

La traduction littéraire à l'ère des humanités numériques et la remise en cause de la primauté du texte source : pour une mémographie des traductions de Molière

Chandniée C. TUSHAR IYENGAR

Université d'État d'Erevan

Arménie

drcti@protonmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-2514-9514>

Résumé : Cet article se concentre sur le rôle des humanités numériques dans la création d'une nouvelle cyberinfrastructure qui s'appuie sur le concept de Mémoire de Traduction (MdT) pour créer des outils avancés en Traduction Assistée par Ordinateur ou TAO. Dans cette nouvelle cyberinfrastructure, le texte source se décompose en segments et ne peut exister isolément, en même temps que les traductions précédentes servent de nouveaux supports sources. L'article explore la possibilité d'établir une cartographie transmédiat du transfert de sens dans les traductions littéraires en utilisant la notion de « mémographie » issue des humanités numériques. Créations numériques calquées sur les bases de données hybrides impliquées dans la création de tropes en langue littéraire, non seulement à partir du texte source mais également des traductions antérieures, les mémographies peuvent faciliter l'amélioration de la puissance créatrice du traducteur dans les futures traductions littéraires. L'article utilise de courts extraits des traductions anglo-américaines de Molière dans ses études de cas, de *The Playhouse to be Let* par Sir William D'Avenant représentée en 1663 jusqu'à des traductions plus récentes de Molière par Richard Wilbur, afin d'illustrer le fonctionnement du couplage des textes source et cible dans un plexus mémographique qui pourrait servir de nouveau point de départ dans les systèmes de recherche d'informations littéraires.

Abstract: (Literary translation in the era of digital humanities and the questioning of the primacy of the source text: for a memography of Molière's translations) The article focuses on the role of Digital Humanities in the creation of a new cyberinfrastructure that relies on the concept of Translation Memory (TM) to create advanced tools in Computer Assisted Translation (CAT). In this new cyberinfrastructure, the source text is broken down into segments and cannot exist in isolation at the same time as older translations act as new source material. The article explores the possibility of establishing a transmedial cartography of the transfer of meaning in literary translations using the notion of a "memographie" prevalent in Digital Humanities. Modelled on hybrid databases, facilitating the creation of tropes in literary language not only from the source text but also from past translations, memographies can facilitate the enhancement of the creative power of the translator in future literary translations. The article uses short extracts from Anglo-American translations of Molière in its case studies, starting from *The Playhouse to be Let* by Sir William D'Avenant, staged in 1663, up to more recent translations by Richard Wilbur. This is done to illustrate the functioning of the source text and target text coupling in a memorographic plexus that could serve as a new starting point in literary information retrieval systems.

Mots-clés : Mémoire de Traduction (MdT), cyberinfrastructure, balisage, mémographie, hypertexte, transmédiatité, Recherche d'Informations Interlinguistiques, Recherche d'Informations en Langage littéraire, traduction littéraire, Molière, alexandrin.

Keywords: Translation Memory, cyberinfrastructure, encoding, memography, hypertext, transmediality, Cross Language Information Retrieval CLIR, Literary Language Informations Retrieval, LLIR, literary translation, Molière, alexandrine.

Si la « traduction » renvoie à la pratique du transfert de sens, il faut inévitablement prendre en compte le domaine dans lequel les signes verbaux et non verbaux interagissent comme des phénomènes de combinaison ou de substitution. Dans *Après Babel*, Steiner tenta de poser les bases théoriques de la traduction intersémiotique, une méthode de transfert qui n'apparut au centre des études de traduction que depuis les années 2010. Selon Steiner, la langue n'est qu'une des nombreuses formes d'expression (Steiner, 1976 : 49, 81, 436), d'autant plus que les constantes de sens dans le temps, qui se révèlent dans de nombreux supports d'expression (langage, musique, arts du spectacle, etc.), demeurent dans un texte cible comme des invariants du discours psychosocial de la traduction. Elles sont chargées de conduire le discours à une théorie des « topoi » (Steiner, 1976 : 448) que l'on connaît aujourd'hui comme « transmédiatité » (Rajewsky, 2002 : 12) et qui représente une constante sémantique transtextuelle. S'appuyant sur la première génération de travaux en humanités computationnelles, les études récentes en humanités numériques cherchent à revitaliser les traditions des arts libéraux dans la langue électroniquement fléchée du XXI^e siècle : une langue dans laquelle, déraciné de son support papier de longue date, le texte est de plus en plus marié aux images fixes et animées ainsi qu'au son, de sorte que les supports sont devenus de plus en plus mobiles, ouverts et extensibles.

C'est à ce fond transtextuel du contenu hautement numérisé que le traducteur littéraire accroche son travail d'une grande rigueur et vitalité. Outre la capacité de traduire des mots et le style du texte source, un traducteur littéraire est censé interpréter et transmettre des méta-modèles, où les mots et expressions traduits devraient faire écho à d'autres aspects du texte. La traduction de méta-modèles comprendrait également le séquençage de modifications textuelles subtiles pour illustrer l'artisanat et la structure d'un texte source, et bien plus encore. Cela peut sembler similaire aux traductions précédentes, mais il y a une intentionnalité et une confiance bien palpables chez chaque nouveau traducteur littéraire qui modifient la notion du texte dans son ensemble.

Le développement de Mémoire de Traduction ou MdT (*Translation Memory* ou TM) et d'outils commerciaux de Traduction Assistée par Ordinateur (TAO) visait à améliorer la productivité des

traducteurs, et il a été démontré que les outils de TAO comme MemoQ, TRADOS, OmegaT, et ainsi de suite, sont particulièrement utiles dans la traduction des textes répétitifs et linguistiquement réguliers utilisant exclusivement des phrases courtes et simples, raisons pour lesquelles ils ont été largement considérés comme inappropriés pour la traduction littéraire. Cet article remet en question cette hypothèse et soutient que les avantages des outils de TAO pour la traduction littéraire résident moins dans la capacité de la MdT à stocker et à traduire des textes répétitifs que dans la gamme d'autres fonctionnalités qui peuvent offrir au traducteur de nouvelles perspectives sur son travail. Ces fonctionnalités permettent au traducteur de rechercher à la fois le texte source et le texte cible dont notamment les anciens textes traduits, et d'en exporter des formules pratiques lexico-sémantiques, stylistiques ou même diégétiques.

Étant donné que la MdT est une base de données qui se constitue non pas des textes sources dans leur intégralité mais des segments des textes sources découpés en fonction des catégories largement terminologiques, la primauté du texte source en tant qu'unité statique dans l'acte de traduction est déjà remise en question. Alors que les premières vagues d'humanités computationnelles se concentraient sur tout, depuis les études de fréquence des mots et l'analyse textuelle comptant les systèmes de classification, le balisage et l'encodage, jusqu'à l'édition d'hypertextes et la construction de bases de données textuelles, les humanités numériques contemporaines marquent une évolution au-delà d'un privilège du textuel. Elles se caractérisent par une concentration accrue sur la création d'outils, d'environnements et de plates-formes transférables ayant pour objectif de faciliter le travail scientifique collaboratif et par un accent mis sur la conservation des données en tant que caractéristique déterminante de la pratique scientifique.

Dans cette mesure, la création des mnémoniques améliorés ciblés à la pratique de la traduction littéraire élargirait les choix linguistiques, stylistiques et philosophiques critiques pour un traducteur chevronné. Les nombreuses traductions de Brian Nelson de Zola pour la série Oxford World's Classics ou *The Bright Side of Life* d'Andrew Rothwell, une re-traduction du roman *La joie de vivre* de Zola soulignent par exemple la pratique plutôt inévitable des traducteurs d'œuvres littéraires de se livrer à des relectures régulières des traductions antérieures. Première traduction moderne et édition critique de *La joie de vivre* le douzième roman de Zola de la série Rougon-Macquart, *The Bright Side of Life* de Rothwell restitue les allusions à la passion sexuelle et à l'accouchement, coupées de la traduction de 1888 qui servit de base à toutes les éditions après sa parution. Cela montre comment une rétro-lecture du TS à travers le prisme d'une traduction antérieure peut aider un traducteur à situer ses décisions dans l'au-delà historique de l'original, dans ce qui constitue une grande partie de la Mémoire de traduction.

