RIDERS TO THE SEA, DE J. M. SYNGE : SES TRADUCTIONS A TRAVERS LES 20E ET 21E SIECLES

Rosemarie FOURNIER-GUILLEMETTE[1]

Abstract: Icon of the Irish Renaissance that took place at the turn of the 20th century, John Millington Synge's one-act play *Riders to the Sea* has seen many translations into French. For a better understanding of the difficulties of working on a text that represents traditional culture of the Aran Islands and uses the Anglo-Irish sociolect, examples from three of these translations (Pennequin, 1913; Morvan, 1993; Sable, 2005) will be analyzed. If re-translation is clearly marked by the passage of time, it is the place from which it emerges that will hold our attention in this case, especially when it comes to translations written and published outside the major cultural centers.

Keywords: Translation, Anglo-Irish Literature, John Milington Synge, Riders to the Sea, re-transalation.

I. *Riders to the Sea*, une œuvre anglo-irlandaise

La voix des auteurs d'Irlande et d'Écosse s'est peu fait entendre jusqu'à l'avènement, aux 19e et 20e siècles, de leurs renaissances culturelles. Au cœur de ce mouvement apparait John Millington Synge, un dramaturge irlandais qui, bien qu'il écrive dans la langue du dominant, fait apparaître dans l'anglais normatif des motifs, tournures et mots issus du folklore irlandais. En 1897, après avoir exploré l'Europe continentale, l'auteur revient au pays et effectue des séjours prolongés aux îles d'Aran, sur la côte ouest de l'Irlande, là où il écrira ses pièces de théâtre les plus reconnues. Sans conteste, Synge est un des représentants les plus reconnus d'une littérature anglo-irlandaise alors en formation.

Le texte que nous allons explorer est une courte pièce de théâtre, intitulée *Riders to the Sea*, jouée pour la première fois à Dublin en 1904. La pièce en un acte raconte le malheur d'une famille des îles d'Aran,

[1]Doctorante à l'Université du Québec à Montréal, fournier_guillemette.rosemarie@courrier.uqam.ca.

BDD-A5132 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:25 UTC)

dont tous les fils sauf un ont été emportés par l'océan. Malgré le désaccord de sa mère, le fils survivant, Bartley, décide de partir à cheval rejoindre un navire qui ira sur le continent, le tout afin d'effectuer une transaction commerciale. Même si le jeune prêtre de la communauté affirme que Dieu ne peut enlever un autre fils à la vieille Maurya, Bartley disparaît dans les flots, jeté à la mer par la fausse manœuvre d'une des bêtes. La pièce se termine alors que Maurya et ses deux filles – Cathleen et Nora – se replient dans leur malheur.

Plusieurs aspects doivent retenir notre attention. D'abord, il est nécessaire de se pencher sur les interprétations qu'on peut faire de la pièce de Synge, avant de faire le point sur les difficultés de traduction que celle-ci comporte. Enfin, et grâce aux connaissances accumulées jusque-là, je serai en mesure d'aborder et d'évaluer les différentes traductions faites, au fil du temps, de la pièce de J. M. Synge.

II. Entre tradition et modernité

Riders to the Sea est une pièce simple et courte, écrite dans un anglo-irlandais rudimentaire, et a fait l'objet de nombreuses analyses littéraires. Il est à noter que la plupart des interprétations de la pièce se concentrent sur la signification de la vision de Maurya. En effet, après avoir désapprouvé le départ de son fils, la mère se rend au puits pour bénir son voyage. Toutefois, elle n'arrive pas à parler et voit le spectre de Michael, un fils récemment noyé, chevauchant sur le poney gris, alors que Bartley monte la jument rouge. Plus tard, c'est ce même poney qui causera la perte de Bartley en l'amenant à plonger dans les flots. Le passage éveille l'intérêt des chercheurs, car l'action a lieu à l'extérieur de la maison, hors scène. Maurya a-t-elle vraiment vu le fantôme de Michael, ou ces paysans non éduqués sont-ils prisonniers de leurs superstitions, si bien que la mère éplorée en perd l'esprit ?

