

Traduire les romans gothiques, entre engagement et négociation

Elizabeth DUROT-BOUCE

Université du Havre

À la fin du XVIII^e siècle, il règne une sorte d'anglomanie sur le Continent qui se traduit par une prolifération de traductions ainsi que par un nombre élevé de prétendues traductions : « Se réclamer d'une inspiration anglaise signifiait pour un romancier l'assurance d'être lu et bien vendu. Les éditeurs ne s'y trompaient pas puisque de nombreux titres étaient assortis de la mention, parfois mensongère, 'traduit de l'anglais' ou encore 'imité de l'anglais,' devenue un véritable argument publicitaire » [Prunghaud 86]. Les traductions, imitations et adaptations des romans gothiques attestent la popularité de ce genre dont la vogue est alors immense tant en Angleterre que sur le continent, où la traduction de romans anglais constitue pour certains (comme l'abbé Morellet par exemple) un moyen de subsistance non négligeable. Pour assurer la diffusion de la littérature étrangère, une traduction doit prendre en compte le goût du pays, ses mœurs et son histoire, « la différence des goûts nationaux » dont parle Marat [Marat xvii]. La figure de l'auteur doit donc s'effacer derrière celle du traducteur et du public. Ce choix se révèle fort instructif quant à la perception des romans noirs par le public français car nulle traduction n'est innocente et, à toutes les époques, les modes de traduire indiquent comment le même appréhende l'autre. Pour que l'œuvre traduite soit la même, elle doit être autre, et tout l'art de la traduction est justement de nous mener vers cette altérité, de « dire presque la même chose » pour reprendre le titre d'Eco [Eco]. L'enjeu c'est ce « presque ». La traduction est donc une négociation, car elle suppose la confrontation de deux langues différentes et elle est aussi un dialogue entre la culture de l'auteur, et celle du lecteur. « On a déjà dit, et l'idée est établie, qu'une traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues, mais entre deux cultures, ou deux encyclopédies. Un traducteur tient compte des règles linguistiques, mais aussi d'éléments culturels, au sens le plus large du terme » [Eco 190]. La traduction met en relation deux partenaires, l'étranger et le lecteur destinataire de l'œuvre traduite. Entre les deux, se situe le traducteur, médiateur qui fait passer le message. Cependant, à la différence de la médiation qui

Mentalities/Mentalités Volume 29, Number 4, 2017

ISSN- 0111-8854

@2017 Mentalities/Mentalités

All material in the Journal is subject to copyright; copyright is held by the journal except where otherwise indicated.

There is to be no reproduction or distribution of contents by any means without prior permission. Contents do not necessarily reflect the views of the editors.

suppose la présence d'un tiers neutre, impartial, indépendant, la négociation, processus de communication et d'échanges qui s'emploie à la recherche d'un accord, implique un jeu de concessions mutuelles entre les parties. « On ne traduit pas par plaisir, mais par utilité, car la traduction permet de penser le réel en quittant les œillères de sa propre culture » [Larangé 62].

Déjà au XVIII^e siècle, Émilie du Châtelet assimile à des négociants les traducteurs dont elle définit l'intérêt et les limites dans la préface à sa traduction de *La Fable des Abeilles* de Mandeville (1735) : « Ce ne sont pas des génies, mais ils sont utiles à la collectivité » « ils sont les négociants de la république des lettres » [Wade 132 ; 133]. L'utilité de traduire, voire le profit financier à en retirer, est soulignée par les métaphores et les comparaisons assimilant la traduction à une opération financière, comme dans *Les Lettres persanes* (1721) : « Les traductions sont comme ces monnaies de cuivre qui ont bien la même valeur qu'une pièce d'or et même sont d'un plus grand usage pour le peuple; mais elles sont toujours faibles et d'un mauvais aloi » [Montesquieu 243]. Et la critique de la traduction de *Melmoth* par Jean Cohen, en 1822, est bien révélatrice du peu de cas qui est fait de l'activité des traducteurs de romans étrangers :

La traduction des ouvrages étrangers est aujourd'hui *une industrie* comme le commerce de l'indigo, du coton ou du colza ; elle a ses commis-voyageurs, ses maisons de correspondance, ses entrepôts ; elle soumissionne pour l'exploitation d'un roman de Vienne ou d'Édimbourg comme [d'autres] pour les fourrages ou les chaussures de l'armée. On ne ferait pas copier une liasse de factures ou une correspondance pour le prix attribué aux traducteurs. Il résulte, de cette lésinerie des libraires, qui vont « d'abord au meilleur marché », une certaine désinvolture dans la profession : la besogne se découpe et se partage, et le malheureux auteur, livré comme les prisonniers romains *dentibus ferarum*, devient ce qu'il peut ; le plus souvent, il y perd un membre ou deux, quelquefois même [...] il expire au milieu d'horribles convulsions [Roscoe 352-53, c'est moi qui souligne].

En réalité, si la traduction est susceptible d'être considérée comme une trahison (on connaît l'adage *traduttore-tradittore*), à l'inverse elle se présente aussi comme l'essence même de la tradition (depuis la *translatio studii*), adaptant et transférant des savoirs.

Les traducteurs de romans gothiques au XVIII^e siècle, outre réécrire les textes dans une autre langue, doivent aussi introduire un genre nouveau et inédit encore controversé à l'époque. La culture française, de tradition classique, codifiée par des règles prescrites par un Dictionnaire et par une Académie, s'accommode mal du gothique, ce genre qui a recours à un lexique

emprunté aux poètes des cimetières, à Shakespeare et à Burke. Les choix de traduction sont donc dictés par « la *finalité* de la traduction, concernant le public-cible, le niveau de culture et de familiarité qu'on lui suppose avec l'auteur traduit et avec sa langue-culture originale » [Ladmiral 18].

