się zajmij własnymi sprawami » (4.2. 1234). Le chaos et la rage d'Alceste sont, bien sûr, toujours bel et bien présents dans la traduction, mais il y en a moins en raison du manque de répétition et des structures chaotiques qui dominent dans le texte original.

Une autre exception stratégique se trouve dans l'avant-dernier soliloque d'Alceste dans l'acte V dans la dernière scène, où nous observons certaines

modifications de la part du traducteur au niveau sémantique. Tout d'abord, la forme de s'adresser directement aux autres personnages dans l'original disparaît de la traduction : la forme « Hé ! le puis-je, traîtresse (...) » (5.4. 1747) est beaucoup plus civile et moins accusatrice dans la traduction : « Ach tak ? Mogę zdusić/ Uczucie w sobie? » (5.4. 1747-1748). Grâce aux questions rhétoriques, le discours d'Alceste acquiert une sensibilité introspective qui n'existe pas dans la version originale, elle-même étant plus proche du jet d'insultes. Plus tard dans le discours, Alceste professe : « Vous voyez ce que peut une indigne tendresse » (5.4. 1751), qui est traduit de la manière suivante : « Co zła, nie wczesna miłość robi z nami » (5.4. 1751). La traduction est une reproduction exacte du texte original mais il y existe une différence subtile entre adjetif « indigne » qui a un air condescendant et autoritaire et « zła » qui est un terme plus général. L'empire du « je » dominant dans le texte original est affaibli dans la traduction. Plus tard dans le discours d'Alceste, celui-ci déclare : « Et je vous fais, tous deux, témoins de ma faiblesse » (5.4. 1752), ce que Radziwiłłowicz a traduit en changeant le point focal de la phrase du *je* par *vous* (implicite) : « Mojej słabości jesteście świadkami » (5.4. 1752). De cette manière le sens du pouvoir d'Alceste est amoindri, alors que dans la version originale il est beaucoup plus fort.

D'une manière générale, les exigences de la forme sont bien tenues malgré certaines structures louches, comme dans la scène IV de l'acte II – ELIANTA : Markizów tutaj prowadzimy ; ktoś ci/ Powiedział o tym ? CELIMENA Tak. Krzesel dla gości. (4.2. 558-560) où l'enjambement n'empêche pas la compréhension du texte, mais le rend, certes, plus compliqué à suivre. En même temps, ce qui frappe le lecteur familiarisé avec la version originale est la mesure de la précision sémantique de la traduction par rapport au texte original en retenant en même temps l'authenticité d'expression polonaise. Radziwiłłowicz évite également d'archaïser la langue ce qui rend la traduction plus adaptable pour le lecteur moderne.

Globalement, la traduction de Radziwiłłowicz peut être vue comme l'interprétation la plus fidèle de toutes les autres décrites dans ce mémoire. Il y a lieu de se demander si cette approche n'est pas indicative de la tendance plus largement répandue qui cherche à moderniser l'œuvre classique tout en préservant sa forme d'autrefois. La réception très chaleureuse de cette traduction pourrait nous amener à croire que, *de facto*, le public peut être fatigué par les expérimentations sur le canon littéraire et pour le moment est à la recherche de formes plus classiques.

2. *Misanthrope* de Ranjit Bolt et *Le Misanthrope*

2.1. L'esprit au service du lecteur : forme et structure

La traduction de Ranjit Bolt mélange deux aspects apparemment inconciliables : la fidélité au texte original et l'empreinte du style propre au traducteur sur le texte traduit, empreinte qui se manifeste beaucoup plus que dans l'œuvre polonaise. Cet éclectisme de conventions est le produit direct du développement de la littérature anglaise moderne, où la grande pluralité des influences dans le cadre d'un poly-système large, non seulement au niveau du registre mais aussi des influences étrangères, a contribué à l'élargissement du canon, ce qui est largement acceptable. Les auteurs se sont retrouvés avec une licence artistique qui leur permet de manier même des textes classiques sans que leur œuvre soit regardée d'un œil désapprobateur par le public. Cela étant dit, Bolt n'abuse pas de cette licence en gardant les éléments essentiels du texte original, c'est-à-dire la structure et la forme. Au niveau de la structure et de la forme, Bolt n'introduit aucune différence par rapport au texte de Molière, en respectant les règles formelles imposées par le texte original. Ce côté conservateur découle indéniablement de la conscience du traducteur, à savoir, à quel point la forme était importante pour cette œuvre particulière dans le contexte où elle a été écrite. Bolt s'attarde, d'ailleurs, sur le sujet de l'importance de la forme du *Misanthrope* dans son introduction (Bolt 1998 :17).