> CATHLEEN : Why wouldn't you give him your blessing and he looking round in the door ? Isn't it sorrow enough is on everyone in this house without your sending him out with an unlucky word behind him, and a hard word in his ear ?
>
> *MAURYA takes up the tongs and begins raking the fire aimlessly without looking round.*
>
> NORA *turning towards her* : You're taking away the turf from the cake.
>
> CATHLEEN *crying out* : The Son of God forgive us, Nora, we're after forgetting his bit of bread.
>
> *She comes over to the fire.*

BDD-A5132 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:25 UTC)

NORA : And it's destroyed he'll be going till dark night, and he after eating nothing since the sun went up.

CATHLEEN *turning the cake out of the oven* : It's destroyed he'll be, surely. There's no sense left on any person in a house where an old woman will be talking for ever.

MAURYA sways herself on her stool.

CATHLEEN cutting off some of the bread and rolling it in a cloth, to Maurya : Let you go down now to the spring well and give him this and he passing. You'll see him then and the dark word will be broken, and you can say, "God speed you," the way he'll be easy in his mind. (Synge, 1968, pp. 99-100)

Selon Keith N. Hull, cette incertitude autour de la vision de Maurya en soulève d'autres : le destin de la famille était-il écrit ? Les paroles de Maurya auraient-elles causé la mort de Bartley ? Deux interprétations se font alors face : l'interprétation mythique et l'interprétation naturaliste. Selon la première, c'est l'attitude négative de la mère, son « dark word », qui a entraîné la mort de Bartley ; selon la seconde, c'est le refus du mode de vie rustique, à l'opposé de la modernité naissante, qui signifie la perte des personnages. Hull avance alors l'hypothèse d'un surnaturalisme naturel, où les signes du fantastique sont faibles et douteux – après tout, la vision de Maurya a lieu hors scène. La pièce mise surtout, alors, sur l'ambiguïté, le non dit, le non défini et le combat contre des puissances occultes : « Still, the heightened language lends authority to the impression that the Aran islanders are more than their literal selves ; they represent mankind struggling tragically with superhuman forces. » (Hull, 1989, p. 252)

Synge ne nous donne pas à lire des personnages romantiques, encore intouchés par la modernité, mais plutôt des individus fractionnés par cette dernière, des paysans pris dans la transition culturelle la plus importante de l'âge moderne : le passage d'une conscience rurale à une conscience urbaine (Leder, 1990, p. 207). Les personnages de Synge vivent cette transition sur différents modes et on assiste au combat entre la circularité du mode de vie traditionnel et la recherche capitaliste du profit : « [...] there is an erosion of the most basic tradition of the island: the valuing of person over profit. Bartley's willingness to risk his life for a small gain gives evidence that his presuppositions about the right way to act are quite different from Maurya's. » (Leder, 1990, p. 208) Le jeune prêtre, bien plus que Bartley, reste l'opposant principal de Maurya dans ce conflit culturel : bien qu'il ne soit jamais présent sur scène, son influence est palpable, dans les discours de Cathleen et Nora comme dans les agissements du fils encore vivant. Confiant, il affirme que Dieu

BDD-A5132 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:25 UTC)

ne pourrait enlever son dernier fils à la vieille femme – ce qui arrivera pourtant.

III. L'anglo-irlandais, un sociolecte intraduisible ?

L'émergence d'une littérature anglo-irlandaise au tournant du 20e siècle s'est aussi accompagnée d'une intensification de la traduction des œuvres du corpus irlandais vers l'anglais. Synge a d'ailleurs lui-même participé à ce mouvement en traduisant l'œuvre de Geoffey Keating, poète et théologien du 17e siècle. La connaissance intime de la langue irlandaise que commandait une telle traduction a certainement influencé la plume du dramaturge. Comme le fait remarquer Hull, le langage utilisé par Synge est plus une traduction de l'irlandais qu'une représentation de l'anglais paysan de l'époque : « Finally, Synge's famous Anglo-Irish dramatic language helps weave a unified work from divergent threads. » (Hull, 1989, p. 251) En effet, si Synge a été l'un des premiers à traduire de l'irlandais vers l'anglais au 20e siècle, il ne voyait pas ce travail comme une fin en soi, ni même comme une expiation publique pour le péché d'avoir écrit en anglais. Ses traductions étaient plutôt un exercice privé, envisagé non pas pour obtenir l'approbation du public, mais comme une pratique qui l'aidait à forger son propre dialecte littéraire et recréer les modes gaéliques en anglais (Kiberd, 1979, p. 9-10). Declan Kiberd, qui s'est abondamment penché sur le travail de Synge, fait remarquer : « Each of his plays and poems represent a fusion, *in a single work*, of both traditions and an attemps by the power of his imagination to make them one. » (Kiberd, 1979, p. 10) C'est ainsi qu'on en arrive à désigner la langue utilisée par Synge d'« anglo-irlandais ».