C'est dans la création d'une cyberinfrastructure¹ complète de la MdT que les processus en humanités numériques peuvent participer à la pratique délicate de la traduction littéraire. Pour comprendre la théorie et la pratique de la traduction en termes d'humanités numériques, il est important de comprendre d'abord l'objet et le but de cette discipline. Les humanités numériques sont moins un champ unifié qu'un ensemble de pratiques convergentes qui explorent un univers dans lequel l'imprimé n'est plus le support principal de production et de diffusion des connaissances, mais se présente comme objet d'étude dans l'ensemble des archives humaines, de la préhistoire à nos jours. C'est pourquoi des domaines tels que l'histoire et l'archéologie ont joué un rôle tout aussi important dans le développement des humanités numériques que, par exemple, les études sur les histoires littéraires². C'est aussi pourquoi certains des principaux secteurs de recherche en humanités numériques s'étendent au-delà du noyau traditionnel des sciences humaines pour englober des méthodes quantitatives issues des sciences sociales et naturelles ainsi que des techniques et des modes de pensée issus des arts y compris les lettres modernes. Au milieu des années 1980, les méthodes informatiques d'analyse linguistique étaient devenues suffisamment répandues au point que des protocoles de balisage des textes numériques devenaient nécessaires. Cela stimula le développement de l'« Initiative pour l'encodage du texte » nommé *Text Encoding Initiative* ou la *TEI*. Cette entreprise importante refaçonna le domaine de l'érudition textuelle électronique et conduisit à la réalisation d'éditions numériques ultérieures en langage de balisage extensible nommé *Extensible Markup Language* ou l'*XML*, un métalangage informatique de balisage générique comprenant le schéma de balises dont l'initiative pour l'encodage du texte est un sous-ensemble spécialisé. Les premières expériences basées sur les Sciences humaines avec des structures de bases de données et d'édition hypertextuelle structurées autour de liens et de nœuds (plutôt que les conventions linéaires de l'impression) datent de cette période, tout comme les nombreux projets pilotes en Sciences humaines computationnelles propulsés aux États-Unis sous le parrainage et la direction du *National Endowment for Humanities* et d'autres agences et fondations américaines.

¹ Ce terme était utilisé pour la première fois dans le *Atkins Report de National Science Foundation*, États-Unis d'Amérique, 2003 : 9-82.

² Voir Matthew Lee Jockers, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, 2013, qui est une étude statistique d'un corpus de 3346 romans américains, britanniques, irlandais et écossais du XIX^e siècle. Jockers mène une recherche sur les métadonnées ainsi que la stylométrie de la paternité, du genre, de l'origine nationale, les thèmes et l'influence, en développant un modèle graphique de l'ensemble du corpus.

Mémographies LLIR et la Mémoire de Traduction

Un dossier linguistique met l'accent sur la production et l'organisation d'idées et d'informations sur une échelle spatiotemporelle de tel ou tel sujet. Ce sujet une fois cartographié sur les axes x-y, une cyberinfrastructure naturelle est créée où des « mémographies¹ » sont formulées avec des collections complètes des mémoires productives optimisées et classées sujet par sujet. Ces mémoires permettent aux chercheurs d'explorer de vastes sujets interconnectés beaucoup trop vastes à être abordés par des chercheurs individuels dans la culture de l'imprimé. Dans le contexte de la traduction littéraire, une mémographie signifierait la construction numérique d'une série générative des éléments littéraires des textes sources et cibles à l'aide du métalangage de balisage informatique, que ce soient des éléments historiques, esthétiques ou linguistiques. Au fond, c'est le vaste réseautage des textes sources signifiant à la fois les textes à traduire ainsi que les traductions de ces textes précédemment abordées qui crée des collections des mémoires optimisées de l'œuvre ou de l'auteur en question.

Une mémographie, en effet, applique les mêmes principes à des sujets encore plus vastes et nécessite immédiatement des méthodes automatisées². Avec des citations entre les déclarations et les preuves sur lesquelles elles sont basées, une mémographie diffère d'une monographie traditionnelle car dans cette dernière nous savons que les auteurs n'ont pu examiner qu'un sous-ensemble des preuves citées. En revanche, la portée d'une mémographie apporte plus de matériaux primaires qu'un seul auteur humain ne peut analyser efficacement. Les sujets mémographiques sont des sujets si vastes que les auteurs de la culture de l'imprimé auraient dû concentrer leur travail sur la synthèse d'études spécialisées en reposant leur travail principalement sur les sources primaires pour les synthétiser. L'auteur d'une mémographie doit s'adosser donc contre des techniques telles que l'échantillonnage et les analyses automatisées. Une mémographie de Racine ou de Corneille nécessiterait, par exemple, comme ensemble de données de base, la

¹ Terme employé par Christopher Blackwell et Gregory Crane, 2009 : 4.

² Le projet *Demos*, par exemple, a exploité l'environnement numérique du début du XXI^e siècle pour réaliser pleinement les anciens objectifs de la monographie, s'engageant pour restaurer la discussion sur la démocratie athénienne au XXI^e siècle.

Dēmos : Classical Athenian Democracy
(www.stoa.org/projects/demos/home) est une collection en ligne d'articles sur la démocratie athénienne aux V^e et IV^e siècles avant notre ère. Au moment d'écrire ces lignes, Dēmos se compose de 113 articles, totalisant environ 400 000 mots de contenu, par au moins 13 auteurs différents. Les 26 articles principaux sont disponibles sous forme de fichiers PDF, et à eux seuls ils totalisent 785 pages de contenu. Christopher H Blackwell, 2003.

fréquence proportionnelle des références sur les deux dramaturges classiques dans de multiples périodes, genres, langues et contextes culturels. De tels chiffres nécessiteraient une analyse automatisée des entités nommées appliquée à de très grandes collections. Le travail de mémographie inclut non seulement plus de contenu que les auteurs ne peuvent en examiner, mais aussi un contenu qui suppose contenir plus de catégories de connaissances de base telles que langues, contextes culturels et ainsi de suite que les auteurs individuels ne peuvent jamais espérer acquérir. Le théâtre classique français pourrait justifier une mémographie sur le plan d'une compréhension substantielle non seulement de l'esthétique théâtrale classique et de l'histoire post Renaissance de la France et de l'Europe dans son ensemble, mais également des sources produites au fil des siècles sur le continent et d'autres territoires dans tous les pays européens. Les mémographies nécessitent donc des systèmes évolutifs et automatisés capables de fournir des informations contextuelles personnalisées avec lesquelles les lecteurs-traducteurs peuvent examiner et analyser manuellement tout objet référencé. Que nous puissions lire la plupart des grandes œuvres en traductions nous obligera à nous interroger sur des matériaux primaires à partir de plus de contextes linguistiques et culturels que nous ne pouvons nous attendre à étudier en détail. Et c'est cette qualité même qui laisse une trace trop longue et complexe pour être abordée par un seul esprit humain. Nous devons nous tourner vers des machines capables de trouver et de prétraiter le matériel pertinent pour une mémoire collective créée à travers un immense maillage de données. C'est précisément là où l'acte de traduire devient un acte mnémonique dont compte un savoir-faire plus complet sur le contexte historique et l'époque littéraire non seulement de l'auteur source mais également sur les traducteurs précédents du texte de la langue source, ce qui conduit à la première dilution de la primauté du texte source.

La création de mémographies est donc la première étape vers l'expansion de la cyberinfrastructure lexico-sémantique et historico-sociale des traductions littéraires, ce qui vise non seulement à créer une traduction fluide du texte intégral, mais peut également fournir des résultats utiles à un stade de développement beaucoup plus précoce. Alors que la désambiguïsation du sens des mots, un composant de la traduction automatique, aide à traduire des mots et des phrases, les mémographies littéraires aident à la fois dans la recherche d'informations interlinguistiques, *Cross Language Information Retrieval*, ou la *CLIR* (Wang et Oard, 2012 : 631-53) et dans la recherche d'informations en langage littéraire (*Literary Language Informations Retrieval*, *LLIR*). J'entends par là un système de recherche qui permet aux utilisateurs de poser une requête dans la langue source et de récupérer des résultats littéraires dans d'autres langues. Pour les traductions des classiques, la *LLIR* serait une technologie extrêmement

importante car les traducteurs des œuvres classiques françaises sont censés travailler avec des matériaux non seulement dans la langue mais aussi des dispositifs littéraires rarement présents dans les langues cibles telles que l'anglais, comme le vers en alexandrin composé de deux hémistiches de six syllabes chacun totalisant douze syllabes. Ces traductions peuvent être d'œuvres entières ou de petits extraits. Ensuite, les services d'alignement de texte alignent le plus souvent les traductions avec leurs textes sources et sont des composants des systèmes de désambiguïsation du sens des mots (Deng, Kumar & Byrne, 2005 : 122-127). L'alignement du texte, cependant, sert également à créer des liens lisibles pour le lecteur entre les textes sources et les traductions qui n'ont pas de livre, de chapitre, de section, de verset ou d'autres marqueurs de citation ni de textes sources étiquetés, à l'aide de différents schémas de citation actionnables par machine. De même, les services d'analyse de version peuvent rassembler l'énorme corpus des transcriptions de sources manuscrites ou de différentes éditions imprimées d'un même ouvrage (Toselli, Romero & Vidal, 2007 : 9-16). L'analyse de version peut également être utilisée pour la correction automatisée d'erreurs : lorsque deux versions d'un texte différent contiennent un mot qui ne génère pas une analyse morphologique valide en langues source et cible, nous pouvons signaler ce mot comme une erreur possible et associer le mot analysable de l'autre texte comme correction possible (Feng et Manmatha, 2006 : 109-118).