Le choix de la forme du texte traduit s'inscrit alors dans la convention de la littérature dramatique anglaise : l'alexandrin français est traduit en pentamètre iambique, forme qui est la plus naturelle pour le langage oral et dont se servaient les grands dramaturges et poètes anglais. Par ce choix, Ranjit Bolt signale deux choses : premièrement, qu'il présente le côté conservateur de son travail ; deuxièmement, qu'il montre sa volonté de ne pas trop s'écartez du texte original ; tandis qu'au niveau du lexique, il est enclin à introduire des changements, il reste fidèle à la convention qui permet de traduire des textes « hauts » en pentamètre iambique.

2.2 Langage

Le langage employé par Bolt peut être résumé en trois épithètes clés : idiomatique, correct et proche du discours de tous les jours. Ces qualités équilibreront la rigidité relative de la forme et rendent *Misanthrope* attrayant pour un large public tout en restant fortement ancré dans la convention littéraire traditionnelle. Nous allons analyser chaque qualité conformément à la thèse déjà présentée dans la partie théorique selon laquelle Ranjit Bolt se sert du

langage pour marquer une différence nette entre lui-même et les autres traducteurs contemporains de la veine plus conservatrice.

Ce qui frappe le lecteur qui compare le texte original et le texte traduit est le niveau de l'aspect idiomatique et l'emploi prolifique de structures familières dans la traduction. Bolt se sert abondement d'interjections : « *A what ??!!* » (67. 2) ou « *No, rubbish it !* » (40. 1) ; du vocabulaire provenant du registre familier : « *a fine fellow* » (87. 4) ; d'emphases et de vocabulaire vulgaire : « *piss off* » (45. 1), « *shameless swine* » (106), « *what's the *idiot* on about ?* » (2. 56, ortographe originale) dont le rôle est d'imiter le plus possible le langage de tous les jours. Parfois le désir de capter la langue de tous les jours va jusqu'à la crudité. Notamment dans la version originale où nous sommes témoins d'une dispute entre Célimène et Alceste, lors de laquelle elle dit : « *Allez, vous êtes fou (...)* » (4.3. 1391) ; cette remarque dans la traduction est beaucoup plus forte : « *(...) you horrid, stupid, jealous man !* » (99. 4).

Néanmoins, la vulgarité n'est pas toujours le cas. Une autre caractéristique qui rapproche le texte de Bolt de la langue quotidienne et qui est prédominante dans cette traduction, est l'emploi important des idiomes. Pour illustrer cela, nous pourrions comparer la scène ouvrant l'acte III qui consiste en un échange entre Clitandre et Acaste. La deuxième ligne en particulier met en évidence le style de Bolt qui fait appel aux idiomes typiquement employés dans les conversations quotidiennes et qui s'éloignent du registre plus soutenu. Ci-dessous se trouvent deux extraits – l'un de l'œuvre de Molière et le deuxième de la traduction de Bolt pour la comparaison.

Molière :

CLITANDRE :

Cher Marquis,
je te vois l'âme bien satisfaite,
Toute chose t'égaye,
et rien ne t'inquiète

(3.1. 776).

Bolt :

CLITANDRE:
My dear marquis, you're pleased

as punch.
You seem
Happier than the cat that got the cream!
(69. 3).