Le français est la langue universelle au XVIII^e siècle et l'on peut appliquer aux romans de Radcliffe ce que Knapp dit de l'*Essay on Man* de Pope : « Without French, the universal language of the eighteenth century, Pope would not have been known to the extent that he was throughout Europe. The people, however, who could read English well and make comparisons with the original would have found it difficult to find the real Pope in translation » [Knapp 147-48]. En fait presque toutes les langues européennes d'importance ont produit des traductions de Pope et très probablement à partir de la traduction française, cette pratique de la traduction indirecte étant courante à l'époque. Reste à la présente analyse la tâche de vérifier si la deuxième affirmation de Knapp est également valable pour les traductions françaises des romans de Radcliffe par Victorine de Chastenay, par Mary Gay Allart, par l'abbé Morellet, par Narcisse Fournier et par ses traducteurs du XX^e siècle. Pour tenter de répondre à ces questions, deux des romans d'Ann Radcliffe ont été retenus (*The Mysteries of Udolpho* 1794 et *The Italian* 1797), afin de déterminer dans quelle mesure leurs traducteurs français les ont fidèlement servis. Car la traduction – trahison ou transfert de savoir – appelle un véritable engagement du traducteur envers son public et l'auteur qu'il traduit. Le traducteur, entre lecture et écriture, est amené à relever les spécificités d'un texte qui a pour objet de créer un effet de terreur. Mais ces spécificités sont-elles comparables dans les deux langues et dans les deux cultures? Avant d'analyser les choix opérés par les traducteurs d'Ann Radcliffe, il convient donc de considérer les différences du récit fantastique et romanesque dans l'espace littéraire anglophone et francophone et leur influence sur les stratégies et les possibilités de traduction.

Le texte-source : le roman gothique

Dans son essai « Situation de Melmoth » (1954), André Breton estime que « les romans d'Anne Radcliffe, en dépit de la fortune qu'ils aient pu connaître, sont péniblement lisibles aujourd'hui. On ne saurait, au mieux, reconnaître à leur auteur que des dons plastiques trouvant particulièrement leur emploi dans l'évocation des aspects sombres ou dramatiques de la nature, un certain pouvoir poétique » [Breton xiii]. De fait, les références aux poètes du début du XVIII^e siècle comme Thomson ou aux poètes de la *Graveyard school* comme Gray, Young ou les frères Warton, sont nombreuses dans les romans de Radcliffe, tant dans les « antégraphes » [Parisot 104] ou dans les épigraphes de chapitres que dans le texte même.

Il convient d'abord de considérer le texte gothique en fonction de sa valeur d'usage. Avec le gothique, un genre nouveau de roman se dessine, en rupture avec le réalisme. Abandonnant le classicisme, délaissant les lumières de la raison pour explorer les méandres de l'obscur, le gothique libère des rêves et des délires hors la vie où l'imagination est toute puissante. Le gothique a pour objet de créer un effet de terreur. Et pour susciter la terreur, les procédés mis en œuvre sont inspirés bien sûr des idées esthétiques de l'époque, théorisées par Burke dans son *Enquiry* (1757). Mais le frisson passe-t-il par les mêmes stimuli dans les deux cultures?

La vraie dimension du fantastique radcliffien se saisit dans les descriptions de paysages que certains critiques lui ont reprochées. En réalité loin de n'être que des toiles de fond, servant de décor artificiel à ses intrigues, les paysages constituent un élément essentiel de l'action. Chez Radcliffe, « *The raison-d'être of her books is not a story, nor a character, nor a moral truth, but a mood, the mood of a sensitive dreamer before Gothic buildings and picturesque scenery* » (Tompkins, 1969 [1932]: 255). Tout l'art de Radcliffe consiste dans la mise en scène du gothique, dans le traitement particulier d'atmosphères et de scènes littéraires. L'élément essentiel sur lequel repose le gothique pour créer l'atmosphère lugubre et le sentiment de terreur, c'est bien entendu le cadre. Le décor tout comme l'écriture elle-même sont bien marqués par l'influence esthétique de Burke : immensité, obscurité et irrégularité sont les maîtres mots. Le mystère requiert la pénombre, justifiant ainsi l'obscurité qui est nécessaire car inquiétante. L'obscurité du décor gothique trouve un écho dans les méandres de l'écriture nocturne et dissimulatrice, gothique elle aussi à bien des égards, révélatrice d'une pensée parfois embrumée et torturée. Le voyage gothique est labyrinthique, parcours initiatique conduisant au cœur du labyrinthe. Ce schéma est imité sur le plan de la narration elle-même, qui prend la forme d'un dédale de passages secrets, histoires insérées, digressions, confessions. L'histoire ne se déroule pas de façon linéaire mais emprunte des détours, déroutant le lecteur et l'entraînant constamment dans la mauvaise direction. L'accumulation de subordonnées et de participes passés ou de superlatifs traduit l'affolement du protagoniste, égaré dans le labyrinthe. L'importance du clavier latin, le goût prononcé pour les mots à préfixe ou suffixe négatif, le choix d'un lexique typiquement gothique, emprunté aux poètes des cimetières, à Shakespeare et à Burke, l'enchevêtrement des récits, reflètent l'omniprésence du thème de l'obscurité dans les romans de Radcliffe. L'essentiel réside dans l'impression d'étouffement et de claustrophobie qui s'empare de celui qui pénètre dans le château ou dans le couvent. Tout ce qui se conçoit bien ne s'énonce pas forcément clairement, selon les principes de Burke, pour qui une idée claire est synonyme d'idée petite. Or, à l'inverse, l'on constate que la préoccupation de presque tous les traducteurs du gothique est de maintenir le texte hors de ses excès et de sa démesure. En outre, souvent obligés de travailler dans l'urgence, les traducteurs ne se montrent guère soucieux du style et accordent la priorité à l'intrigue. Et ils

projetent sur les lecteurs – sans trop se tromper – leurs propres réactions d’ennui devant les descriptions minutieuses, les digressions interminables et les réflexions.

