

KAROLINA J. BRZYKCY

University of Warsaw

***The Plain Dealer* de William Wycherley : la propension anglaise à l'adaptation**

ABSTRACT

The article examines the development of the English language during the Restoration period in 1660, with the coming to power of Charles II, which ended the period known as the Protectorate. It was at that time that the ideal of 'proper' English was developed and a cultural renaissance of English art *par excellence* was born. From the seminal text of the English Restoration Comedy, William Wycherley's *The Plain Dealer*, we will analyse how this development influenced the translation of great works by foreign authors such as Molière. We will also examine – through the filter of political history – the reasons why the British theatre at the time was far more open to adaptations of foreign works than translations.

KEYWORDS: Molière, Charles II, Restoration comedy, history of the English language, translation, adaptation, canon

ABSTRACT

Cet article examine l'évolution de la langue anglaise pendant la période de la Restauration en 1660, avec l'arrivée au pouvoir de Charles II, ce qui a mis fin à la période connue en tant que Protectorat. C'est à cette époque que l'idéal d'un anglais «correct» a été développé et qu'un sentiment de renaissance culturelle de l'art anglais *par excellence* est né. À partir du texte phare de la Comédie de la Restauration anglaise, *The Plain Dealer* de William Wycherley, nous analyserons comment cette évolution a influencé la traduction de grandes œuvres d'auteurs étrangers tels que Molière. Nous allons également examiner – à travers le filtre de l'histoire politique – les raisons pour lesquelles le théâtre britannique de l'époque était bien plus ouvert aux adaptations des œuvres étrangères qu'aux traductions.

MOTS CLÉS: Molière, Charles II, comédie de la Restauration, histoire de la langue anglaise, traduction, adaptation, canon

1.1 La Restauration. Contexte historique

L'année 1660 marque la fin d'une grande précarité politique en Angleterre. Après une succession de divers systèmes politiques tels que celui de la monarchie, qui a connu une fin aussi soudaine que brutale lors de l'assassinat du roi Charles I en 1649, et qui était suivi respectivement par la période du Commonwealth (1649-1653) et du Protectorat (1653-1659), la monarchie s'est imposée de nouveau. Bien que l'accession au trône de Charles II soit vue comme un retour à la normale et la reprise du train-train quotidien du peuple britannique, cette stabilité a été atténuée par la tension émanant des polémiques irrésolues sur le plan idéologique et doctrinal. Les années 1660 étaient donc profondément marquées d'une part par des conflits religieux et un fanatisme religieux, et d'autre part par le courant hédonique et la débauche de la cour royale. Ces deux extrêmes, qui coexistaient côte à côte, ont donné naissance à des tendances nouvelles dans le développement de la langue et de la littérature contemporaine.

Même si la constatation de Paul Hammond (2002 : 15) lors qu'il déclare que [la guerre civile et Interrègne n'était qu'une période de la destruction] et qu'il ajoute que celle-ci présente un point de vue très sélectif (Hammond: 15-16), semble vrai, le théâtre dont l'image était systématiquement ternie par des condamnations publiques sous forme de brochures et pamphlets et nombreux textes de loi qui visaient à entraver son activité, la période a marqué durablement la façon dont l'on concevait le drame. Le ressentiment envers le théâtre – qui tirait son origine de la vision du monde puritain – était exprimé de façon plus notoire par Stephen Gosson (« L'École des abus ») en 1579, et plus tard par Jeremy Collier en 1698 dans son texte « Coup d'œil sur l'immoralité du théâtre anglais », ces deux demeurent des textes phares témoignant à quel point le théâtre était mal vu à l'époque. Il faut également noter que la majorité des puritains dans le Parlement sous le règne de Charles I avait réussi à introduire de nombreux textes de loi qui visaient à prohiber toute forme d'activité théâtrale. Le premier acte venait du 2 septembre 1642 et prônait la suspension de toute activité théâtrale. Il était suivi par celui de 11 février 1648, qui a introduit 'une suppression totale' (Clare 2004 : 459) de toutes les pièces de théâtre sous peine de pénalité pécuniaire ou de flagellation publique pour les acteurs. Par conséquent, une vie théâtrale parallèle dans la sphère privée a commencé à prospérer dans les théâtres intérieurs et théâtres en plein air (Clare 2004 : 462-463). En 1660, sous le règne de Charles II, dont la cour est devenue traitée de l'épicentre de l'éclat augustinien (Belle 2020 : 263) a eu lieu donc un revirement radical : les théâtres se sont rouverts, et les grands esprits de la litté-

rature contemporaine se sont permis d'épancher leurs sentiments anti-puritains sous forme de satire, qui, depuis lors, est devenu un moyen populaire d'expression littéraire.