Une initiative typique de balisage de texte au sein de l'*LLIR* créerait un balisage similaire à celui dans le système de balisage d'événement historique nommé *Historical Event Markup and Linking* ou l'*HEML* (Robertson, 2009 : 56-69) qui illustre l'utilisation mesurée de l'ontologie lexico-sémantique pour façonner les extensions les plus récentes dans les méthodes de représentation des noms, des dates, des personnes et des lieux dans la cartographie des œuvres classiques grecques. Dans le contexte de la création de la Mémoire de Traduction Littéraire (MdTL), si une initiative d'encodage similaire peut généralement créer un balisage structurel tel qu'un balisage de dispositif littéraire (*Literary Device Markup Linking, LDML*) le reliant à des ontologies littéraires établies, ou à un ensemble commun de propositions structurelles, alors nous pouvons construire à partir du travail des autres. Dans la mesure où nous pouvons partager les mêmes ontologies avec des communautés plus larges, nous avons la possibilité de créer des connaissances propositionnelles qui peuvent être intégrées aux connaissances propositionnelles d'autres œuvres traduites, créant ainsi une base de connaissances beaucoup plus vaste et plus puissante qu'aucun projet de traduction ne pourrait jamais développer. En d'autres termes, un grand nombre de propositions décrivant un ensemble fini de phénomènes bien définis donneront probablement des résultats beaucoup plus utiles. Les individus peuvent non seulement étendre le

vocabulaire du dispositif rhétorique partagé avec leurs propres catégories, mais également conserver un ensemble commun de catégories par lesquelles au moins une partie de leurs données peut interagir avec d'autres systèmes. Tous les travaux de traduction-adaptation discutés plus loin dans cet article dépendent de la connaissance propositionnelle de la nature où un dispositif littéraire particulier « y » a un méta-modèle contextuel qui serait la fonction d'« x ». Les services de projection de balisage, implicites dans les services cités plus haut, associeront automatiquement les données d'une source avec le même passage dans une autre source exploitable par la machine. Autrement dit, si les chercheurs ont développé un système de classification largement reconnu tel que la signification des mots dans un lexique, des paragraphes numérotés, une grammaire standard, servant tous d'outils pour des analyses métriques, alors les textes entièrement commentés auront catégorisé chaque instance de chaque phénomène pertinent dans un texte.

Une mémographie multi-couche, adaptée à la pratique spécifique de la traduction littéraire, serait capable donc de traiter non seulement les éléments du texte source mais également ceux qui correspondent aux anciens textes traduits et aux données contextuels littéraires découpés en segments terminologiques, esthétiques et contextuels susceptibles d'être menés par un hypertexte adapté. Les traductions récupérées dans des hypertextes mémographiques, puisqu'il s'agit d'unités complètes de traduction, ne se limitent pas à des correspondances mot à mot, ce qui est également un avantage sur les lexiques ou en tout cas un complément précieux à ceux-ci. Une autre caractéristique essentielle de l'hypertexte est qu'il nous permet de lier des éléments connexes où qu'ils se trouvent dans la base hypertextuelle. Ce que l'ordinateur peut faire automatiquement, d'un autre côté, c'est de connecter ces symboles séculaires pour des concepts et des mots. Ainsi, l'hypertexte mémographique pourrait aider le traducteur en fournissant les éléments suivants : traductions de mots en contexte, une exploitation parfaite de la mémoire de l'expérience antérieure des traducteurs, et quasi-traductions de phraséologie non conventionnelle et même d'unités plus longues.

Dans le contexte spécifique de la traduction littéraire donc, un hypertexte bilingue d'incunables numériques à auteur unique ou multi-auteurs est stocké de telle sorte que chaque segment récupérable soit constitué d'un segment dans une langue ou une autre lié à un segment dans l'autre langue qui a le même sens. Il s'agit peut-être en quelque sorte d'une extension de la notion de « textes parallèles » qui expriment les mêmes idées entre eux mais ne sont pas à proprement parler des traductions, multipliant ainsi les possibilités de dispositifs lexicosémantiques et littéraires qui sont à la disposition du traducteur. Le résultat d'une recherche dans un bon hypertexte sera probablement une surcharge d'informations plutôt qu'une aide insuffisante. Les utilisateurs

de bases de données à long terme existantes sont déjà familiers avec ce problème. Ici surtout, pour trier, sélectionner et classer les résultats de recherche, nous aurions besoin de l'intelligence artificielle des systèmes experts *LLIR*.

Le traitement mémographique des traductions de Molière : traduire des vers en alexandrin

Construire des mémographies et des sous-textes qui peuvent cartographier les traductions et les adaptations de Molière nécessite la mise à l'échelle binomiale de l'histoire de ces œuvres ainsi que de leur contenu individuel. Un aspect fondamental des premières traductions de Molière en langue anglaise est que ces traductions se nourrissent de changements structuraux. Plusieurs traducteurs ont combiné deux pièces de Molière pour former des sous-intrigues, parfois avec des éléments ajoutés d'un troisième texte source. *Les Damoiselles à la mode* (1667) de Richard Flecknoe, une combinaison des *Précieuses ridicules* (1659) et de *L'École des maris* (1661), avec quelques allusions à *L'École des femmes* (1662), est un excellent exemple de l'hybridation stratégique structurale. D'autres apposent leur propre marque sur leurs traductions en amplifiant les rôles de personnages initialement mineurs ou en ajoutant de nouveaux personnages ; Matthew Medbourne élargit le rôle d'un serviteur dans *Tartuffe, ou le puritain français* (1670), et John Dryden ajoute une épouse dans *Amphitryon* (1690). Alors que des études antérieures ont tracé des adaptations d'intrigues dans les premières traductions de Molière, elles ont négligé de placer les observations dans le contexte de la théorie dramatique. Suite à l'afflux d'œuvres littéraires françaises dans l'Angleterre de la Restauration Stuart, la théorie dramatique a été évaluée par la poétique établie du théâtre anglais, mettant ainsi en contexte les changements structuraux qui ont façonné les premières traductions anglaises de Molière au XVII^e siècle. En 1642, alors que la guerre civile éclata, les théâtres furent fermés et ils restèrent fermés pendant le règne républicain d'Oliver Cromwell. Avec la Restauration de la monarchie en 1660 et l'accession de Charles II au trône, les théâtres rouvrirent mais eurent grand besoin de nouveaux textes de pièces. La cour de Charles fut rapidement reconnue comme une cour francophile, notamment parce que le roi et sa mère française avaient passé deux ans d'exil en France où son cousin, Louis XIV, était roi. Le lien entre le monde du théâtre et celui de la cour fut depuis longtemps établi et plusieurs dramaturges anglais tels que William D'Avenant, George Etherege et William Wycherley séjournèrent en France pendant l'interrègne. Lorsque les théâtres rouvrirent en 1660, Charles II affréta deux compagnies de théâtre anglaises et l'intérêt pour la production et la gestion de théâtre à Londres grimpa en flèche.

Une mémographie typique établie autour des traductions de Molière retracera cette croissance dans les pratiques théâtrales et les liens complexes entre théâtres et troupes qui portaient un vif esprit de concurrence et se caractérisaient de tous les traits de la production dramatique rapide. Elle sera informée de la manière dont les compagnies testèrent différentes façons de créer de nouveaux matériaux pour les pièces de théâtre afin d'attirer les foules, et comment une partie de l'expérimentation comprenait la traduction : D'Avenant trouva un moyen rapide d'inventer des pièces en incluant une traduction de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* de Molière (1660) dans *The Playhouse to be Let* (1663) sa pièce composite en cinq actes. Ce fut la première des nombreuses traductions de Molière exécutées par la compagnie Duke's et incita plusieurs autres pièces traduites à être produites par la compagnie rivale initiale, King's, au Théâtre Royal.