Tout oppose le lexique des Lumières et le lexique de la superstition, les préceptes de l’Académie et ceux de Burke. Comment donc transposer le genre gothique dans une langue qui vise la clarté, codifiée par des règles prescrites par un Dictionnaire et par une Académie ?

Ethnocentrisme et dictature du bon goût : La culture de l’Autre et sa réduction au Même

La contradiction entre le conservatisme esthétique français et l’irrationnel des romans gothiques anglais semble irréductible. Comment, dans ce cas, les textes gothiques caractérisés par l’obscurité de leurs intrigues et de leur écriture, peuvent-ils avoir une chance d’être fidèlement traduits en français ? Ce qui constitue déjà une difficulté de lecture dans le texte anglais, devient un obstacle très sérieux quand on a à traduire ces interminables phrases en français, modèle de clarté et de logique grammaticale. La langue française a atteint un degré de perfection où elle exprime la pensée avec exactitude et précision. L’anglais n’a pas le même rigorisme de la forme. On conçoit donc aisément la difficulté de rendre exactement en français, instrument rigide par excellence, ce qu’un auteur anglais a écrit avec toute la latitude que lui laisse son propre idiome. Les Français s’arrogent le monopole du bon goût et la meilleure preuve de sa dictature se trouve dans les préfaces des traducteurs qui s’excusent de devoir commettre en son nom autant de crimes et de lâchetés. Ainsi Justus van Effen, en 1721, dans sa préface à la première traduction française de *A Tale of a Tub*, souligne les imperfections de sa traduction et les difficultés de son entreprise. Il met en relation le style et le caractère national anglais :

Les Anglois sont outrez, & libres à l’excès, dans leur tour d’Esprit, comme dans leur conduite, & dans leur manieres ; leur imagination petulante s’évapore toute entiere en comparaisons, & en metaphores [Van Effen : Sig. *9 r].

Le traducteur rend service à son auteur en accommodant l’ouvrage anglais à la mode française. Plaire au lecteur en naturalisant le texte source, voilà le souci du traducteur qui, à l’âge classique, adopte donc une pratique ultra-cibliste. Le traducteur efface les connotations qui risqueraient de heurter « les bienséances délicates de notre langue » [Voltaire 136], et de choquer le lecteur français, comme si l’auteur du texte original avait écrit pour le lecteur français, comme si le texte avait été écrit directement en français. Ce faisant, il fond l’Autre dans le Même. Se pose la difficulté pour le traducteur de saisir les différences culturelles, l’intraduisibilité de l’implicite, du non-dit de l’Autre. Le traducteur a ici un rôle déterminant à jouer, dans le choix des passages à conserver et de ceux qu’il convient de supprimer. Son choix sera nécessairement orienté par le jugement qu’il se fait de son public et également par sa propre sensibilité et par ses intérêts

personnels. La culture de l'autre déroutant par son étrangeté, la plupart des traducteurs, sous prétexte d'intraduisibilité, renoncent à montrer l'autre et réduisent l'autre au même. Et au nom du « bon goût » et du bon ton à la française, on s'autorise à trahir l'auteur que l'on traduit car, « dans un siècle de lumières, les bonnes mœurs d'un peuple très-poli tiennent plus au bon goût qu'on ne le pense » [Chateaubriand 21]. Telle était déjà la préoccupation première de Montesquieu, soi-disant traducteur des *Lettres Persanes* (1721) : « Je ne fais donc que l'office de traducteur : toute ma peine a été de mettre l'ouvrage à nos mœurs » [Montesquieu 8]. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, la conception française de la traduction s'accorde avec la doctrine des bienséances. Il est du devoir du traducteur français de modifier les œuvres étrangères pour qu'elles satisfassent au goût français. Pratique qui se réfère à la tradition des « belles infidèles » qui « ne prétendaient pas autre chose [...] qu'éviter ce qui répugnait au goût de leur temps » [Mounin 57].

L'apparition d'un public de plus en plus vaste représente un élément clé dans les modes de traduire. Le souci est de ne pas choquer ce public et de lui plaire. On aplanit donc les difficultés de compréhension en recourant aux suppressions, aux explications et aux modifications, qui répondent à un besoin de clarté, visant à épargner au lecteur des difficultés de compréhension. Et l'on retrouve ici le vieux problème de l'ethnocentrisme : la culture française, de tradition classique, s'accommode mal du gothique. Le mode de traduire alors en vogue est parfaitement en rapport avec la position hégémonique de la culture française de cette époque qui n'a donc pas besoin de passer par la loi de l'étranger pour affirmer son identité. Le bon goût est l'apanage des Français : « The French have a monopoly on good taste at this period, and their constant preoccupation with it is nowhere better evidenced than in the apologetic prefaces of the translators, who commit so many crimes and indiscretions in its name » [Streeter: 27]. L'infidélité est, déclare Michel Ballard, « absoute par sa capacité à plaire et par sa nécessité d'être en vertu d'une sorte de déterminisme sociotraductologique » [Ballard 149]. Les « belles infidèles » du XVII^e et du XVIII^e siècles ressemblent aux œuvres autochtones : à l'instar de ces dernières, elles respectent les bienséances et surtout les exigences de la clarté et de la vraisemblance. La culture de l'Autre, l'étrangeté, se heurte à la culture du Même, s'avère un lieu de résistance à la traduction. Tout l'engagement du traducteur est donc bien de favoriser la lecture de ce nouveau genre de roman par son public-cible.