La même année *i.e.* 1660, le rôle du théâtre a drastiquement changé. Dans son livre « The Land and Literature in England », Adams (1986 : 235) parle d'une commercialisation brutale après sa réouverture en 1660 (Adams 1986). Adams souligne qu'à partir de ce moment un critère d'une importance croissante par rapport au choix du répertoire théâtral était une étendue de 'rentabilité' (Adams 1986). Il devient donc clair que le métier de dramaturge est devenu une entreprise commerciale autant qu'artistique. Ce fait explique pourquoi la majorité des textes traduits en anglais à l'époque était adaptée : les traductions devaient prendre en compte le goût populaire d'un large public, qui, celui-ci, n'était pas toujours au courant du style et l'humour étranger.

1.2 Contexte littéraire : littérature et langue de l'époque

La langue de l'époque se caractérisait par le terme *fluency*, qui signifiait aisance et maîtrise de la langue, exempte de [préciosité, affectation, aspect rustique et crudité] (Collins 1982 : 165). Cette exigence était imposée par la croissance de précurseur de la classe moyenne (Collins 1982), qui utilisait la langue pour communiquer sur des sujets de tous les jours. Par conséquent, la langue était progressivement adaptée pour les besoins d'une société préoccupée surtout pour l'ordre, la discipline et la facilité de communication (Collins 1982). Un des grands tournants dans la progression de la langue anglaise était la fondation de la *Royal Society* en 1660. Même si, en théorie, le rôle principal de la *Société Royale* était la promotion du développement des sciences exactes, elle a également beaucoup contribué au raffinement de la langue. Les membres de la Société devaient répondre aux critères spécifiques concernant l'usage de la langue que l'on peut résumer comme suit : « a close, naked, natural way of speaking (...) and preferring the language of artisans, countrymen and merchants before that of wits of scholars » (Daiches 1960 : 556), *i.e.* une manière de parler précise, simple, juste (...) et favorisant la langue des artisans, des campagnards et des commerçants, plutôt que l'érudition des savants. Dans l'article « Translation and Literary Innovation », Stuart Gillespie et Robin Sowerby citent Alexander Pope qui a noté que pendant la période de Restauration a émergé, pour la première fois, l'idéal du langage correct (Gillespie, Sowerby 2005 : 28). Cette tendance a été réaffirmée par la dé-

mocratisation progressive de la lecture effectuée à travers la presse et le marché des livres, dont la majorité du lectorat était constitué de lecteurs de classes sociales moyennes. Cela a, dorénavant, mené à l'emploi d'une langue plus contrôlée qu'auparavant, évitant des métaphores et des figures rhétoriques trop éreintantes (Adams 1986 : 250).

Un établissement des nouvelles conventions d'écriture était également un produit des ouvrages traduits. D'après Stuart Gillespie (2005 : 7), le statut d'une œuvre était étroitement lié au degré de sa similarité envers les œuvres classiques latines ou grecques. Il ne serait pas exagéré de dire que l'indice le plus signifiant de la transformation littéraire a été la rupture avec les conventions imposées par la littérature classique. Celui qui a mis les premiers jalons à cet égard était Sir John Denham qui a traduit « *The Destruction of Troy* » (1656) dans lequel il a décidé d'employer le langage de tous les jours, évitant les formes archaïques ou ressemblant au latin (Venuti 2000 : 55). Étant donné le prestige de la littérature classique à l'époque, cette manœuvre peut être perçue comme un avènement de la primauté de la langue vernaculaire sur la langue imitant le latin (prévalant dans la pensée sur traduction de l'époque). Stuart Gillespie soutient cette thèse en affirmant que le canon de la littérature anglaise n'aurait pu s'établir sans la réalisation du fait suivant : la production littéraire anglaise ne devrait pas toujours être vue comme appartenant à un rang inférieur par rapport aux œuvres classiques (Gillespie 2005 : 9).

Un événement marquant dans ce domaine a eu lieu lorsque John Milton a publié son « *Paradis perdu* » en 1667, fusionnant la forme épique habituellement associée à la littérature canonique, classique, et le récit biblique raconté en langue vernaculaire. En instrumentalisant sans retenue une forme considérée comme élevée (l'épopée) pour présenter un remaniement d'un récit biblique, Milton a tenté sans précédent de jeter un pont entre la haute et la basse culture et suivre son programme « d'affirmer la parité ou même la suprématie de l'anglais vernaculaire comme une sorte de passage au stade de maturité de la culture littéraire anglaise » (Corns 2022).