Comme tout sociolecte, l'anglo-irlandais procède par ajout ou modification de sens par rapport à l'anglais standard, la langue du dominant. Par exemple, Kiberd note que l'anglo-irlandais introduit une polysémie, par exemple dans le cas du mot « destroyed », qui caractérise l'épuisement par la faim, la soif ou la fatigue en anglo-irlandais, alors qu'il signifie la mort et l'annihilation en anglais normatif (Kiberd, 1979, p. 81). Dans une note accompagnant sa traduction de la pièce, Françoise Morvan, qui a traduit au fil des années l'ensemble des pièces de Synge, nomme quelques caractéristiques morphosyntaxiques de l'anglo-irlandais :

> [...] l'anglo-irlandais se caractérise par diverses particularités syntaxiques qui résultent d'une transposition de la syntaxe du gaélique.

BDD-A5132 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:25 UTC)

> Les traits les plus remarquables sont l'omission du pronom relatif *(the wet south wind does be blowing upon us)*, l'usage très fréquent de la forme progressive (notamment dans l'expression *I'm thinking – je pense* – qui revient souvent), l'expression du passé immédiat par la tournure *to be after + ing (and the people are after passing to the fair of Clash)*, la forme d'insistance avec *it's* en tête de phrase (*if it's fine to look on you are itself* : mot à mot, *si c'est belle à regarder que tu es même* : *même si tu es belle*), ainsi que cette forme en *itself* que l'on trouve dans ce dernier exemple pour marquer l'opposition du type *même si* (on rencontre encore cette tournure dans l'expression *if it's late autumn itself*) et la tournure introduite par *and* et le pronom personnel sujet, qui sert à marquer des nuances d'opposition très fines (*and they with a litter of pigs*, mot à mot *et eux ayant une portée de cochons*, c'est-à-dire *alors qu'ils ont une portée de cochons* – qui les empêche de donner l'aumône – mais l'opposition peut porter sur des temps et exprimer leur simultanéité). (Morvan, 2005b, pp. 431-432)

Dans ce texte, Morvan souligne aussi le mélange des genres que Synge pratique dans l'écriture comme dans la traduction. Il s'agit, selon elle, d'une « une tentative sans exemple en Europe, une intrusion du parler des paysans, des mendiants et des vagabonds dans la plus grande poésie [...] et la grandeur de Synge est de l'avoir donnée brute, avec cette langue arrachée aux parlers interdits à l'écrit qu'était l'anglo-irlandais » (Morvan, 2005a, p. 14). Ainsi, Morvan fait ressortir l'importance culturelle et politique du choix d'un sociolecte par Synge :

> Quoi qu'il en soit, le théâtre de Synge est né d'une langue, et d'une langue donnée pour élément de résistance pure au vide du monde, à son énorme solitude. [...] Traduire Synge, c'est donc traduire cette langue, telle est la première constatation qui s'impose. C'est aussi se heurter, en France, à une absence totale de tradition en ce domaine – ou plutôt à une tradition qui fait que traduire une langue paysanne, c'est forcément traduire en picard de Molière, et que traduire une langue duelle, comme l'anglo-irlandais de Synge, c'est forcément traduire une langue bâtarde, avec à tout instant le risque de frôler, non pas le vacillement, mais le ridicule. [...] Néanmoins, ne pas traduire cette langue, effacer son étrangeté et sa dualité, revenant [*sic*] à trahir ce en quoi ce théâtre a trouvé son origine, même si le fait de recourir au breton n'était qu'un artefact, de toute façon, c'était une chance offerte et un risque à courir. (Morvan, 2005a, pp. 16-17)

La traductrice décide alors de recourir au français parlé par les locuteurs bretons pour traduire l'anglo-irlandais de Synge. Ce substitut fonctionne bien, car il est souple et s'adapte aisément à la langue de

BDD-A5132 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:25 UTC)

Synge par leurs racines celtes communes. Elle considère que la structure souple du breton permet, non par équivalence, mais par compensation, de rendre l'effet de l'anglo-irlandais en français.