L'initiateur potentiel pour provoquer la recherche de l'hypertexte mémographique sur les premières traductions et adaptations de Molière serait la question, pourquoi Molière a-t-il été traduit plus fréquemment que tout autre dramaturge français au XVII^e siècle ? Dans ce qui pourrait être une réponse historique logique à cette question, les notices mémographiques devront discuter de la concentration des traductions de Molière qui était due en partie à l'impact satirique célèbre des pièces comme *Le Tartuffe* et en partie à la production dramatique prolifique du dramaturge qui répondait aux besoins des théâtres anglais de la Restauration. Sur le plan historique, la mémographie qui pourrait en outre utiliser la terminologie de recherche « Restoration theatres » pour aider le traducteur à évaluer le contexte de l'histoire littéraire d'une époque où le théâtre officiel avait été restauré à Londres, nous ferait découvrir un autre fait historique : la *King's Company* obtint des droits sur un plus grand nombre de pièces d'avant-guerre civile pour leur répertoire que la *Duke's Company*. Une recherche plus poussée basée sur ce contenu exposerait d'autres informations historiques comme réponse à la question pourquoi Molière ? : Un mandat royal suggéra que la demande de D'Avenant de jouer des pièces d'avant-guerre était liée à sa proposition de les restructurer et de les adapter à la Compagnie d'acteurs qu'il dirigeait. Ainsi, un certain esprit d'adaptation fut associé à la *Duke's Company* dès sa création, à travers l'adaptation par D'Avenant de *La Tempête* de Shakespeare, qu'il réalisa avec l'aide de Dryden. En raison de cette veine d'adaptation, entre 1663 et 1682, plus de traductions des pièces de Molière ont été exécutées par la *Duke's Company* que par la *King's Company*. Un échantillon des pièces de *Duke's Company* montre l'étendue de l'intérêt que les Anglais manifestaient pour le dramaturge français. Historiquement donc, c'est pour la *Duke's Company* qu'un grand poète comme Dryden retravailla une traduction de *L'Étourdi* (1653) en *Sir Martin Marall* (1667), que Thomas Shadwell traduisit des éléments des *Fâcheux* (1661) et du *Misanthrope* (1666) dans *The Sullen*

Lovers (1668), que John Caryl traduisit des sections de *L'École des femmes* (1662) dans *Sir Salomon ; or the Cautious Coxcomb* (1670), et qu'Edward Ravenscroft mélangea *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) et *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670) dans son *The Citizen Turn'd Gentleman* (1672), réutilisant des éléments de ses traductions dans *The Careless Lovers* (1673) et *Scaramouch a Philosopher, Harlequin a School-Boy, Bravo, Merchand and Magician* (1677). La King's Company mit en scène *The Mulberry-Garden* (1668), l'adaptation libre de Charles Sidley de *L'École des femmes*, et de *Tartuffe or The French Puritan* (1670) de Matthew Medbourne, *The Dumb Lady : or, The Farriar Made Physician* qui était la combinaison de traductions de John Lacy du *Médecin malgré lui* et de *L'Amour Médecin*¹.

Une mémographie transmédiatique sur les adaptations scéniques de Molière au XVII^e siècle établirait une corrélation entre le statut professionnel du traducteur et son style de traduction. Les acteurs-dramaturges tels que Matthew Medbourne avaient tendance à créer des traductions mixtes, des adaptations plutôt remarquables mettant en valeur plusieurs rôles d'acteur. Des écrivains prolifiques tels que John Dryden avaient tendance à se tourner vers des adaptations plus libres avec de petites sections de traduction serrée. Au contraire, les œuvres traduites au début du XVIII^e siècle étaient des traductions plutôt littérales dans la mesure d'être produites par des professionnels qui se considéraient comme des hommes de lettres. La situation professionnelle dans la carrière du dramaturge influençait également sa méthode de traduction. Des écrivains tels que Dryden, Thomas Shadwell et Edward Ravenscroft s'inspirèrent de Molière plus tôt dans leur carrière, bien que Dryden n'ait repris la traduction de Molière que dans la production de son *Amphitryon* en 1690 dix ans avant sa mort.

Le premier dramaturge anglais à traduire Molière était Sir William D'Avenant, qui inclut une traduction de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660) dans *The Playhouse to be Let* (1663). L'Acte II de la pièce de D'Avenant est un condensé de la pièce *Sganarelle* de Molière traduite exprès en mauvais anglais à l'accent français. En effet, D'Avenant a inventé le stratagème ingénieux pour la traduction des alexandrins dans la pièce de Molière pour un groupe de faux acteurs français en visite en Angleterre. Il mit au rancart le rythme dramatique anglais traditionnel en écrivant dans un faux anglais avec un accent français de sorte qu'aucun modèle métrique français ou anglais standard n'ait dû s'appliquer à ses écrits. Dans l'incunable numérique, cependant, les lignes apparurent comme des vers comme elles le faisaient dans les

¹ Pour une discussion sur ces éléments historiques, voir Joseph E. Tucker. 1942 ; Alain Viala. 2008 ; John, Wilcox. 1938 ; Valeri Worth-Stylianou, 1999 et 1988 ; Roger Zuber. 1995.

premières versions imprimées de l'adaptation. La traduction de la première confrontation de Sganarelle avec sa femme, sert d'exemple utile :

Molière	D'Avenant
SGANARELLE. Tu ne m'entends que trop, Madame la carogne ; Sganarelle est un nom qu'on ne me dira plus, Et l'on va m'appeler Seigneur Corneillius. J'en suis pour mon honneur ; mais à toi qui me l'ôtes, Je t'en ferai du moins pour un bras ou deux côtes. (Molière, <i>Œuvres complètes</i>, <i>SGANARELLE ou Le COCU IMAGINAIRE</i>, Scène VI, 190-95)	Goody slutt you understand me too vell. My name sall be no more Monsieur Sganarelle, But mi lore Cuckol; mi sall make your body lesse By vone arme, ande two ribe. (Sir William D'Avenant, <i>The Playhouse to be let</i>, Acte II, p. 79)

Alors que les lignes décasyllabiques sont les plus courantes dans la traduction de D'Avenant de *Sganarelle*, il existe plusieurs lignes plus longues et plus courtes sans aucun schéma cohérent d'accentuation. La citation ci-dessus démontre cette irrégularité, tandis qu'une manière de rendre compte de la forme poétique malgré ses irrégularités est de considérer le caractère hybride de *The Playhouse to be Let*, dans lequel *Sganarelle* apparaît aux côtés des pièces en vers préexistantes telles que *The History of Sir Francis Drake* (1659) et *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (1658). Ainsi, D'Avenant cherchait peut-être à donner une trame rythmique à sa traduction de *Sganarelle* afin de la mettre en cohérence avec l'ensemble à sa pièce. Une autre explication pourrait être que le compositeur du texte scénique avait présenté la pièce de D'Avenant en vers alors que le manuscrit était peut-être en prose. Une mémographie établie au tour du début de la période moderne aiderait le traducteur à comprendre que ce n'était pas un événement rare chez les compositeurs au début de la période moderne de créer des lignes extemporanément en rappelant par cœur des blocs de texte. Il convient de noter que *The Playhouse to be Let* fut publié à titre posthume en 1673, de sorte que l'auteur-traducteur n'était pas disponible pour superviser le processus d'impression. Même si nous lisons les lignes du texte imprimé comme des vers extrêmement irréguliers, les éléments rythmiques inhabituels servent de dispositif comique de francisation de l'anglais parlé, plutôt que de trouver des utilisations de la prosodie équivalentes à celles qui se présentent dans les pièces de Molière.