La littérature de l'époque était variée, mais il est possible de déduire certaines grandes lignes de division entre genres, qui avaient de plus en plus tendance à s'entrecroiser. Notamment, le drame héroïque, qui se caractérisait par un style plutôt déclamatoire (Adams 1986 : 307). Ce courant était dans une large mesure influencée par le développement de ce genre en France et, il s'est fait connaître en Angleterre à travers les traductions de Corneille. Néanmoins, ce style était étranger à l'esprit du temps et était souvent moqué (notamment par Buckingham

et Sheridan), créant des conditions propices au développement de la comédie. Ici, Molière a joué le rôle du fondateur de ce style en Angleterre et est devenu le dramaturge français le plus exploité sur la scène anglaise (Kewes 2008 : 322). Pour apprécier l'importance de Molière à cette période, il faut se rendre compte du fait que le théâtre anglais de l'époque a souffert d'une grande paucité de pièces théâtrales. Deuxièmement, le marché théâtral est devenu la propriété exclusive et se composait seulement de deux compagnies théâtrales : Thomas Kiligrew et Sir William Davenant (qui a été le premier en Angleterre à emprunter et inclure des éléments moliéresques dans son œuvre « *Love in a Tub*, 1664 »). Ce duopole théâtral a dans une grande mesure façonné la réception des pièces de Molière à l'époque et a consolidé une manière particulière de l'interprétation de ses pièces.

En fait, du nombre considérable des pièces basées sur l'œuvre de Molière, l'on peut mentionner seulement quatre traductions *stricto sensu* : « *Tartuffe or the French Puritain* » de Matthew Medbourne (1670), « *The Cheats of Scapin* » de Thomas Otway (1670), « *Amphitryon* » de John Dryden (1690) et « *Le Dépit Amoureux, The Mistake* » (1706) de Sir John Vanbrugh (Peacock 2000 : 958). Toutes les autres pièces de Molière ou plutôt — moliéresques — traduites en anglais, étaient des adaptations (Miles 1910 : 80). Néanmoins, Molière, ainsi que Corneille, régnait sur la scène anglaise pendant la période de la Restauration, ce qui reste une bonne illustration de l'observation émise par Stuart Gillespie que les traductions établissent la position d'un œuvre dans la culture cible (Gillespie 2005 : 9), surtout quand la situation où la convention de l'œuvre donnée est une nouveauté.

Les deux auteurs principaux, qui ont aidé à greffer l'œuvre de Molière en Angleterre et ont aidé à augmenter sa popularité, étaient sir George Etherege et William Wycherley (Miles 1910 : 61), les deux auteurs étant très populaires et, par conséquent, influents. Ce fait n'est pas négligeable pour la réception de Molière vu que les deux auteurs ne produisaient pas de traductions au sens strict mais des adaptations de ses comédies. Cette tendance s'inscrivait dans la tendance générale qui demeure une des caractéristiques du marché littéraire anglais : le but n'est pas de copier, mais de [set a new stamp on their objects] (Gillespie 2005 : 9), c'est-à-dire laisser une nouvelle empreinte sur leur travail. Les interprétations de Molière écrites par Wycherley et Etherege empruntaient des éléments tels que l'addition d'une nouvelle intrigue secondaire. Bien que nous puissions trouver des intrigues secondaires chez Molière, les adaptations ont tendance à les imprégner de l'esprit 'londonien'. Dans son article « *Drama* », Paulina Kewes décrit ainsi les procédés d'anglicisation des textes théâtraux : « *transferral of the action* » — le changement

de la place de l'action, « adding an invented subplot » – l'invention d'une nouvelle intrigue secondaire et « conflating diverse sources » – un amalgame des sources différentes (Kewes 2005 : 323). Les modifications de ce genre ont inauguré une nouvelle approche de la traduction dont le but était de domestiquer l'œuvre au plus haut degré.

1.3 « Traduction, adaptation, imitation »

Selon Venuti, les traducteurs pendant la Restauration devaient faire face à trois modes d'interprétation littéraire : la traduction, l'adaptation et l'imitation (Venuti 2001 : 56). Par la traduction, nous comprenons le [[f]ait de transposer un texte d'une langue dans une autre], compris comme une interprétation du texte donné dans la langue cible, et, par adaptation, les [[m]odifications imposées par la transposition d'une œuvre d'un domaine ou d'un genre dans un autre] et par imitation le [[f]ait de prendre pour modèle le style, la manière, les œuvres d'un autre écrivain et de s'en inspirer plus ou moins étroitement]. La raison de l'apparition de ces trois modes peut s'expliquer comme suit.