Traduire participe d'une entreprise de communication importante et, particulièrement au XVIII^e siècle, révèle le souci de faire passer au public les écrits et les idées des savants et des auteurs étrangers. Traduire participe de la *translatio studii*, transmission des savoirs, qui assure la diffusion, l'échange, le partage des connaissances. Ce transfert suppose aussi l'adaptation, la traduction des savoirs. Traduire transpose le texte ailleurs, lui trouve un autre contexte, voire une autre culture, un autre choix de civilisation.

Médiation ou négociation ?

La méconnaissance de l'Autre est grande chez le public et l'une des fonctions de la traduction est d'assurer l'information. Pour faire saisir à ses lecteurs l'esprit de la langue de l'auteur, le traducteur ne peut leur offrir que « sa propre langue, qui ne coïncide jamais pleinement avec l'autre, et que lui-même, avec sa connaissance plus ou moins claire de l'auteur, avec l'admiration et l'approbation plus ou moins grande qu'il lui voue » [Schleiermacher 45]. Les explications et les commentaires introduits par le traducteur contribuent autant à la formation du lecteur qu'à la déformation du texte original. Pour Schleiermacher, il n'existe que deux façons totalement opposées de rapprocher le lecteur de l'auteur d'origine : « Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre » [Schleiermacher 49]. Mais la prise en compte de l'Autre nécessite la prise en compte de la lettre aussi, et pas seulement du sens. Or il est impossible de traduire parfaitement, d'une langue à l'autre, car il n'est pas synonymie exacte. Comme l'indique le titre de l'ouvrage d'Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, c'est dans le « presque » que se joue la négociation.

La tentation de l'élagage est forte, comme en témoignent les préfaces des traductions de Radcliffe, pratique louée et recommandée par la critique : « Nous nous sommes permis d'élaguer quelques épisodes, de raccourcir quelques longues descriptions, auxquelles madame Radcliffe paraît se livrer avec plaisir, et qui ont dans l'original un attrait qui ne ferait pas fortune ici » [Radcliffe 1797, 1 : iv]. Et le critique déplore que le traducteur se soit borné à quelques épisodes : « il auroit pu retrancher encore, s'il avoit voulu, sans qu'on lui en su mauvais gré » [*Magasin Encyclopédique* 360-61]. L'absence des grandes scènes de nature, si récurrentes qu'il n'est pas négligeable qu'elles aient été omises de la plupart des traductions françaises, génère une entropie, banalise le texte original et lui fait perdre sa filiation. Les descriptions de la nature souffrent le plus de la censure du traducteur, ce qui entraîne la disparition du sublime radcliffien de la plupart des traductions, manifestation de la force de résistance d'une esthétique autre, témoignage de son impuissance devant l'épreuve de la traduction, preuve du « refus sournois de l'épreuve de l'étranger » [Ricœur 10] de la part de la langue d'arrivée. « Les disciples de Burke, pour qui une idée claire était synonyme d'une idée petite, avaient-ils quelque chance d'être fidèlement traduits dans une langue où, dit-on, ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ? » [Lévy 307-308]. Le traducteur doit toujours avoir à l'esprit qu'il traduit non de la langue, mais du discours. Le texte original est le produit d'un individu, inséré dans un contexte intertextuel, « un feuilleté de textes, un millefeuille textuel » [Troubetzkoy 62].

Les questions que posent Edmond Cary : « Où, quand, pour qui traduit-on ? » invitent à s'intéresser à ses conditions de production. Le traducteur travaille toujours pour un public et sait que son œuvre est condamnée à n'être qu'éphémère, à être supplantée à son tour, au contraire de l'œuvre originale qui, elle, demeure. La relation de la traduction à l'original « comporte trois termes : auteur-traducteur-lecteur » [Cary 34]. Il faut être en mesure de peser l'attente, les besoins (voire les lacunes) ou les exigences du public-cible. C'est par une fidélité au lecteur de l'époque que se justifie l'infidélité à l'original. Le critère essentiel est celui de la fidélité au public : une traduction est faite pour être lue, elle doit donc plaire. C'est ce que reconnaît l'abbé Pierre Desfontaines en 1743 dans sa préface aux œuvres de Virgile : « *Il faut, de l'aveu de tout le monde, qu'une traduction, pour plaire, ait un air libre et original ; ce qui ne s'allie guère avec une dépendance servile* [Desfontaines, *Œuvres de Virgile* lvii. C'est moi qui souligne]. C'est à travers les rééditions tronquées des traductions de Narcisse Fournier notamment que le public français a découvert les romans gothiques, ou plutôt une version adaptée au goût français, et souvent bien loin de la lettre comme de l'esprit de l'original.

Traductions d'Ann Radcliffe

L'exemple des versions françaises des romans d'Ann Radcliffe est bien représentatif d'une dérive de la part des traducteurs, émanant d'un désir de ne pas heurter leur public et de lui présenter ce qu'il peut – croient-ils – comprendre. Le traducteur élimine donc les données qui lui échappent et ce choix est aussi dicté par la nature des références intertextuelles à traduire. Dans le cas des épigraphes par exemple, *topos* du genre gothique, caractérisé par une débauche épigraphique, il se trouve que la majorité est extraite d'œuvres poétiques et il est exclu que le lecteur du texte traduit reconnaisse ces allusions à des textes de la langue source, textes qu'il ne connaît pas, ou qu'il connaît dans une traduction qui n'est pas forcément celle que choisira le traducteur du présent poème. Mais si ce choix traductif de l'omission de l'épigraphe rend la lecture plus harmonieuse au lecteur français, il est source d'une entropie que l'on peut mesurer avec cet exemple [Annexe 1] de l'épigraphe du chapitre 4 des *Mysteries of Udolpho*. Le choix fait par Fournier de « Le Blessé » comme intertitre est révélateur d'une volonté de donner la priorité à la diégèse, à l'action et aux rebondissements de l'intrigue plutôt qu'aux descriptions de la nature en harmonie avec les sentiments des personnages. L'adaptation de Sternberg reprend ce même titre, écourtant encore un peu plus le texte dont il ne reste que quatre pages. Il convient de préciser que cette adaptation compte 220 pages alors que le roman de Radcliffe fait 672 pages en petits caractères dans l'édition de OUP.