Les traducteurs ultérieurs utilisèrent des motifs rythmiques plus sophistiqués afin de souligner les contradictions comiques présentées dans le dialogue de Molière. Thomas Rawlins (1620-1670) traduisit de

larges sections de *Sganarelle* dans sa pièce *Tom Essence: or, The Modish Wife*, cette dernière étant autorisée à être représentée en 1676 et pour la publication en 1677. Rawlins utilisa un mélange de prose et de vers pour démontrer le décalage dans les émotions des personnages. Le malentendu central dans la pièce de Molière entraîne une chaîne de contresens. La jeune femme Célie, par exemple, est consternée lorsque Sganarelle lui apprend que Lélie son bien-aimé est le coupable (prétendument). Sganarelle croit à tort que son chagrin et sa colère sont nés de la sympathie pour son propre sort, alors que Célie déplore en fait l'infidélité apparente de Lélie. Célie exécute essentiellement un monologue dans un dialogue, auquel Sganarelle répond en intervenant avec ses affirmations sur la fausse nature de l'accusation. La traduction de Rawlins comprend différentes techniques pour représenter l'écart dans les préoccupations des personnages :

Molière	Rawlins
CÉLIE. Un cœur qui jamais n'a fait la moindre chose A mérité l'affront où ton mépris l'expose. SGANARELLE. Il est vrai. CÉLIE. Qui bien loin... Mais c'est trop, et ce cœur Ne saurait y songer sans mourir de douleur. SGANARELLE. Ne vous fâchez pas tant ma très chère Madame, Mon mal vous touche trop et vous me percez l'âme. CÉLIE. Mais ne t'abuse pas jusqu'à te figurer Qu'à des plaintes sans fruit j'en veuille demeurer, Mon cœur pour se venger sait ce qu'il te faut faire, Et j'y cours de ce pas, rien ne m'en peut distraire. (Molière, <i>Œuvres complètes</i>, SGANARELLE ou Le COCU IMAGINAIRE, Scène XVI, 396-406)	Theo.: Oh that <i>I</i> were a man, I'd soon redress My wrongs: His Life shou'd pay the forfeit of his Vows, And he shou'd fall a Victim to my rage. T. Essence: Good Saint! Theo.: But oh <i>I</i> rave; For Courtly's generous soul cou'd ne're admit A thought so base to harbour in his brest, Much less wou'd execute so vile an act; Heaven's! 'tis impossible! Courtly false? it cannot be. T. Essence: Oh yes, Madam; yes, too true he's false; but how shall we curb his Leachery? Theo.: Sure hell itself has not a torment equal to thy Crime. T. Essence: Sweet Soul! Theo.: To wrong a person never injur'd thee – [...] But my complaints are vain, I'll tear this Viper from my brest, and then Study a just Revenge to scourge his soul, For Violations done to Sacred Love. (Thomas Rawlins, <i>Tom Essence: or, The Modish Wife</i>, p. 29)

La différence la plus évidente entre le français et l'anglais que la mémographie sur cette traduction serait capable d'exposer doit être que les répliques du texte source sont en vers rimés mais traduites en anglais dans une forme mélangée de prose et de vers blancs. Tom Essence, l'homologue de Sganarelle, parle toujours en prose, tandis que Theodocia, l'homologue de Célie, parle tantôt en prose et tantôt en vers blancs, en fonction des personnages à qui elle s'adresse ou du sujet de la conversation à ce qui paraît comme dispositif fortement shakespearien. Ainsi, bien qu'à première vue la forme de la langue semble être très différente en français et en anglais, on peut observer que les variations sont néanmoins produites en tenant compte des effets dramatiques des rythmes de l'original. Le malheur et la colère de la jeune femme apparemment méprisée sont aiguisés à la fois dans le vers rimé français et dans le vers blanc anglais, et la confusion du cocu trompé est aussi comique dans la prose anglaise que dans les alexandrins français. Quoi qu'il en soit, ces premiers traducteurs de Molière ne se soucièrent pas de trouver des équivalents prosodiques proches de la forme poétique française. Ni D'Avenant ni Rawlins ne traduisirent les répliques poétiques de Molière en pentamètre iambique le plus cohérent pour correspondre étroitement aux alexandrins français d'occurrence régulière. Les rythmes des traductions anglaises sont marqués par une spontanéité qui était en partie le résultat de l'opportunité des traductions précipitées et en partie le reflet de la tolérance du théâtre anglais à l'effacement des frontières entre prose et vers au profit du langage habituel sur scène.

L'axe comparatif qui est profondément important pour tout processus de traduction réinformera notre mémographie sur Molière qu'alors qu'une comédie française du XVII^e siècle pouvait être entièrement composée d'alexandrins rimés¹, la comédie anglaise de la même période avait tendance à être composée en prose ou en vers blancs, même si quelques-uns des auteurs expérimentaient la rime. Comme cela se manifeste expressément dans la critique littéraire de la première modernité en Angleterre, la rime était considérée comme un dispositif littéraire plus artificiel qui n'influençait pas la qualité littéraire d'une pièce. Cependant, les premières pièces vernaculaires pour lesquelles nous avons des preuves substantielles, principalement des drames paroissiaux festifs et des cycles de mystère mis en scène par les guildes de la ville, semblent avoir été rimées. Plus particulièrement donc, l'écriture de toute sorte en anglais semble être venue avec l'hypothèse que la rime était une marque du « littéraire », de la fiction et du divertissement, et le drame n'y fit pas exception. Même après que la Réforme ait contribué à un déclin progressif de ces formes de théâtre local et que les compagnies

¹ Voir Clive, Scott, 1988.

itinérantes sponsorisées aient commencé à devenir les principaux fournisseurs de pièces de théâtre à travers le pays, cette caractéristique de style resta largement inchangée. Dans ce drame du milieu du XVI^e siècle plus manifeste dans les courts intermèdes comiques, les pièces de moralité centrées sur des noms abstraits animés, les dramatisations bibliques premières incarnations du genre historique, et les œuvres humanistes employant des tropes et des personnages classiques, la rime finale continua à être la norme. En d'autres termes, il était courant dans le drame de cette période que chaque ligne d'une pièce de théâtre rime¹. Le public de toute l'Angleterre, se pressant dans les salles locales, les jardins du village, les auberges ou les églises pour attraper les joueurs en tournée lors de leur passage, ou assister à des divertissements dans leur collège universitaire ou les *Inns of Court*, aurait été temporairement transporté dans un monde de rime. Mais au moment où les théâtres ont fermé en 1642, cela avait complètement changé. La rime était encore une technique extrêmement importante pour le dramaturge moderne ; mais sans être bien plus qu'une technique. Ce n'était plus le matériau de base à partir duquel le drame pouvait se dérouler.

Ce genre d'analyse mémographique pourra dévoiler qu'il n'est donc pas tout à fait vrai que la rime était complètement absente de la comédie anglaise². Son utilisation occasionnelle dans les traductions de Molière à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle était donc à des fins dramatiques ou comiques spécifiques. Dans *Tartuffe*, Dorine devient clairement exaspérée par la flatterie des jeunes amants, comme l'indique son interruption de la tentative de Valère de poursuivre ses paroles mielleuses. Matthew Medbourne³ utilisa à bon escient les vers blancs dans sa traduction-adaptation de *Tartuffe* de Molière. La qualité du vers blanc a été critiquée par certains auteurs du XX^e siècle tels que Dudley H. Miles⁴ qui reconnaît que l'œuvre anglaise incorpore néanmoins de rimes occasionnelles qui conservent l'intégrité et l'esprit de l'original sans

¹ Voir C.S. Lewis. 1954, pour des perspectives panoramiques sur ce sujet.

² David M. Bevington, 1962 : 2 : « Although it would be folly to deny the supreme accomplishment of classical form and its influence upon the Renaissance, it is necessary to guard against the obverse assumption that English popular drama before it received classical guidance lacked a structure of its own ».

³ Voir Lori, Sonderegger, 2000 : 553-572.

⁴ Dudley Howe Miles, 1910 : 87 : « All this striving for faithfulness is embodied in the worst blank verse ever spoken in an English theater. When Moliere's most powerful and poetic speeches are rendered in this style, it is a matter of no significance that the translator betrays respect for the "Master-Piece of all French Comedy" by omitting only some half-dozen scenes ».

abaisser la tonalité comique de Molière¹. L'idée que la rime est une forme de discours amoureux, effusif susceptible d'être affecté transparaît dans la traduction de Medbourne de cette section, dans laquelle les alexandrins de Valère et de Mariane sont transformés en deux distiques rimés. Lorsque Valère et Mariane s'apprêtent à surmonter les obstacles à leur mariage, par exemple, Medbourne se sert d'une rare section de rime dans la conversation suivante qu'il crée dans le modèle de Molière :

Molière	Medbourne
VALÈRE, à Mariane. Quelques efforts que nous préparions tous, Ma plus grande espérance, à vrai dire, est en vous.	VALERE: What Force soever we can now prepare; In you is all my Hope, for you my Care. [to Mariana.
MARIANE, à Valère. Je ne vous réponds pas des volontés d'un père ; Mais je ne serai point à d'autre qu'à Valère.	MARIANA: I cannot answer for a Father's Will; But be assur'd, I am my Valère's still. [to Valere.
VALÈRE. Que vous me comblez d'aise ! Et quoi que puisse oser....	VALERE: How I'm o'erwhelmed with Joy? and now I dare –
DORINE. Ah ! jamais les amants ne sont las de jaser. Sortez, vous dis-je.	DORINA: Lovers are never weary of Discourse: Go, get you gone, I say. [Valere goes a Step and returns
VALÈRE <i>Il fait un pas et revient.</i> Enfin....	VALERE: Well, to conclude –
DORINE. Quel caquet est le vôtre ! Tirez de cette part ; et vous, tirez de l'autre.	DORINA: No more of this Discourse. Here part, dear Friends, and banish all your Fears; Go, go, divide. Courage till our next meeting
(Molière, <i>Œuvres complètes, Tartuffe ou l'Imposteur</i> , II, 2. 4. 816-22)	(Matthew Melbourne, <i>Tartuffe</i> , p. 25)

Dans l'adaptation scénique de Medbourne, Valère répond aux rimes du couplet de Mariane avec son propre couplet et suggère donc que sans l'interruption de Dorina, il pourrait continuer à parler en rime continue. En français comme en anglais, la bonne est présentée comme lasse de la conversation affectée des amants et désireuse d'y mettre un terme. La traduction par Medbourne du verbe « jaser » et du nom

¹ Miles, 87 : « Medbourne's peculiarity is not that he lowered the tone of Moliere's comedy, but that he made any effort to retain the integrity and spirit of the original ».