En outre, le langage de Bolt est beaucoup plus explicite que celui de Molière. Par exemple dans l'acte II, Célimène ne pose pas de questions rhétoriques : « Des amants que je fais, me rendez-vous coupable ? » (2.1. 461) mais admet ouvertement : « *I like men – you've no right to disapprove* » (2. 49). De plus, chez Molière, Célimène n'avoue jamais son amour envers Alceste, laissant le public et lui-même suspendus dans leur jugement. Sa profession « Le bonheur de savoir que vous êtes aimé » (2.1. 503) est beaucoup plus vague (aimé par qui ?) que l'admission directe avec le mot-clé, le pronom « je » : « *I love you* » (2. 51). De cette manière, Bolt se met sur un pied d'égalité avec l'auteur du texte original. Il s'approprie le pouvoir du traducteur afin de construire des personnages pour plaire au public et imposer sa propre interprétation des discours prononcés dans la pièce. Effectivement, la scène qui témoigne le plus de l'ingérence de Bolt dans *Misanthrope* est la deuxième scène de l'acte I. Ici, Bolt va plus loin qu'une simple interprétation en introduisant des changements dans les vers et en ajoutant ses propres vers, une technique qu'il emploie souvent dans toutes ses traductions afin de provoquer une réponse plus forte de la part du public³.

Ci-dessous se trouve un exemple représentatif de l'altération du ton et des mots de la version originale. En privilégiant l'équivalence pragmatique, plutôt que l'équivalence formelle, Bolt construit des personnages qui seraient plus proches du public dans la culture cible

Molière :

ORONTE

Je me passerai bien que vous les approuviez

ALCESTE

Il faut bien, s'il vous plaît, que vous vous en passiez (1.2. 425-426).

Bolt :

ORONTE: I'll get on nicely without praise from you

ALCESTE: Wild horses couldn't make me change my view (1. 4).

Nous voyons ici qu'afin de peindre le personnage d'Alceste dans des couleurs plus intensives, Bolt décide de modifier ses vers en les faisant plus radicaux. Une autre différence est que chez Molière Oronte ne menace pas son interlocuteur, ce qui a lieu dans la traduction. Finalement, vers la fin de la scène nous trouvons des vers qui sont absents dans le texte original : *Now, look here !* (1. 46). Toute cette scène représente un mélange de traduction

³ D'après une interview avec Bolt intitulée « Ranjit Bolt discusses the fine art of translating plays » <http://www.theatrevoice.com/audio/ranjit-bolt-discusses-the-fine-art-of-translating-plays/>, consulté le 24 mai 2019.

et un exercice d'écriture créative à la fois. L'exigence du public et la volonté de plaire au public l'emporte manifestement sur la fidélité à la lettre au texte original.

3. Conclusion

Les deux traductions démontrent des approches différentes envers la traduction et le rôle du traducteur. L'approche de Radziwiłowicz était fortement influencée par deux philosophies: l'importance du *logos*, la richesse du mot et l'importance de l'énoncé afin de faire résonner la signification de son plus fort⁴, mises en évidence par Jan Kreczmar, recteur de *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Warszawie*, et la thèse de Jean-Claude Carrière, pour qui le respect envers le mot est le fondement absolu d'une bonne traduction (Niziołek 2014 : 171). Cette thèse a été mise en pratique lorsque Radziwiłowicz a travaillé avec Konrad Swinarski sur son rôle dans Hamlet de Shakespeare. Pendant la préparation pour le spectacle, le metteur en scène attachait une grande importance à chaque mot, croyant que dans le drame il n'y a pas de mots arbitraires : chaque mot a sa propre énergie, sa propre mélodie et son propre rythme. Une telle approche est visiblement l'inverse des tendances tirant leur origine de La Grande Réforme du Théâtre, où l'importance du mot doit céder aux autres éléments du spectacle⁵. Radziwiłowicz, avec son approche valorisant le mot, se déclare un adepte de l'approche plus traditionnelle, dont un élément nécessaire est la fidélité envers la forme classique de la pièce. Cela est évident dans ses tentatives à la plus grande fidélité envers l'original et l'abstention de toute modification du texte par rapport au texte original (Niziołek 2014 : 171). L'approche de Radziwiłowicz peut donc être vue comme très mimétique dans sa nature. Il s'agit notamment de répliquer non seulement l'esprit de l'original, mais également la forme et la structure. L'original est donc un sujet de domestication au niveau du langage, mais une exotisation délibérée au niveau de la temporalité culturelle.

Par contre, Ranjit Bolt façonne ses traductions dans le cadre postmoderne, où la dichotomie entre la fidélité et l'infidélité envers l'original est perçue comme fallacieuse. La valeur de la traduction ne se cerne pas dans le paradigme de sa relation envers le texte source, mais par son rôle vis- à -vis du public. Selon Ranjit Bolt (1996 : 94) le traducteur dispose d'une « licence artistique » avec certaines contraintes (« To translate is to take licence – not

⁴ « Słowo musi brzmieć nieskazitelnie, każda sylaba, każdy dźwięk wymówiony być musi nie tylko prawidłowo, ale z całym bogactwem właściwej mu barwy», Kreczmar, 1996, cité dans Mróz.