Lorsqu'elle insiste sur le rythme et le souffle, Morvan adopte une position inspirée de Meschonic. On se souvient que le théoricien affirme qu'il faut traduire le discours et non seulement la langue : « On ne peut plus continuer à les penser dans les termes coutumiers du signe. On ne traduit plus de la langue. Ou alors, on méconnait le discours, et l'écriture. C'est le discours, et l'écriture, qu'il faut traduire. » (Meschonnic, 1999, p. 12) Toutefois, il est important de signaler que la traductrice fait preuve d'une certaine humilité lorsqu'elle reconnaît que son choix du breton n'est pas nécessairement légitime et justifié ; il correspond à sa vision subjective de l'œuvre de Synge : « telle est [...] la langue que j'ai cherchée en traduisant, ce qui ne garantit en rien ni la transposition, ni même sa légitimité » (Morvan, 2005a, p. 22). Ainsi, elle ne déroge pas totalement à une vision bermanienne de la traduction, qui ne recommande pas le recours à un sociolecte existant pour la traduction d'un texte tel que celui de Synge. Toutefois, Berman reconnaît que l'exposition du projet de traduction dans une introduction ou une préface permet de désamorcer la portée ethnocentrique de la traduction : « Le traducteur a *tous les droits* dès lors qu'il joue franc jeu. » (Berman, 1995, p. 93) Le fait d'entourer sa traduction de textes expliquant sa démarche donne alors à Morvan plus de liberté dans ses choix de traduction et lui permet de créer avec confiance une version bretonne de la pièce de Synge.

IV. Tour d'horizon des traductions

Depuis sa création en 1904, *Riders to the Sea* a suscité de nombreuses traductions. Bien entendu, lorsqu'on parle de traduction théâtrale, on peut supposer que certaines d'entre elles disparaissent dans l'éphémérité de la représentation. Toutefois, on retrouve en tout cinq traductions vers le français de la pièce de Synge, qui s'étalent de 1913 à 2005, de Paris, capitale française, à Mississauga, en banlieue de Toronto, en passant par Bedée, petite ville bretonne. Puisque l'espace manque pour discuter de toutes ces traductions, j'en retiendrai trois aux fins de l'analyse, soit la première, de Louis Pennequin (1913), la plus récente, de Georgette Sable (2005), une traductrice franco-ontarienne,

BDD-A5132 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:25 UTC)

ainsi que la canonique[1], de Françoise Morvan (1993). Les traductions de Maurice Bourgeois (1942) et de Fouad El-Etr (1975) seront donc passées sous silence ; par contre, cela ne signifie pas qu'elles manquent d'intérêt et je pourrai m'y référer au besoin.

Une première étape dans l'analyse de ces traductions est d'en observer les titres. Il est intéressant de remarquer que les cinq traducteurs ont opté pour des solutions variées. Ainsi, de *Riders to the Sea*, on retient soit le cheval, avec *À cheval vers la mer* (El-Etr) et *À mer à cheval* (Sable), soit celui qui le monte, avec *Cavaliers vers la mer* (Bourgeois), *Cavaliers de la mer* (Morvan) ou *La chevauchée à la mer* (Pennequin). On remarque que Bourgeois propose la plus littérale des traductions et que, avec Morvan, il est le seul à reconduire le pluriel que Synge accorde aux cavaliers. Pourtant, le pluriel rappelle sans équivoque la vision de Maurya où, suivant Michael sur la jument rouge, c'est Bartley monté sur le poney gris qui provoquera la noyade : il y a bien ici deux cavaliers. Il s'agit donc d'un élément important, faisant partie d'un réseau sémantique plus large au sein de la pièce. Toutefois, au-delà du critère de littéralité, la poéticité d'un *À mer à cheval* est plutôt attirante et traduit assez bien le style simple et évocateur de Synge. De son côté, *La chevauchée à la mer* de Pennequin, avec son dynamisme et l'inéluctable de sa conclusion – une chevauchée à la mer ne peut se conclure que par la noyade – convie finement au drame. Il est intéressant de remarquer que, bien que la pièce de Synge ait été créée il y a plus d'un siècle et malgré les nombreuses traductions effectuées, le consensus autour d'un titre français n'a pas encore été établi. De même, en comparant les différentes traductions du texte, on s'aperçoit que la prose théâtrale de l'auteur a été interprétée et traduite de manière variée.