« caquet » par l'emploi du mot soutenu « Discourse » en tant qu'équivalent en anglais aux dépens des mots comme « *chatter* » (bavardage) ou « *clatter* » (cliquetis) du même registre familier, suggère également l'anxiété chez Medbourne à faire rimer à tout prix les mots. La rare utilisation de la rime par Medbourne dans sa traduction de *Tartuffe* lui permet ici de souligner le comportement comique amoureux de Valère et de Mariane. Il inclut la farce dans l'interaction des personnages en montrant la résistance du prétendant à partir, mais également en mettant l'accent sur leur comportement affecté à l'aide des rimes flagrantes.

De fait, Molière n'écrivit pas toutes ses pièces en alexandrins rimés continus. Il expérimenta le plus généreusement la forme de vers dans *Amphitryon* (1668). Cela a été en partie traduit, en partie adapté en vers et en prose dans l'adaptation *Amphitryon, or The Two Sosa's* par Dryden en 1690. Le plexus mémographique sur l'expérimentation avec la forme poétique chez Dryden montrerait une distribution métrique fascinante. L'alexandrin français est un mètre poétique syllabique plus typiquement de 12 syllabes avec une césure médiale divisant le vers en deux hémistiches ou les sous-vers de six syllabes chacun, soit la moitié du vers entier qui comporte douze syllabes. La césure étant une pause métrique ou une coupure de mot peut ou non être réalisée comme une rupture syntaxique plus forte. Alors que l'alexandrin français est syllabique, l'alexandrin anglais est à la fois syllabique et accentué où la césure centrale n'est pas toujours rigidement préservée. Dryden a confondu l'alexandrin proprement dit avec le long alexandrin à deux hémistiches avec sept syllabes chacun (Dryden, 1693 : XII, 68). D'après la prosodie de Dryden, la ligne héroïque ne comprend pas plus de dix syllabes (Dryden, 1692 : XIII, 121) et le vers blanc c'est le vers héroïque sans rime (Dryden, 1668 : XV, 364) tandis que le burlesque est un vers à huit syllabes et quatre pieds trop court pour le style poétique digne (Dryden, 1692 : XIII, 121). Le distique héroïque traditionnel est généralement considéré comme ayant été perfectionné respectivement par Dryden et Alexander Pope à l'époque de la Restauration et au début du XVIII^e siècle. Si l'ouverture de Molière démontre son inventivité prosodique, une lecture latérale de celui-ci en parallèle avec Dryden montre que ce dernier utilisait des éléments prosodiques en prose pour transmettre les négociations entre Mercure et la Nuit, qui sont tous deux appelés à aider Jupiter dans son projet de coucher Alcmena, épouse d'Amphitryon. Par conséquent les répliques de Mercure apparaissent contractées. Dès sa traduction du prologue de *Tartuffe* de Molière, il inclut diverses séquences en alexandrin, y compris des vers heptasyllabiques et octosyllabiques. Dans l'échange entre Mercure et La Nuit, Dryden remplace les rimes embrassées et croisées de Molière par une prose lyrique mais utilise des vers blancs et des vers rimés ailleurs dans son adaptation :

Molière	Dryden
MERCURE Tout beau ! Charmante Nuit ; daignez vous arrêter : Il est certain secours que de vous on désire, Et j'ai deux mots à vous dire De la part de Jupiter. LA NUIT Ah ! Ah ! C'est vous, seigneur Mercure ! Qui vous eût deviné là, dans cette posture ? MERCURE Ma foi ! Me trouvant las, pour ne pouvoir fournir Aux différents emplois où Jupiter m'engage, Je me suis doucement assis sur ce nuage, Pour vous attendre venir. [...] Que vos chevaux, par vous au petit pas réduits, Pour satisfaire aux vœux de son âme amoureuse, D'une nuit si délicieuse Fassent la plus longue des nuits ; (Molière, <i>Œuvres complètes</i>, <i>Amphitryon</i>, Prologue, 1-115)	MERCURY: Madam Night, a good Even to you: fair and softly, I beseech you Madam: I have a word or two to you, from no less a God than Jupiter. NIGHT: O, my nimble finger'd God of Theft, what make you here on Earth, at this unseasonable hour? What Bankers Shop is to be broken open to Night? Or what Clippers, and Coiners, and Conspirators, have been invoking your Deity for their assistance? MERCURY: Faith none of those Enormities; and yet I am still in my Vocation: for you know I am a kind of Jack of all Trades: at a word, Jupiter is indulging his Genius tonight, with a certain noble sort of Recreation, call'd Wenching [...] He has sent me to will and to require you to make a swinging long Night for him, for he hates to be stinted in his pleasures. (Dryden, <i>Amphitryon</i>, or, <i>The Two Socia's</i>, 5-6)

Les mémographies spécifiques aux traductions de Molière peuvent créer le corpus précurseur fondamental des hypertextes qui peut peupler le système LLIR. L'alexandrin français serait l'une des entrées thématiques les plus cruciales du système LLIR dans le contexte des traductions de Molière. Le défi le plus évident auquel sont souvent confrontés les traducteurs de Molière est de savoir comment rendre les alexandrins de manière à ce qu'ils portent l'accent prosodique en anglais. Ce n'est pas un hasard si nombre de ses premiers traducteurs ont choisi de traduire sa prose plutôt que ses comédies en vers.

Henry Van Laun (1820-1896) accomplit un travail intéressant dans la traduction de Molière à la fin du XIX^e siècle. Bien que l'on sache peu de choses sur cet écrivain-traducteur néerlandais, sa contribution aux œuvres traduites de Molière est significative. Après avoir traduit *History of English Literature* d'Hippolyte Taine en trois volumes en 1877, Van Laun traduisit les œuvres de Molière en six volumes entre 1870 et 1878, qui ont été tous rendus disponibles numériquement dans leurs nombreuses éditions par Hathi Trust. S'il était facile de cartographier toutes les traductions de Molière par Van Laun, ce qui serait plus

important pour un traducteur de Molière au XXI^e siècle, c'est la forme en prose dans laquelle Van Laun a traduit Molière. Une mémographie bien fournie sur les traductions et adaptations de Molière qui inclurait des aspects de sa stylistique tels que décrits dans les sections précédentes de cet article, aiderait à créer des parallèles de passages sélectionnés des œuvres traduites de Molière. Cela permettra aux futurs traducteurs de profiter non seulement d'une vue comparative plus étroite entre les textes traduits mais également d'une belle estimation de la variété stylistique qu'inspire l'œuvre de Molière. Cette plasticité collaborative des textes source et cible encouragea peut-être Van Laun à s'écarter de l'énigme de l'alexandrin par un simple aveu qu'il fait dans sa *Préface* :

« I have attempted to give a new translation of all Molière's plays. After mature consideration, the idea has been abandoned of reproducing, either in rhyme or blank verse, those which in the original are in poetry. The experiments which have been made to represent some of these in metre have not greatly charmed me; and as they were tried by men of talent, and as I do not pretend to possess greater gifts than my predecessors, I have come to the conclusion that an imitation of Molière's style in any metre is next to an impossibility, but that a faithful and literal translation in prose;, even if it cannot preserve the fire of the original, may still render the ideas, and represent to the English reader as clear a perception of Molière's characters as can be obtained in a foreign tongue ». (Van Laun, 1878 : v-vi)