Premièrement, il y avait une forte tendance vers la naturalisation du texte étranger renforcée par les tendances émancipatoires dans l'esprit du public. Le but de la traduction était, avant tout, celui de rendre chaque œuvre anglicisée autant que possible (même les grands dramaturges classiques, tels que Terence et Plaute étaient traduits dans la langue de la comédie de Restauration (Kewes 2005 : 241). S'il y avait un intérêt politique en jeu, il s'agissait également de familiariser le public avec l'œuvre (Venuti 2001 : 55) pour le rendre plus susceptible au contenu approprié, mis en avant d'une manière convenable. Beaucoup d'œuvres dans les années 1640-1650 étaient donc modifiées par le processus d'adaptation ou traduction afin de présenter une perspective plus favorable envers la cause royaliste (Kewes 2005 : 241).

Deuxièmement, la domestication des œuvres françaises était perçue comme un acte culturel, politique et idéologique (Kewes 2005 : 317), surtout à l'époque où beaucoup affirmaient que les traductions constituaient un danger pour la culture anglaise et la religion protestante (Kewes 2005). Les traductions, trop fidèles à leur version originale, étaient vues d'un mauvais œil et jugées être une menace à l'intégrité de la littérature vernaculaire naissante. De plus, la formation du canon littéraire anglais nécessitait, selon certains, un isolationnisme pour qu'il puisse se consolider. Par conséquent, même si le marché de la littérature abondait de pièces

théâtrales et d'œuvres inspirées par des auteurs étrangers, tout cela devait être filtré par le prisme de 'l'anglicisme'.

Même si la tendance pour l'adaptation s'est établie en tant qu'une tendance générale, le cas d'une aversion contre les influences françaises mérité une appréciation à part. Il ne faut pas tirer le rideau sur le fait notable que l'attachement à la familiarité avait pour base la conviction que de s'émerveiller trop de la culture française, comme le faisait apparemment Charles II, sa cour, et même dans une plus large mesure son frère Jacques II Stuart - représentait un danger immédiat pour la floraison de la culture anglaise, non seulement sur le plan culturel, mais — avant tout — politique. De ce ressentiment écoulait ce que Tim Harris appelle „Francophobic rhetoric in Restoration England” (Harris 2017 : 15), la rhétorique francophobe en Angleterre de la Restauration. Ce courant sous-jacent hostile envers la culture française était motivé principalement par la méfiance à l'égard de l'absolutisme français, dans la conscience collective liée à la tyrannie (Harris 2017 : 15), et les ambitions impérialistes dans le nouveau monde, surtout en Amérique du Nord (Harris 2017 : 16).

Enfin, la domination de l'adaptation et l'imitation dans la traduction des textes théâtraux témoignait d'une rébellion contre l'adhésion étroite au texte, qui due à sa nature scholastique et rigoureuse était associée au zèle puritain et à la bigoterie de l'époque précédente. C'était le résultat du conflit entre la tradition grammairienne et rhétorique de l'époque, où le courant grammairien, c'est-à-dire le courant le plus rigide et restrictif, favorisait une adhérence à la règle de *verbum pro verbo*. Le 'littéralisme grammatique' (Venuti 2001 : 56) était perçu comme une déclaration d'une servilité, très étroitement associée au fanatisme puritain (Venuti 2001). Cette éradication de la loyauté envers l'expression étrangère s'est renforcée à travers la consolidation de la littérature vernaculaire grâce aux œuvres monumentales composées par les auteurs anglais en anglais. Enfin, grâce à l'œuvre déjà mentionnée épique du Milton, la première œuvre littéraire épique, qui n'était pas une traduction d'une œuvre classique, la littérature anglaise a trouvé une nouvelle confiance et s'est libérée à jamais de l'approche servile envers les autres cultures.

Un autre élément important expliquant la popularité de l'imitation est évoqué par Marie- Alice Belle dans son article « L'Antiquité « à la mode » : traduction et travestissement littéraires, de la France à l'Angleterre (1650-1700) » où elle décrit l'épanouissement du genre *travesti* à l'époque (Belle 2020 : 265). L'entreprise consiste en « la réécriture subversive des auteurs de l'Antiquité selon des modalités allant de la fine parodie à la farce la plus grossière » (Belle 2020 : 265). Ces subversion et grossièreté étaient sans doute congruentes avec l'esprit de l'époque

qui cherchait à effacer la rigidité du régime précédent. Même si l'entreprise n'était pas anglaise à l'origine (la première oeuvre de ce genre « Eneide travestita » de Giambattista Lalli est née en Italie en 1633), avec suffisamment d'habileté, elle pouvait acquérir des caractéristiques essentiellement anglaises, par exemple à travers la topographie familière.