Autre exemple [Annexe 2], la comparaison des chapitres 5 et 6 des *Mysteries of Udolpho* avec la traduction de Narcisse Fournier et *a fortiori* avec l'adaptation de Sternberg révèle une

volonté manifeste de réduction du texte original. Chez Fournier, c'est le chapitre 5, intitulé « Le Château des tourelles, » qui correspond aux chapitres 5 et 6 des *Mysteries of Udolpho*. Narcisse Fournier opère des raccourcis, escamote les descriptions de la nature et certains épisodes essentiels à la perception des personnages, écourté les listes de substantifs et mutile le texte, dénotant un souci de soustraction classique. En revanche, la traduction antérieure de Victorine de Chastenay (1771-1855) datant de 1797 (version revue par Maurice Lévy en 2001), si elle supprime certes les épigraphes, est plus proche de l'original, gardant les deux chapitres et maintenant les descriptions escamotées par Fournier. La fin du chapitre 5 permet un certain nombre de constatations. D'abord, toute traduction française implique un allongement du texte, ce qui ne se produit pas dans les quatre traductions citées ici. Victorine de Chastenay (1797 et 2001) est la seule à respecter la division en deux chapitres et à suivre avec une fidélité approximative la description des paysages du Roussillon. Narcisse Fournier (1864) retranche du texte la quasi-totalité du premier paragraphe, n'en gardant que la première phrase. Charbonnier et Frédérique (1948) lui emboîtent le pas, élaguant encore, puisque la deuxième partie de la première phrase (devenue proposition indépendante chez Fournier) est omise. Jacques Sternberg (1958) résume tout un chapitre en quelques lignes, escamotant complètement le premier paragraphe original et la moitié du second : toute la description du paysage – combinaison parfaite du beau et du sublime – a ainsi disparu. Or c'est précisément ce qui constitue l'intérêt des romans de Radcliffe et les élève au-dessus du flot des romans gothiques qui déferle sur la littérature anglaise de la fin du siècle, encourageant les foudres des critiques. De même, les touches d'analyse psychologique présentes à la fin du second paragraphe disparaissent chez Fournier, qui se contente de préciser que Valancourt « n'avait plus de prétexte pour suivre ses nouveaux amis. » La diégèse l'emporte sur l'exploration psychologique – si superficielle soit-elle.

Dans le cas d'une retraduction, l'on ne saurait se désintéresser des traductions antérieures, car toute traduction est un rapport, au texte et au temps. Fournier, reprenant les traductions antérieures qui suppriment les épigraphes, les passages poétiques, presque toutes les références intertextuelles, les obscurités du style de Radcliffe (certes représentatif du genre gothique), aplatit le roman, esquive la tradition esthétique anglaise du mélange des genres et néglige la poéticité de ces romans-palimpsestes. C'est la traduction de *The Italian* par Morellet abrégée en 1857 dans un volume de la « Bibliothèque pour tous » qui sert de base à la « traduction nouvelle » de Fournier en 1864. La traduction originale de Morellet (publiée en 1797) se veut fidèle et complète et dans l'ensemble, l'intégrité du texte original est respectée, si l'on excepte quelques changements, des erreurs surprenantes et l'effacement des 33 épigraphes originales. Cette traduction subit en 1857 des coupes drastiques de la main d'un anonyme qui ne laisse de l'original que 80 pages dans un grand in-octavo publié à Paris chez Havard. Et c'est cette version mutilée que reprend Fournier.