⁵ <http://encyklopediateatru.pl/hasla/189/wielka-reforma-teatru>, consulté le 25 avril 2019.

unlimited licence and, where taken, always in keeping with (...) the spirit (...) of the original»⁶, i.e. L'interférence du traducteur n'est pas une violation de l'original, mais une mesure nécessaire pour atteindre le but d'initier le public à l'original ; tout en étant « (...) as charming or as amusing as possible while remaining true only to the spirit of the original text »⁷ – (...) charmant et drôle dans la mesure du possible, en restant, en même temps, fidèle exclusivement à l'esprit du texte original (traduit par K.B.). Par conséquent, l'équivalence et la question de la fidélité envers l'original deviennent des catégories anachroniques. Cependant, dans le cas de Ranjit Bolt son style collaborateur de traduction ne vient pas seulement de son désir de rapprocher l'œuvre du public, mais aussi de l'ambition d'améliorer le texte original.⁸ Cette irrévérence envers le canon marque la particularité britannique et illustre la grande différence qui existe entre les traducteurs et les publics en Grande Bretagne et en Pologne.

Bibliographie

- Bandia P. F. (2006), « The Impact of Postmodern Discourse on the History of Translation », dans Bandia P.F, Bastin G.L. (éds), Charting the Future of Translation History, Ottawa, The University of Ottawa Press, 45-57.
- Bolt R., (2008), « Truth be told. », The Guardian, www.theguardian.com/books/2008/feb/09/theatre, consulté le 22 mai 2019.
- Bolt R. (2008), The Misanthrope, Scribd, Scribd, www.scribd.com/read/359247435/The-Misanthrope, consulté le 22 mai 2019.
- Bolt R. (1996), « Translating Molière », dans Taylor J., Macmorran E., Leclercq G. (éds.), Translation Here and There Now and Then, Exeter, Elm Bank Publications, 89-94
- Logan B. (2003), « The Problems of Play Translation » The Guardian, www.theguardian.com/stage/2003/mar/12/theatre.artsfeatures, consulté le 12 avril 2019.
- Lyotard J.-F. (1993) « The Postmodern Condition: A Report on Knowledge » (traduit par Bennington G., Massumi B.) Minneapolis, University of Minnesota Press, faculty. georgetown.edu/irvinem/theory/LyotardPostModernCondition1-5.html, consulté le 2 janvier 2019.
- Mróz B, et al. (2017), Sztuka Aktorska w Badaniach Psychologicznych i Refleksji Estetycznej, Varsovie, Wydawnictwo Naukowe Scholar.

⁶ BOLT R. (1996) « Translating Molière » dans Taylor J., McMonan E., Leclerc G. (éds.) Translation Here and There Now and Then, Elm Bank Publications, 89-94, p. 94

⁷ Bolt cité dans LOGAN B., « Whose Play Is It Anyway? » The Guardian, 12.03.2003, www.theguardian.com/stage/2003/mar/12/theatre.artsfeatures.

⁸ « We should not regard some authors as above any interference simply because generation after generation of critics and scholars have deemed them such. », Ibid.

- Neill H. (2011), «Ranjit Bolt discusses the fine art of translating plays.», *Theatre Voice*, <http://www.theatrevoice.com/audio/ranjit-bolt-discusses-the-fine-art-of-translating-plays/>, consulté le 15 mai 2019.
- Niziołek R. (2014), « 8. Jacek Trznadel i Jerzy Radziwiłłowicz: Niezwykła Zbieżność w Czasie », *Cztery Razy Don Juan: Polskie Dwudziestowieczne Przekłady Dramatu Moliera*, Cracovie, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 160-182.
- Radziwiłłowicz J. (2015), *Tartuffe ; Don Juan ; Mizantrop*, Cracovie, Wydawnictwo Znak.

Address: Karolina Jessica Brzykcy, Uniwersytet Warszawski, Instytut Lingwistyki Stosowanej, ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa, Poalnd.