2. *The Plain Dealer* de William Wycherley et *Le Misanthrope*

2.1 Forme

L'adaptation de William Wycherley présente un éventail des ingénieries de l'auteur et témoigne d'une forte volonté de domestiquer le texte original. Dans cette partie, nous nous servons du concept de Paulina Kewes et ses trois suggestions, à savoir, comment les dramaturges anglais adaptaient les pièces : « transferral of the action », « adding an invente subplot » et « conflating diverse sources » (Kewes 2005 : 323). Chez Wycherley, nous pouvons distinguer les trois plans sur lesquelles l'oeuvre de Molière acquiert une spécificité typiquement anglaise : premièrement, l'intrigue est substantiellement modifiée à la façon anglaise « transferral of the action » et « adding an invente subplot », *i.e.* le changement de la place de l'action et l'invention d'une nouvelle intrigue secondaire, deuxièmement : la forme métrique est plus conforme aux exigences du public anglais, et, troisièmement, les noms des personnages sont anglicisés. Les différences entre le texte original et l'adaptation de Wycherley sont beaucoup plus nombreuses, mais ici nous nous bornerons exclusivement aux différences qui témoignent de l'influence de *decorum* sur la traduction et la création d'un texte pour les besoins de la culture cible.

La différence fondamentale entre le texte original et l'adaptation de Wycherley porte sur le choix de la forme. Wycherley a décidé d'écrire en prose, ce qui demeure un renoncement à une forme plus compliquée et soutenue d'une versification réglementée. La prose est également plus naturelle que l'alexandrin ou d'autres formes métriques ; de cette façon, le texte de Wycherley acquiert la dynamique du discours quotidien. Le choix de la prose convient également à la construction des personnages qui manifestent souvent des émotions fortes et qui sont moins inhibés que ses homologues dans la pièce originale (l'emploi des gros mots, des scènes explicites). Il faut insister sur le fait que la représentation des personnages débordant d'émotions et qui jouent dans des scènes de sexe n'était pas juste l'invention

de l'auteur, mais plutôt une réponse aux exigences du public. Le public anglais qui, jusqu'à très récemment, avait dû inhiber leurs passions pour le théâtre s'attendait à des spectacles excitants et spectaculaires. Cela fut également dû aux influences du théâtre espagnol, très populaire à l'époque, qui favorisait un rythme des pièces théâtrales très rapide et une rotation rapide des personnages. Dans le but de satisfaire le public et de mettre en valeur le concept clé de l'époque, l'esprit (« wit »), les dramaturges devaient créer des textes pour des scènes qui se déroulaient rapidement et présentaient des personnages loquaces et libertins. En choisissant la prose, Wycherley répond à cette exigence et ajoute de la naturalité de dialogue qui n'est pas forcément si évidente dans une forme plus normative. Dans un contexte plus large, ce choix témoigne également de la volonté de s'écarter d'une culture normative qui prévaut sur le contenu et la forme de texte littéraire (associée au régime puritain). Finalement, en employant une forme moins élaborée Wycherley évite un style soutenu qui, très souvent, devenait l'objet de la satire.

2.2 Structure

Dans l'adaptation de Wycherley, nous pouvons voir également de nombreux exemples de modifications de la structure. Les échos à Molière sont éparpillés à travers tout le texte sans forcément tenir à l'ordre du texte original. La pièce de Wycherley met en évidence la stratégie décrite par Kewes de « conflating diverse sources » (Kewes 2005 : 323) *i.e.* : un amalgame des sources différentes. Un exemple de ce procédé est fourni vers la fin de la pièce qui, basée principalement sur *Le Misanthrope* de Molière, incorpore aussi des éléments provenant de *Tartuffe*. Dans l'Acte IV Scène II, Vernish, qui est le meilleur ami de Manly, le personnage principal et le *Plain Dealer* éponyme, parle ainsi à Olivia, qui joue le rôle de Célimène : « (...) I'll lead the easy, honest fool by the nose, as I used to do (...) But have you his cabinet of jewels safe? (...) » (133, 4.2), *i.e.* : Je mènerai ce dupe honnête et imbécile par le bout du nez, comme toujours. Est-ce que sa cassette avec des bijoux est en sécurité ?, ce qui fait écho au discours de *Tartuffe* et rappelle le motif du coffret précieux. Nous voyons que dans l'adaptation de Wycherley, il ne s'agit pas de rester fidèle à la lettre ou même l'esprit du texte, mais de l'utiliser à ses propres fins, *i.e.* créer une pièce qui plaira au public, indépendamment de sa relation envers le texte original.