Il serait difficile de juger si le « feu de l'original » a disparu dans le drame en prose *SGANARELLE : or THE SELF-DECEIVED HUSBAND* (Van Laun, 1878 : 284) traduit de *Sganarelle* de Molière, mais la traduction en prose de Van Laun semble plus que rendre justice à la tonalité colérique des personnages dans l'échange passionné entre Sganarelle et sa femme au sujet du portrait du prétendu amant de la femme :

Molière	Van Laun
SGANARELLE. Tu ne m'entends que trop, Madame la carogne ; Sganarelle est un nom qu'on ne me dira plus, Et l'on va m'appeler Seigneur Corneillius. J'en suis pour mon honneur ; mais à toi qui me l'ôtes, Je t'en ferai du moins pour un bras ou deux côtes. SA FEMME. Et tu m'oses tenir de semblables discours. SGANARELLE. Et tu m'oses jouer de ces diables de tours. SA FEMME. Et quels diables de tours, parle donc sans rien feindre ? SGANARELLE. Ah ! Cela ne vaut pas la peine de se plaindre, D'un panache de cerf sur le front me pourvoir, Hélas ! Voilà vraiment un beau venez-y-voir. (Molière, <i>Œuvres complètes</i>, SGANARELLE ou Le COCU IMAGINAIRE, Scène VI, 190-200)	SGAN. You know but too well, Mrs. Impudence. No one will call me any longer Sganarelle, but every one will give me the title of Signor Cornutus; my honor is gone, but to reward you, who took it from me, I shall at the very least break you an arm or a couple of ribs. SGAN. You know but too well, Mrs. Impudence. No one will call me any longer Sganarelle, but every one will give me the title of Signor Cornutus; my honor is gone, but to reward you, who took it from me, I shall at the very least break you an arm or a couple of ribs. SGAN.'S WIFE. How dare you talk to me thus? SGAN. How dare you play me these devilish pranks? SGAN.'S WIFE. What devilish pranks? Say what you mean. SGAN. Oh! It is not worth complaining of. A stag's top-knot on my head is indeed a very pretty ornament for everybody to come and look at. (SGANARELLE: or THE SELF-DECEIVED HUSBAND, scene vI, p. 284)

Richard Wilbur, le célèbre poète américain et traducteur du français et du russe vers l'anglais est le plus lu des traducteurs de Molière des XX^e et XXI^e siècles. En 2021, la *Library of America* a publié en deux tomes les dix comédies que Wilbur a traduites des quelques douzaines de pièces de Molière : en tome 1, *The Bungler* (*L'Étourdi*), *Lovers' Quarrels* (*Le Dépit amoureux*), *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*), *L'École des maris* (*L'École des maris*), *L'École des femmes* (*L'École des femmes*) et *Don Juan* ; et en tome 2, *The Misanthrope* (*Le Misanthrope ou L'Atrabilaire amoureux*), *Amphitryon*, *Le Tartuffe* (*Tartuffe ou L'Imposteur*) et *The Learned Ladies* (*Les Femmes savantes*). La valeur intrinsèque ajoutée par Wilbur au vaste corpus transmédiat de traductions et d'adaptations de Molière provient de sa transformation du distique en alexandrin de Molière en pentamètre iambique, une forme poétique très appréciée au début de la première modernité en Angleterre. Alors que l'esprit du couplet n'est pas si facilement préservé, Wilbur le relève avec un grand succès. Étant donné que la ligne du pentamètre iambique est accentuée et syllabique et que l'alexandrin français est syllabique simple, il est possible d'apporter plus

d'attention à la justesse d'une rime à cause du stress syllabique et même en pleine muflerie. Dans *Le Bungler* (*L'Étourdi ou les contre-temps* de Molière), un enlèvement planifié est déjoué lorsqu'un pot de chambre est vidé sur la tête des ravisseurs où Molière met l'accent sur le savoir de la découverte et le besoin d'évasion. Le chef des ravisseurs potentiels Léandre et son complice Truffaldin s'exclament :

Molière	Wilbur
LÉANDRE : Sans bruit ! Ne faisons rien que de la bonne sorte.	LÉANDRE: No noise, now; let's be proper and polite.
TRUFALDIN. Quoi ? Masques toute nuit assiègeront ma porte ?	TRUFALDIN: What! Throngs of masquers at my door all night? Don't catch a cold for nothing, sirs; take care;
Messieurs, ne gagnez point de rhumes à plaisir ; Tout cerveau qui le fait est certes de loisir ; Il est un peu trop tard pour enlever Célie ; Dispensez-l'en ce soir, elle vous en supplie ; La belle est dans le lit, et ne peut vous parler ; J'en suis fâché pour vous ; mais pour vous régaler Du souci qui pour elle ici vous inquiète, Elle vous fait présent de cette cassolette.	You're going to have a good long wait out there. It's a little late for carrying off Célie, Who offers her regrets, by way of me. She's gone to bed, and cannot see you now, But, wishing to express her thanks somehow For all your kind solicitude and pains, She sends you what this fragrant pot contains.
LÉANDRE : Fi ! Cela sent mauvais, et je suis tout gâté : Nous sommes découverts, tirons de ce côté.	LÉANDRE: Oh no, I'm soaked! And what an awful stink! Let's go, my friends; they're on to us, I think.
(Molière, <i>Œuvres complètes, L'Étourdi ou Les Contre-Temps</i> , Scène IX, 1243-1254)	(Moliere: <i>The Complete Richard Wilbur Translations, Volume 1: The Bungler</i> , III.9, 1-12)

À noter ici qu'il existe une différence importante dans l'architecture des scènes dans la traduction de Wilbur : les cinq actes de *The Bungler* de Wilbur comprennent, neuf, onze, neuf, sept et onze scènes respectivement contrairement à la répartition des cinq actes avec onze, quatorze, treize, neuf et seize scènes respectivement chez Molière. Pour ce qui est de l'intrigue dans l'extrait indiqué ci-dessus, contrairement à l'intention de Molière, la traduction de Wilbur ajoute au malheur des comploteurs et à leur perplexité. La manière dont Wilbur évoque l'esprit comique, la courtoisie et la satire de Molière nous donne l'impression que s'il écrivait en Angleterre à son époque, il serait tout aussi parfait qu'un dramaturge de la Restauration.

Ainsi une mémographie annexée au système *LLIR* (pour rappel, *Literary Language Informations Retrieval* ou le système de recherche

d'informations en langage littéraire), décomposera le texte source en segments de rimes des séquences d'alexandrins, d'heptasyllabes et d'octosyllabes de Molière, recherchera les correspondances entre les segments et la moitié source des paires source-cible précédemment traduites et stockées dans une Mémoire de Traduction, et présentera des paires correspondantes complètes et/ou partielles de traduction : Molière-D'avenant, Molière-Rawlin, Molière-Medbourne, Molière-Dyden, Molière-Van Laun et Molière-Wilbur comme démontré ci-dessus. Le traducteur peut accepter une correspondance, la remplacer par une nouvelle traduction ou la modifier à son gré de sorte de pouvoir la faire correspondre à la source ainsi qu'à ses propres objectifs traductologiques pour une multiplicité de langues cibles. Dans les deux derniers cas, la traduction nouvelle ou modifiée entre dans la base de données pour munir davantage cette dernière. En outre, la création des mémographies *LLIR* aiderait à surmonter plusieurs lacunes des systèmes d'MdT (pour rappel, Mémoire de Traduction) existants, telles que l'affichage uniquement des correspondances parfaites, visant à ce que seuls les segments de texte qui correspondent exactement aux entrées de la base de données puissent être récupérés. Un autre inconvénient qui tourmente les systèmes d'MdT typiques est que ces systèmes ne recherchent que du texte dans le segment source. De même, la flexibilité et la robustesse de l'algorithme de correspondance déterminent en grande partie les performances de l'MdT, bien que pour certaines applications, le taux de rappel des correspondances exactes puisse être suffisamment élevé pour justifier l'approche de correspondance parfaite. Les segments où aucune correspondance n'est trouvée devront être traduits manuellement par le traducteur. Au contraire, les mémographies *LLIR* peuvent utiliser des algorithmes d'appariement aléatoire pour récupérer des segments similaires qui sont présentés au traducteur avec des différences signalées. Avec les mémographies *LLIR*, les segments nouvellement traduits peuvent être stockés dans la base de données où ils peuvent être utilisés pour de futures traductions autant que les répétitions de ce segment dans le texte actuel.