Sans se reporter au texte de Radcliffe, et suivant cette version condensée qui par exemple résume en un seul chapitre la troisième partie du roman, il reprend les erreurs d'interprétation commises par Morellet et il élague avec une prodigieuse absence de scrupules. Couper, transposer, rétrécir, dessécher, à l'évidence voilà son grand plaisir. Ainsi, l'absence des épigraphes des chapitres 1, 4 et 9 est l'indice d'un désintérêt pour l'analyse du caractère de Schedoni et la traduction du début du chapitre 10 révèle cette entropie dans toute son ampleur. Le premier paragraphe, éclairant sur le personnage du moine, est purement et simplement rayé, de même que le dialogue, au style direct, entre la marquise et son conseiller qui dévoile l'inquiétude de Schedoni et l'habileté diabolique avec laquelle il se reprend. De plus, en modifiant la division en chapitres, il change le rythme du texte anglais. Auteur dramatique et romancier, Fournier ajoute quelques gestes théâtraux : ainsi, dans son *Italien*, en découvrant le portrait que porte Ellena, Schedoni se cache la tête dans les mains [Radcliffe 1864 : 197] [Annexe 3] et Ellena se signe en entendant la nouvelle de la mort de la marquise. Il ajoute également la communion pratiquée par Schedoni et le père Nicola, procurant à Schedoni le moyen de les empoisonner tous deux [Radcliffe 1864 : 285] [Annexe 4]. Il coupe, il rétrécit, il recoud, il brode, détails et passages entiers. Des éléments essentiels du texte original ont été amputés ou gauchis. Toutes les éditions de *L'Italien* depuis suivent la traduction de Fournier, aucune n'a essayé de restituer le texte de Radcliffe. Les textes postérieurs à celui de Fournier sont moins une traduction ou une imitation de l'original qu'une paraphrase de Fournier. L'édition de Jacques Finné pour Marabout en 1974, celle de Tony Cartano en 1977 pour les Presses de la Renaissance reprennent mot pour mot la traduction de Fournier. L'édition de Roland Stragliati en 1977 pour Presses Pocket, retenue par Francis Lacassin pour son anthologie *Romans terrifiants* [Paris, Laffont, 1984], n'apporte que d'infinitésimales modifications [Medlin 28]. Fournier a visiblement pesé d'un poids considérable sur les éditions françaises des romans de Radcliffe, et il peut sembler étonnant que ces romans gothiques n'aient pas mérité l'attention d'un traducteur scrupuleux qui aurait fait apparaître les différences et se serait attaché à en saisir la signification. La nouvelle version des *Mystères d'Udolphe* revue par Maurice Lévy en 2001 se veut réédition du texte de Victorine de Chastenay plus que traduction fidèle de l'œuvre originale de Radcliffe. Le public français du XXI^e siècle ne serait donc pas plus disposé à accepter les délires gothiques que les lecteurs des contemporains de Radcliffe. Le choix de la belle infidèle de Victorine de Chastenay par Maurice Lévy, grand spécialiste du gothique, est bien révélateur d'une conception de la fidélité à l'âme d'un texte. Car comme le signale l'éditeur d'Eco, « La fidélité n'est pas la reprise du mot à mot mais du monde à monde. Les mots ouvrent des mondes et le traducteur doit ouvrir le même monde que celui que l'auteur a ouvert, fût-ce avec des mots différents. Les traducteurs ne sont pas des peseurs de mots, mais des peseurs d'âme » [présentation de l'éditeur]. Déceler les spécificités de l'autre et parvenir

à faire passer le message d'un idiome à l'autre : voilà la responsabilité du traducteur face au texte et à l'auteur qu'il traduit. Le souci du traducteur est de provoquer un effet identique à celui que le texte original voulait provoquer chez le lecteur. Non pas dire la même chose, mais produire le même effet. Et cela suppose un travail d'interprétation qui fait qu'une bonne traduction est toujours, aussi, une contribution critique à la compréhension de l'œuvre. Ce qui redonne sens à l'exigence de fidélité : « La fidélité est la conviction que la traduction est toujours possible si le texte source a été interprété avec une complicité passionnée, c'est l'engagement à identifier ce qu'est pour nous le sens profond du texte, et l'aptitude à négocier à chaque instant la solution qui nous semble la plus juste » [Eco 435].

Les traductions les plus fidèles à l'esprit des romans de Radcliffe sont celles proposées par des traductrices (Victorine de Chastenay et Mary Gay Allart) car elles ont su se placer dans le registre émotionnel qui était celui du roman gothique de la fin du XVIII^e siècle. Dans la traduction de *The Italian*, si l'abbé Morellet se révèle dans une très large mesure fidèle à la lettre du texte radcliffien, Mary Gay, tout en s'éloignant parfois de l'original, s'avère plus fidèle à l'esprit de ce texte, plus proche qu'elle est de la sensibilité de son auteur. Différence de motivations entre traducteurs – les deux traductrices de Radcliffe sont les seules à mentionner le plaisir de la lecture –, différence de sensibilité aussi. Dans sa préface, Mary Gay avoue à Ann Radcliffe que « pour être sûre de réussir, il faudrait avoir cette vigueur de pinceau qui vous distingue, et l'art enchanteur d'intéresser à la fois le cœur et l'esprit » [Radcliffe, 1797 a : 1] et elle insiste sur le plaisir qu'elle a éprouvé à sa lecture. Dans ses *Mémoires*, Victorine de Chastenay, elle aussi, situe sa réaction à la lecture des *Mysteries of Udolpho* dans la même sphère de l'émotion et de l'instinct :

À cette époque, je traduisis *Udolpho*, et l'idée de me faire un nom dans la république des lettres ranima toutes mes facultés. Une traduction de roman anglais me semblait une assez belle chose ; *Udolpho* d'ailleurs, me causait un ébranlement dans l'imagination dont ma raison n'a jamais pu me préserver. Ses terreurs d'un bruit sourd, d'une ombre prolongée, d'un effet fantastique enfin m'atteignent encore comme un enfant et sans que j'en puisse trouver la cause ... [Chastenay 299].

L'accent que ces deux femmes mettent sur la notion de plaisir les rend éminemment sympathiques et les place d'emblée en position d'empathie avec l'auteur qu'elles traduisent. Ainsi Mary Gay reste dans le registre de la perception et des sensations, comme le montre l'exemple tiré du chapitre 8 [Annexe 5], en traduisant « perceived » par « vit » alors que Morellet se situe davantage dans le domaine de la réflexion avec « reconnu ». Il est significatif ici que le

mot « chambers, » calqué par Morellet en « chambres » soit rendu par l'hyponyme « cellules » dans la traduction de Gay : si l'action se déroule certes dans un couvent, la polysémie de ce terme n'est pas insignifiante, révélatrice d'un sentiment de frustration et extériorisant une peur refoulée. Un autre exemple illustre magistralement la différence fondamentale, essentielle, entre un homme et une femme dans le mode d'appréhender un texte et de le traduire : celui du chapitre 10 [Annexe 6]. Le mot anglais « adviser » est calqué par Morellet en « conseiller », appartenant au vocabulaire du raisonnement, de la réflexion, de l'objectivité, tandis que Mary Gay préfère lui donner un tour plus intime en optant pour « confident », se plaçant d'emblée dans le registre du sentiment, de l'affectif et de la subjectivité plutôt que dans celui de la raison. Avec Mary Gay, l'on est dans la sphère privée, lieu féminin par excellence. En outre, le terme de « confident » (personne qui reçoit les plus secrètes pensées de quelqu'un) qualifie parfaitement le rôle que joue Schedoni auprès de la marquise, le substantif « adviser » étant de plus modifié par l'épithète « constant », non traduit dans les deux versions françaises. Cela illustre aussi la façon dont le traducteur négocie en permanence. Lorsqu'il n'y a pas de synonyme parfait d'un mot dans la langue d'arrivée (comme c'est très souvent le cas), le traducteur négocie les propriétés du mot original qui lui paraissent pertinentes, par rapport au contexte et aux objectifs que le texte s'était fixés.