Une autre caractéristique du style de Wycherley est le croisement des intrigues diverses dans un ordre qui déroge à la structure originale du texte. Parfois, Wy-

cherley ajoute des personnages, comme Widow Blackacre, que nous pourrions chercher en vain dans le texte original. L'inclusion de ce personnage fonctionne à deux niveaux. Premièrement, il aide à ancrer le texte profondément dans la culture anglaise : Widow Blackacre représente un milieu très spécifique de la société anglaise de l'époque ce qui permet au public de s'identifier à celui-ci plus facilement. Freeman, l'autre personnage dans la pièce qui poursuit Widow Blackacre a pour but obtenir sa fortune, représente la tendance de l'enrichissement à travers le mariage. De cette façon, Wycherley établit un rapport entre ses personnages et le public qui voit ses propres problèmes représentés sur scène. Deuxièmement, un ajout de nouveaux personnages accélère l'intrigue et la rend plus attirante pour le public anglais, qui a toujours été à la recherche de vivacité, rapidité et d'humour plutôt que de dilemmes métaphysiques beaucoup plus présents dans le texte original. En général, nous pouvons dire que le classicisme de Molière a été remplacée par l'abondance narrative de la Restauration, l'époque où le maintien de l'intérêt du public était la priorité.

2.3 Langue

La langue employée par Wycherley semble n'avoir qu'un but en vue, c'est-à-dire d'angliciser le texte le plus possible. Wycherley situe l'intrigue dans le contexte spécifiquement anglais. Cet empiètement de la réalité anglaise sur l'ensemble du texte entraîne forcément des compromis au niveau de la fidélité envers le texte original. Commençons par la liste des noms qui ont été changés par Wycherley. Dans l'adaptation, ils ont été dotés d'une signification dans la langue cible. Ci-dessous se trouve la liste des noms dans le texte original (à gauche) et la liste des noms dans l'adaptation de Wycherley.

ALCESTE, amant de Célimène
 PHILINTE, ami d'Alceste
 ORONTE, amant de Célimène
 CÉLIMÈNE, amante d'Alceste É
 LIANTE, cousine de Célimène
 ARSINOË, amie de Célimène
 ACASTE }
 CLITANDRE } marquis
 BASQUE, valet de Célimène
 UN GARDE de la maréchassée
 de France
 DU BOIS, valet d'Alceste
 LIÈRE, GEORGES COUTON (1971),
 Gallimard, 1971, p.141.

THE PERSONS.	
<i>Manly</i> Mr. Heart.	{ Of an honest, furlly, nice humour, suppos'd first in the time of the Dutch War, to have procur'd the Command of a Ship, out of Honour, not Interest; and chusing a Se- life, only to avoid the World.
<i>Freeman</i> Mr. Kynaston.	{ <i>Manly's</i> Lieutenant, a Gentleman well Educated, but of a broken Fortune, a Compli- with the Age.
<i>Vernish</i> Mr. Griffin.	{ <i>Manly's</i> Bosom, and only Friend.
<i>Novel</i> Mr. Clark.	{ A pert railing Coxcomb, and an admirer
<i>Major Oldfox</i> Mr. Cartwright.	{ Novelty, makes Love to <i>Olivia</i> .
<i>My Lord Playfible</i> Mr. Hains.	{ An old impertinent Pop, given to Scribble
<i>Jerry Blackacre</i> Mr. Charlton.	{ makes Love to the <i>Widow Blackacre</i> .
<i>Olivia</i> Mrs. Marthal.	{ A Ceremonious, Supple, Commending Co- comb, in Love with <i>Olivia</i> .
<i>Fidelia</i> Mrs. Boutell.	{ A true raw Squire under Age, and his Moth- Government, bred to the Law.
<i>Eliza</i> Mrs. Knep.	{ <i>Manly's</i> Mistress.
<i>Lettice</i> Mrs. Knight.	{ In Love with <i>Manly</i> , and follow'd him to S
<i>The Widow Blackacre</i> Mrs. Cory.	{ In Man's Cloaths.
	{ Cousin to <i>Olivia</i> .
	{ <i>Olivia's</i> Woman.
	{ A petulant, litigious Widow, always in La
	{ and Mother to Squire <i>Jerry</i> .
	<i>Lawyers, Knights of the Post, Bayliffs, and Aldermen, a Bookfell Prentice, a Footboy, Sailors, Waiters, and Attendants.</i>

https://ia800500.us.archive.org/25/items/plaindealer00inwyeh/plaindeale-00inwyeh_bw.pdf, consulté le 8 mai 2019.

L'on peut constater que les noms dans la pièce de Molière sont beaucoup plus mystérieux au niveau de leur signification que ceux que nous trouvons chez Wycherley. Dans le deuxième cas, étant donné la transparence de la signification de la plupart des noms, une explication semble superflue ; néanmoins, nous apportons quelques précisions. Manly a un nom qui évoque immédiatement la qualité d'une brute, d'un homme fort et qui prévaut sur les autres personnages. Les noms des autres personnages sont liés directement à la qualité qu'ils représentent : *Fidelia*- la fidélité, *Vernish*- varnish ('vernis'), la qualité de fausseté et apparences. De plus, il faut noter que tous les noms sont manifestement anglais, comme : *Oldfox* - vieux renard, ce qui aide à situer le texte dans la réalité essentiellement anglaise.