Pour conclure, la création des mémographies avec des liens de balisage des dispositifs littéraires au sein du système *LLIR* peut créer des hypertextes et éventuellement des hypermédias avec lesquels les MdT peuvent fonctionner plus efficacement se rendant ainsi plus susceptibles de se présenter comme la prochaine étape visible et exploitable dans la TAO (Traduction Assistée par Ordinateur) pour les traductions littéraires. Une telle intervention numérique est également utile pour traduire des modifications progressivement réalisées dans un document précédemment traduit, correspondant, par exemple, à des modifications mineures dans une nouvelle version du même texte source. Traditionnellement, les Mémoires de Traduction n'ont pas été considérées comme appropriées pour les textes littéraires ou créatifs,

pour la simple raison qu'il y a si peu de répétitions dans la langue utilisée. Mais des mémographies robustes qui seront capables d'aborder une déconstruction claire et évolutive du texte source déjà éclaté en segments intelligibles, seraient de grande valeur pour des recherches de concordance destinées à déterminer l'usage approprié des méta-modèles tels que les dispositifs littéraires, les données historiques sur l'évolution du style poétique dramatique et ainsi de suite, en dehors des entrées traditionnelles lexico-sémantiques en langues source et cible. De plus, la visibilité des différents segments source-cible toujours affichés ensemble offre de nouvelles possibilités de découverte et de choix qui seraient extrêmement lourdes dans un environnement d'examen traditionnel. Cela montre bien l'importance des textes déjà traduits par rapport au texte source lui-même qui est loin d'être pris isolément dans notre monde où les pratiques de traduction deviennent de plus en plus numériques.

Bibliographie

Sources primaires

D'AVENANT, Sir William. *The Dramatic Works of Sir William D'Avenant with Prefaratory Memoir and Notes*. Edinburgh: William Patterson, 1873.

DRYDEN, John. *AMPHITRYON; or The Two Socia's. A Comedy As it is Acted at the Theatre Royal*. Londres : imprimé pour J. Tonson, Judges Head, 1690, British Library Historical Print Editions, 2011.

DRYDEN, John. *Examen Poeticum: Being the Third Part of Miscellany Poems Containing variety of New Translations of the Ancient Poets. Together with many original copies, by the most eminent hands*. Londres : R E For Jacob Tonson, 1693.

DRYDEN, John. *Discourses on Satire and on Epic Poetry*, 1692, dir. Henry Morley. Limited: Londres, Paris, New York et Melbourne, Cassell & Company, 1888.

DRYDEN, John. *An Essay of Dramatic Poesy*, 1668, dir. Thomas Arnold. Oxford: The Clarendon Press, 1889.

MEDBOURNE, Matthew. *Tartuffe; Or, the French Puritan. a Comedy (in Five Acts, in Verse) Render'd Into English with Much Addition and Advantage by M. Medbourne, Etc.*, 1670. Londres: British Library Historical Print Editions, 2011.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin. *Molière, Œuvres complètes*, Edition dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui, Textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud, Comédies-ballets coéditées par Anne Piéjus avec la collaboration de David Chataignier, Gabriel Conesa, Bénédicte Louvat-Molozay et Lise Michel. Paris : Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard : 2010, 2 tomes, cxxvi + 1600 p ; xviii + 1758 pp.

RAWLINS, Thomas. *Tom Essence: or, The Modish Wife*, Londres, imprimé chez T. M. pour W. Cademan, 1677. British Library Historical Print Editions, 2011.

VAN LAUN, Henry. Préface, *The dramatic works of J.B. Poquelin-Molière / rendered into English by Henri Van Laun*, tome 1. Edinburgh: William Patterson, 1878.

WILBUR, Richard, *Moliere: The Complete Richard Wilbur Translations, Volume 1: The Bungler*. New York: Library of America, 2021.

Sources secondaires

Traduction et Humanités numériques

ATKINS, Daniel E. *Revolutionizing Science and Engineering Through Cyberinfrastructure: Report of the National Science Foundation Blue-Ribbon Advisory Panel on Cyberinfrastructure*. (The Atkins Report). Arlington: National Science Foundation, 2003: 9-82.

BLACKWELL, Christopher et CRANE, Gregory. « Conclusion: Cyberinfrastructure, the Scaife Digital Library and Classics in a Digital age ». In: *Changing the Center of Gravity: Transforming Classical Studies Through Cyberinfrastructure, DHQ: Digital Humanities Quarterly*, Volume 3 Number 1, 2009: 4, « We use the term memography to describe the history of a meme within a larger body of material ».

BLACKWELL, Christopher H, « Demos: Challenges and Lessons », (Classics@), Center for Hellenic Studies, Harvard University, 2003.

CARPUAT, Marine et WU, Dekai. « Word Sense Disambiguation vs. Statistical Machine Translation ». Presented at *ACL 2005*. In: *Proceedings of the Forty-Third Annual Meeting on Association for Computational Linguistics*, 2005: 122–127.

DENG, Yonggang, KUMAR, Shankar et BYRNE, William. « Segmentation and Alignment of Parallel Text for Statistical Machine Translation ». *Natural Language Engineering*, n° 12.4, 2006: 1-26.

FENG, Shaolei et MANMATHA, R. « A Hierarchical, HMM-based Automatic Evaluation of OCR Accuracy for a Digital Library of Books », acte de colloque, *CDL 2006. Proceedings of the Sixth ACM/IEEE-CS Joint Conference on Digital Libraries*, 2006: 109-118.

JOCKERS, Matthew Lee. *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Urbana: University of Illinois Press, 2013.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke, 2002.

ROBERTSON, Bruce. « Exploring Historical RDF with Heml ». In: *Changing the Center of Gravity: Transforming Classical Studies Through Cyberinfrastructure. Digital Humanities Quarterly*, n° 3.1, 2009: 56-69.

SANKAR, Pramod K., AMBATI, Vamshi, PRATHA, Lakshmi et JAWAHAR, C.V. « Digitizing a Million Books: Challenges for Document Analysis ». *Document Analysis Systems VII*, 2006: 425-236.

STEINER, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Londres, Oxford et New York: Oxford University Press, 1976.

TOSELLI, Alejandro, ROMERO, Veronica et VIDAL, Enrique. « Viterbi Based Alignment Between Text Images and Their Transcripts », acte de colloque, *LaTeCH 2007, Proceedings of the Workshop on Language Technology for Cultural Heritage Data*, 2007: 9-16.

WANG, Jianqiang et OAR, W Douglas. « Matching meaning for cross-language information retrieval ». *Information Processing & Management*, n° 48.4, 2012 : 631-53.

Molière et la Restauration

- ATTRIDGE, Derek. *Well-Weighed Syllables: Elizabethan Verse in Classical Metres*. London: Cambridge University Press, 1974.
- BEVIS, Richard W. *English Drama: Restoration and Eighteenth Century 1660-1789*. Londres: Longman, 1988.
- CHARLANNE, Louis. *L'influence française en Angleterre au XVIIe siècle*. Paris: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1906.
- BEVINGTON, David M. *From 'Mankind' to Marlowe: Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- KEWES, Paulina. *Authorship and Appropriation: Writing for the Stage in England, 1660-1710*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- LEWIS, C.S.. *English Literature in the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1954.
- MCBRIDE, Robert. *Molière et son premier Tartuffe : genèse et évolution d'une pièce à scandale*. Durham : University of Durham, 2005.
- MILES, Dudley H.. *The Influence of Molière on Restoration Comedy*, New York : Columbia University Press, 1910.
- PREST, Julia. *Controversy in French Drama: Tartuffe and the Struggle for Influence*. New York: Palgrave, 2014.
- RICHMOND, Hugh M.. *Puritans and Libertines: Anglo-French Relations in the Reformation*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1981.
- SONDEREGGER, Lori. « Sources of Translation: A Discussion of Matthew Medbourne's 1670 Translation of Molière's Tartuffe ». In: *Papers on Seventeenth-Century French Literature*, 27.52, 2000: 553-572.
- TUCKER, Joseph E.. « The Eighteenth-Century English Translations of Molière ». *Modern Language Quarterly*, 3.1, March 1942: 83-103.
- VIALA, Alain. *La France galante*. Paris : Presses Universitaires de France, 2008.
- WILCOX, John. *The Relation of Molière to Restoration Comedy*. New York: Benjamin Blom, 1938.
- WORTH-STYLIANOU, Valerie. « Translatio and Translation in the Renaissance: from Italy to France ». In: George Alexander Kennedy et Glyn P. Norton (dir.), *The Cambridge History of Literary Criticism, III: The Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- WORTH-STYLIANOU, Valerie. *Practising Translation in Renaissance France: The Example of Étienne Dolet*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- ZUBER, Roger. *Les belles infidèles et la formation du goût classique*. Paris: Albin Michel, 1995.