La traduction sous l'enseigne de la négociation

La traduction comme négociation, Eco développe cette comparaison tout au long de son ouvrage où il affirme que « dire presque la même chose est un procédé qui se pose [...] sous l'enseigne de la *négociation* » [Eco 8]. C'est ici que le « presque » du titre prend tout son sens : traduire nécessite une négociation permanente : avec l'auteur du texte original, l'éditeur, les lecteurs, le texte source, l'effet à rendre, la réalité représentée... En gardant à l'esprit qu'à tout moment, le traducteur sera susceptible d'y opérer des choix. Négocier, cela implique d'évaluer les pertes et les compensations, de distinguer les pertes absolues – les cas où il est impossible de traduire – des pertes par accord entre les parties. « La traduction se fonde sur des processus de négociation, cette dernière étant justement un processus selon lequel, pour obtenir quelque chose, on renonce à quelque chose d'autre, et d'où, au final, les parties en jeu sortent avec un sentiment de satisfaction raisonnable et réciproque, à la lumière du principe d'or selon lequel on ne peut pas tout avoir » [Eco 18]. La traduction est une négociation, où l'on est amené à sacrifier l'accessoire pour sauver l'essentiel. Et, comme dans une négociation, ce que l'on abandonne à un moment donné, on peut tenter de le récupérer à un autre moment.

« Sauver l'essentiel » : l'essentiel, dans le cas du roman gothique anglais, c'est sans doute moins la diégèse ou les personnages de l'histoire, que l'atmosphère, la sublimité et l'effet de

terreur. Or c'est précisément ce que la plupart des traducteurs français occultent. Seules les traductrices contemporaines de Radcliffe se placent dans la sphère de l'émotion et de la sensibilité, du doute et de la confusion, comme le montre une analyse de l'emploi des modaux par Mary Gay. En infléchissant le sens par sa traduction des modaux, elle est plus proche de l'esprit du texte gothique. L'écriture gothique se caractérise en effet par le jeu des formes grammaticales de l'incertitude, par les questions rhétoriques, par la récurrence des oppositions lexicales, qui installent une instabilité herméneutique. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce que Radcliffe fasse un usage abondant des modalités, car il est connu que cela caractérise surtout l'écriture féminine. Et peut-être faut-il voir dans cette introduction de l'hypothétique une compensation, tentative de récupération d'éléments abandonnés en concession aux exigences du bon goût français.

La question, justement, est de savoir jusqu'où ces concessions sont acceptables, jusqu'où le « presque » est extensible et jusqu'à quel point on peut encore considérer que la traduction est fidèle. Le respect du pacte tacite de fidélité qui lie traducteur et lecteur impose la non explicitation de ce que l'auteur avait délibérément obscurci, l'impossibilité de désambiguïser ce que l'auteur avait intentionnellement laissé dans l'ombre. Ainsi, les longueurs indigestes dont nous accablent et nous lassent les romans gothiques sont-elles susceptibles d'allègement ? Car il est bien certain que leur fonction est précisément de retarder les événements, de créer une attente, essentielle dans la création du suspense. Traduire, c'est dès lors repenser les mondes possibles imaginés par l'auteur afin de lui rester fidèle. « Pour que l'œuvre traduite soit la même, elle doit être autre » [Dauzat 84], et tout l'art de la traduction est justement de nous mener vers cette altérité, faisant de nous des lecteurs critiques et curieux d'un monde qui s'ouvre à nous, aussi nouveau que familier.

De fait, la traduction rend présente l'expérience de l'autre. Dans une traduction, dit Berman, quelque chose de l'original apparaît qui n'apparaissait pas dans la langue de départ : « la traduction fait pivoter l'œuvre, révèle d'elle un autre *versant* » [Berman 20]. Il existe un effet en retour de la traduction sur l'œuvre traduite. « Par la traduction, et à cause des exigences qui lui sont propres, *la langue entre dans l'espace de son renouvellement*. « L'épreuve de l'étranger », c'est cela » [Berman 21]. Le même ne se conçoit que par rapport à l'autre, si le même reste replié, refermé sur lui-même, il n'est pas de pensée possible, pas de culture non plus, ni de civilisation d'ailleurs. C'est en donnant à voir l'autre, l'étranger, dans sa différence, que la traduction est source d'enrichissement.