Malgré sa brièveté, l'extrait présenté en début d'article comporte de nombreuses caractéristiques et plusieurs procédés littéraires qui doivent retenir l'attention du traducteur ou de la traductrice. Penchons-nous d'abord sur les traductions de la première réplique, de Cathleen :

> CATHLEEN : Why wouldn't you give him your blessing and he looking round in the door ? Isn't it sorrow enough is on everyone in this house without your sending him out with an unlucky word behind him, and a hard word in his ear ? (Synge, 1904)

[1]L'ensemble des traductions de Morvan a été repris en 1996 chez Actes Sud, situé à Arles, dans le sud de la France. L'ouvrage a ensuite reparu à Besançon, aux Solitaires Intempestifs.

BDD-A5132 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:25 UTC)

> CATHLEEN : Pourquoi, mère, n'avez-vous pas donné à Bartley votre bénédiction ? Le chagrin n'est-il pas déjà assez grand dans cette maison ? Vous avez laissé partir votre fils sans un mot d'encouragement. Il n'a dans son oreille qu'une parole de malheur. (Pennequin, 1913)
>
> KATLINE : Pourquoi t'as pas voulu lui donner ta bénédiction quand y a passé la porte ? N'a-t-on pas tous assez de chagrin dans cette maison sans que tu l'expédies avec un mot malheureux à sa suite, un mot dur à entendre ? (Sable, 2005)
>
> CATHLEEN : Pourquoi vous ne mettez pas votre bénédiction sur lui, à attendre qu'il est, tourné dans la porte ? Il n'y a donc pas de chagrin assez pour tous dans cette maison que vous l'envoyez là dehors avec un mot de malheur à le suivre, un mot dur pour lui à entendre ? (Morvan, 1993)

On remarque que la version de Pennequin, la première, effectue de sérieux remaniements syntaxiques : des deux phrases de l'original, il en fait quatre, en plus d'en transformer l'expressivité en remplaçant la forme interrogative par une forme affirmative. Aussi, la langue anglo-irlandaise de Synge y est effacée au profit d'un français plus normatif. Sable, de son côté, repousse vivement la barrière de la norme en adoptant un parler très familier et en changeant la typographie des prénoms – ici, Cathleen devient Katline, alors que plus loin, Michael devient Michaël et Bartley devient Bartlé, probablement dans un souci de préserver la prononciation anglaise. Enfin, Morvan adopte une solution plus littérale, presque calquée sur la syntaxe de l'original, bien que ce choix fasse en sorte que sa version manque de fluidité et se prête moins aisément à la représentation théâtrale.

On note dans les répliques de Cathleen une gradation en trois étapes : « unlucky word », « hard word » et « dark word ». La répétition du mot « word », précédé d'un adjectif de plus en plus sombre, crée un effet rythmique envahissant qui participe de l'atmosphère surnaturaliste naturelle de la pièce de Synge. Pennequin traduit le premier par la négative, avec « sans un mot d'encouragement », le second par « parole de malheur » et le troisième par « présage ». Sable, de son côté, traduit les trois termes par « mot malheureux », « mot dur » et « malédiction », alors que Morvan utilise « mot de malheur », « mot dur » et « parole d'ombre ». Des trois traductions étudiées, c'est celle de Morvan qui est le plus près de l'original, quoique celle de Sable s'en rapproche

BDD-A5132 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:25 UTC)

sensiblement. De son côté, la traduction de Pennequin reste, ici comme dans l'exemple précédent, assez éloignée du style de Synge.

Un troisième élément notable de l'anglo-irlandais de Synge est l'usage – déjà souligné par Morvan dans sa note – de la tournure « it's destroyed he'll be », qui revient à deux reprises dans l'extrait, dans la bouche de Cathleen et Nora. Pennequin traduit la locution par « il sera fatigué » et « il aura sûrement faim », qui ne transposent pas l'expressivité de l'original, ni son écart à la norme. Sable, de son côté, propose « ce serait le tuer » et « ce sera l'anéantir », qui se rapprochent déjà davantage de « it's destroyed he'll be » par leur tournure impersonnelle, mais ne parviennent pas à rendre le désordre syntaxique de l'original. Encore une fois, c'est Morvan propose la solution la plus littérale, avec « c'est détruit qu'il sera ». Toutefois, son choix ne témoigne pas du sens particulier du mot « destroyed » en anglo-irlandais qui, comme on l'a vu, signifie plus l'épuisement que la destruction. Ici, malgré son éloignement stylistique, c'est alors Pennequin qui offre la traduction la plus fidèle au sens.