Ce qui est propice à cet effet est également la forte présence du contexte contemporain, y compris les évènements historiques et la topographie de la place où se déroule l'intrigue – Londres. Manly souffre parce que son bateau a coulé à la suite d'une bataille contre les néerlandais, ce qui évoque les guerres anglo-néerlandaises ; *Fidelia* part en voyage avec Manly souhaitant l'épouser en Inde, ce qui évoque les découvertes coloniales de l'époque. Le contexte est donc entériné dans l'ensemble du récit, rendant l'adaptation de Wycherley un texte anglais *par excellence* plutôt qu'une reproduction du texte original.

En outre, Wycherley inclut très souvent des références aux endroits spécifiques à Londres, soit au niveau d'une simple allusion : « Well, she has been so long in Chancery (...) » (71,2.1.) soit au niveau idiomatique : « Go then to the Old Exchange, to Westminster, Holborn, and all the other places I told you of (...) » (131, 4.2) qui, dans ce cas, signifie traverser la ville en long et en large. Wycherley choisit donc d'ancrer son texte dans une réalité qui serait immédiatement identifiable par le public anglais.

Une modification significative de Wycherley par rapport au texte original est l'insertion du prologue livré par le personnage éponyme, the Plain Dealer, au début de la pièce. Ce prologue reste une satire ouvertement ciblée pour le public : « Plain Dealing is, you'll say, quite out of fashion ;/You'll hate it here (...) » (Prologue, 24-25), *i.e.* : Sans doute vous direz que l'honnêteté est dépassée / Ici, vous la détesterez (...). Là, *the Plain Dealer* s'adresse au public directement, car l'inclusion du prologue était un procédé habituel dans la dramaturgie de l'époque, la décision de Wycherley de faire ainsi n'est qu'une poursuite de la convention théâtrale anglaise. Vu que *The Plain Dealer* est une adaptation, il faut donc nécessairement conclure que la convention anglaise — et, par conséquent, la culture indigène — passe avant la fidélité envers le texte original, contribuant à la valorisation de sa propre culture. L'autre fonction du prologue est l'établissement d'un rapport entre les personnages et le public. En s'adressant aux personnes présentes dans le théâtre d'une façon quasi-ironique, par exemple en parlant de soi-même *the Plain Dealer* dit : « An honest man who like you never winks / At faults, but unlike you speaks what he thinks ; (...) » (Prologue, 42-43), *i.e.* : Un honnête homme qui, comme vous, ne ferme ses jamais yeux / sur les défauts, mais, contrairement à vous, il dit ce qu'il pense ; (...) », la pièce porte des marques de littérature satirique, qui s'inscrivent dans la veine de la littérature du temps.

Les personnages et les rapports entre eux sont aussi modelés dans le cadre de la convention anglaise. C'est très clair dans la première scène de la pièce, dès le début nous pouvons constater que dans le texte original Molière met en avant surtout le rapport entre Philinte et Alceste, et même si la pièce commence avec un désaccord entre eux, leur amitié est mise en valeur. Chez Wycherley, l'accent est mis surtout sur le personnage de Manly et sa témérité débridée dans une plus large mesure que dans le texte original. Le langage de Manly est plus brutal et il est aussi plus grossier, en demandant à son interlocuteur de partir :

LORD PLAUSIBLE:

Why do you stir, then?

MANLY:

Only to see you out of doors, that I may shut 'em against more welcomes. (18,1.1)

LORD PLAUSIBLE :

Pourquoi vous bougez alors ?

MANLY :

Juste pour vous raccompagner à la porte et pour que je puisse la fermer aux autres visites

La scène se termine avec Lord Plausible viré (*thrust out*) par Manly. Dès le début, Wycherley présente son personnage principal non seulement comme un misanthrope en paroles mais également — et contrairement à Alceste — en actes. La caractérisation de Manly est renforcée par le dialogue qui suit immédiatement après cette scène, où les deux autres personnages — deux marins — décrivent Manly comme « dogged as an old tarpaulin » (123-124, 1.1), *i.e.* : tête carrée . Leur conversation est un procédé narratif qui fonctionne sur deux niveaux : pour décrire le personnage de Manly, sur qui nous découvrons de nouvelles informations (comme celle qu'après avoir été sauvé par un de deux marins, Manly l'a frappé à l'oreille et l'a nommé « fawning water-dog », 136, 1.1, l'équivalent d'un 'vieux loup de mer qui aime lécher les bottes'). Deuxièmement, ce dialogue est un autre outil de familiariser le public avec l'œuvre, qui à l'époque était très enthousiaste envers le nouveau monde, en effet, les marins décrivent le parcours de Manly qui planifie s'installer dans un autre continent). Nous voyons donc que les préoccupations du jour sont bel et bien présentes tout au long du récit et la pièce sert à affirmer le grand rôle de l'Angleterre dans les enjeux globaux ; par exemple, dans son soliloque initiale Fidelity admet qu'elle espère se marier avec Manly car elle serait la plus belle pour lui parmi les « sooty Indians » (556, 1.1), *i.e.* : les Indiens basanés .