V. L'espace de la traduction

Riders to the Sea, de John Millington Synge, nous l'avons vu, a connu plusieurs traductions vers le français, échelonnées de 1913 à 2005. L'étude des ces traductions nous apprend que, comme c'est souvent le cas lorsqu'une œuvre s'inscrit profondément dans une langue-culture, l'anlgo-irlandais de Synge présente des difficultés telles qu'elles donnent lieu à des traductions très variées, plus ou moins éloignées du canon littéraire d'accueil. Des cinq traductions disponibles, trois nous viennent de Paris ; il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les moins normatives sont les plus marginales : elles proviennent de la Bretagne et de l'Ontario, deux régions périphériques. Il faut en outre mentionner qu'en Ontario, une province canadienne, la langue française est largement minoritaire et parlée par une population en constant déclin. Les traductions de Bourgeois et d'El-Etr n'étant pas très éloignées de la transposition très normative de Pennequin, on peut sans doute avancer que, si le temps, en provoquant un éloignement par rapport à l'original, permet de repenser le texte et la traduction, le lieu est aussi porteur de sens et ouvre la porte à une traduction-recréation qui, dans le cas de Sable, sait reprendre les forces de l'original et, dans celui de Morvan, fait entendre l'étranger. Le poids de la tradition française, en traduction comme en dramaturgie, ne semble alors pas encombrer fort lourdement les épaules des traducteurs – ici des

BDD-A5132 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:25 UTC)

traductrices, il faut le remarquer – lorsqu'ils exercent leur métier en dehors des grands centres culturels. Ainsi, si l'on est confronté à une retraduction, il est essentiel de s'interroger sur le lieu comme sur l'époque qui l'ont vue émerger.

Bibliographie :

Corpus

SYNGE, John Millington (1968 [1963]) : *The Plays and Poems*, Londres, Methuen & Co.

SYNGE, John Millington (1913) : *La brume du vallon. La chevauchée à la mer*, traduit de l'anglais par Louis Pennequin, Paris, E. Figuière.

SYNGE, John Millington (1953) : *Cavaliers vers la mer*, traduit de l'anglais par Maurice Bourgeois, Paris, Librairie théâtrale.

SYNGE, John Millington (1975) : *À cheval vers la mer*, traduit de l'anglais par Fouad El-Etr, Paris, La Délirante.

SYNGE, John Millington (1993) : *Cavaliers de la mer, suivi de L'ombre de la vallée*, traduit de l'anglais par Françoise Morvan, Bedée, Folle Avoine.

SYNGE, John Millington (2005) : *Théâtre complet*, traduit de l'anglais, présenté et annoté par Françoise Morvan, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

SYNGE John Millington (2005) : *À mer à cheval*, traduit de l'anglais par Georgette Sable, Mississauga, AnthropoMare.

Théorie :

BERMAN, Antoine (1999) : *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil.

BERMAN, Antoine (1995) : *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.

HULL, Keith N. (1989) : « Natural Supernaturalism in "Riders to the Sea" » in *Colby Library Quarterly*, vol. 25, no. 4, Waterville, Colby College.

KIBERD, Declan (1979) : *Synge and the Irish Language*, Londres, MacMillan.

LEDER, Judith Remy (1990) : « Synge's Riders to the Sea: Island as Cultural Battleground » in *Twentieth Century Literature: A*

BDD-A5132 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:25 UTC)

Scholarly and Critical Journal, vol. 36, no. 2, New York, Hofstra University.

MESCHONNIC, Henri (1999) : *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.

MORVAN, Françoise (2005a) : « Introduction » in John Millington SYNGE, *Théâtre complet*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.

MORVAN, Françoise (2005b) : « L'anglo-irlandais de Synge » in John Millington SYNGE, *Théâtre complet*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.

BDD-A5132 © 2011 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:55:25 UTC)