The Plain Dealer demeure effectivement très représentatif de la culture d'adaptation et d'imitation en Angleterre dans le XVII^e siècle en abordant des sujets proches du public londonien contemporain. Wycherley approprie des éléments d'origine étrangère et les incorpore dans le cadre qui est essentiellement anglais. Cette particularité distingue l'œuvre anglaise de son homologue polonais, qui cherche à souligner la différence entre la culture de provenance et la culture cible. La domestication dans les deux cultures se fait différemment : l'imitation polonaise est axée sur l'opposition entre le familier et l'étranger ; en revanche l'ap-

proche anglaise appropriée des éléments de l'œuvre original et les transforme pour les rendre essentiellement anglais.

REFERENCES

Adams, R. M.

1983 *The Land and Literature of England: a Historical Account*. New York: Norton.

Belle, M.-A.

2020 L'Antiquité « à la mode »: traduction et travestissement littéraires, de la France à l'Angleterre (1650–1700) dans *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 43(2), 263–292. <https://www.jstor.org/stable/26977608>

Clare J.

2004 “Theatre and Commonwealth”. Dans Milling J., Thomson P. (éds.) *The Cambridge History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 458–476.

Collins A. S.

1982 “Language 1660-1784”. Dans Ford B. (éd) *From Dryden to Johnson: Volume 4 of The New Pelican Guide to English Literature*. Oxford: Oxford University Press. 1982, 165–181.

Daiches D.

1960 “The Restoration”. Dans Daiches D. (éd) *A Critical History of English Literature in Two Volumes: Volume II*. New York: The Ronald Press Company, 537–589.

Hammond P.

2002 “Introduction” dans *Restoration Literature: an Anthology*. Oxford: Oxford University Press, XV-XXX.

Harris, T.

2017 “Hibernophobia and Francophobia in Restoration England” dans *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, 41(2), 5–32. <https://www.jstor.org/stable/26860535>

Kewes P.

2010 "Drama" dans Gillespie S., Hopkins D. (éds.). *Oxford History of Literary Translation in English. 1660-1790*. Oxford: Oxford University Press, 317-327.

Miles D.H.

1910 *Influence of Molière on Restoration Comedy*. New York: The Columbia University Press

Peacock N.

2000 "Molière 1622-1673, French Comic Dramatist" dans Classe O. (éd.) *Encyclopedia of Literary Translation into English. M-Z*. Londres, Chicago: Fitzroy Dearborn Publ., 956–961.

KAROLINA J. BRZYKCY

University of Warsaw

karolinajbrzykcy@gmail.com

ORCID code: 0000-0003-1370-7999

Venuti L.

2001 “Neoclassicism and Enlightenment” dans France P. (éd.). *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford University Press, 55–64.

Wycherley W. , Smith J.l.

1979 *The Plain-Dealer*, Londres: Ernest Benn Ltd.

SPECIAL STUDIES

British History *Online*

www.british-history.ac.uk/no-series/acts-ordinances-interregnum/p1070-1072, consulté le 8 mai 2019.

MOLIÈRE, COUTON G.

1971 Œuvres *complètes I*. Paris: Gallimard.

MOLIÈRE, COUTON G.

1971 Œuvres *complètes I*. Paris: Gallimard.

CORNS, THOMAS. LIPSCOMB, SUSANNAH.

2022. *Not Just the Tudors: Milton's Paradise Lost on Apple Podcasts*. podcasts.apple.com/gb/podcast/miltons-paradiselost/id1564113869?i=1000558224805, consulté le 15 June 2022.

Scholar's Bank Univeristy of *Oregon*

<https://Scholarsbank.uoregon.edu/Xmlui/Handle/1794/738>, consulté le 4 avril 2019.

Wycherley, W.

https://ia800500.us.archive.org/25/items/plaindealer00inwych/plaindealer_00inwych_bw.pdf, consulté le 12 novembre 2018.

KAROLINA J. BRZYKCY

University of Warsaw

karolinajbrzykcy@gmail.com

ORCID code: 0000-0003-1370-7999