Conclusion

S'il n'est jamais possible de dire tout à fait la même chose dans deux langues différentes, c'est bien parce que chaque langue perçoit et dit le monde d'une façon singulière. La langue est

l'expression vivante de l'identité culturelle, individuelle et aussi collective. Le phénomène décrit est pour l'essentiel le même sous quelque nom qu'il puisse être appelé, mais la différence des noms choisis pour le définir marque la différence de mentalité des peuples. Par la conscience des modifications qu'appelle le passage d'une langue à l'autre (donc d'une culture à l'autre), la traduction est le révélateur de cette division des langues et des cultures. Activité culturelle complexe, lecture-écriture critique, communication entre deux systèmes culturels, traduire est un labeur de médiation, oscillant entre « la possession de l'autre (texte) et l'offre de soi, en un entre-deux, un *milieu*, un échange » [Ivekovic 38]. Koitchi Toyosaki, traducteur japonais, place le traducteur dans cet entre-deux qui, le maintenant dans un suspens permanent et volontaire, le rend précisément dynamique : « Finalement, j'appelle traducteur, moins un métier, qu'une façon de vivre et de voir le monde. C'est refuser de s'enraciner, c'est rester volontairement dans l'« entre-deux » (*zwischen*). C'est, dans sa façon à lui, *un départ*. S'il peut y avoir une morale du traducteur, de la pratique du traduire, eh bien pour moi, ce ne peut être que dans ce refus, dans cet état de suspens qu'il assume de plein gré » [Ivekovic 37]. La traduction est une négociation, car elle est en même temps un dialogue entre la culture de l'auteur, et celle du lecteur. Le lecteur n'est jamais pris en traître : il sait être en présence d'une traduction, personne ne le lui a caché. Il a bien conscience que ce qu'il lit n'est qu'une « faible estampe d'un beau tableau » [Voltaire 121].

Une traduction n'est pas la *personne*, elle n'est qu'un *portrait* : un grand maître peut faire un admirable portrait : soit ; mais si l'original était placé auprès de la copie, les spectateurs le verraient chacun à sa manière et différeraient de jugement sur la ressemblance. Traduire, c'est donc se vouer au métier le plus ingrat et le moins estimé qui fut oncques ; c'est se battre avec des mots pour leur faire rendre dans un idiome étranger un sentiment, une pensée autrement exprimés, un son qu'ils n'ont pas dans la langue de l'auteur [Chateaubriand]

Alors pourquoi ne pas simplement apprécier les qualités littéraires du texte qui nous est donné à lire ? Les modifications apportées dépendent aussi de la volonté du traducteur d'orienter son texte vers la culture source, auquel cas il défamiliarise le lecteur, ou vers la culture d'arrivée, pour le rendre compréhensible et familier. Le traducteur ne doit jamais perdre de vue son horizon d'attente, son lecteur idéal. C'est la raison pour laquelle nous tolérons parfois ces belles infidèles car « le succès d'une version ne se mesure pas forcément à l'aune de la fidélité à l'original. La fidélité au public, au récepteur, est plus insidieuse, mais non moins importante ; une traduction est faite pour être lue, elle doit donc plaire » [Balliu 74]. Les traducteurs français des romans de

Radcliffe se livrent, à la suite de Narcisse Fournier, à une « fantastique ‘désécriture’ » [Cordonnier 160] : Fournier coupe, sélectionne les passages qu’il décide de garder, réorganise les chapitres, supprime les références intertextuelles à la poésie et les poèmes, résume ce qui lui paraît inutilement long et fastidieux. Et donc sa traduction est appréciée : il suffit de voir le nombre des rééditions et surtout son influence sur les traducteurs suivants. Pourquoi ? parce que c’est une œuvre qui s’inscrit dans l’*épistémè* de son époque. Dans la négociation qu’il a menée pour faire passer le texte gothique au public français, il ne s’en est pas tenu au rôle d’arbre, neutre mais a pris parti, s’est engagé en faveur du ménagement du lecteur et de l’aménagement du texte source. Dans sa volonté de réécriture et dans son souci de plaire à son public, Fournier a joué un rôle de médiateur, de passeur de culture. Mais l’on peut regretter que la culture qu’il a contribué à diffuser soit une version édulcorée, « naturalisée, » voire dénaturée, « censurée, » de l’original anglais. Du « millefeuille textuel » tout en nuances au quatre-quarts rustique...

Bibliographie

BALLIU, Christian. « L’Abbé Pierre Desfontaines, traducteur polémiste. » Delisle, Jean. Éd. *Portraits de Traducteurs*. Ottawa et Arras : Presses de l’Université d’Ottawa & Artois Presses Université, 1999. 69-95.

BENSIMON, Paul. « Présentation. » *Palimpsestes* 4 (1990) : ix-xiii.

BERMAN, Antoine. *L’Epreuve de l’étranger*. Paris : Gallimard, 1984.

BRETON, André. « Situation de Melmoth. » 1954. C. R. Maturin, *Melmoth, l’homme errant*. Paris : J.-J. Pauvert, 1965.

CHASTENAY, Victorine de. *Mémoires 1771-1815*. Paris : Perrin, 1987.

CHATEAUBRIAND, François-René, vicomte de. « Mélanges littéraires ». *Œuvres Complètes*. Vol. 21. Paris, Ladvocat, 1826.

—. *Essai sur la littérature anglaise, suivi de la traduction du Paradise Lost de Milton*. Paris : Penaud frères, s. d.

CORDONNIER, Jean-Louis. *Traduction et culture*. Paris: Hatier / Didier, 1995.

DAUZAT, Pierre-Emmanuel. « Exercices de négociation. » *Le Magazine littéraire* 471 (janvier 2008) 84.

DAY-LEWIS, Cecil. *On Translating Poetry*. Abington-on-Thames: The Abbey Press, 1970.

DESFONTAINES, Pierre. *Voyages de Gulliver*. Seconde édition, revue & corrigée. Paris, 1727.

—. *Œuvres de Virgile*. 1743 ; Paris, 1796.

—. *Jugemens sur quelques ouvrages nouveaux*. Avignon, 1744.

ECO, Umberto. *Dire presque la même chose*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Bernard Grasset, 2006.

ESCARPIT, Denise. « Adapter ou manipuler ? Le traitement du conte merveilleux à l'usage de la jeunesse ». *Cahiers du CERULES* 1 (1985) : 189-203.

IVEKOVIC, Rada. « Nous sommes en traduction. » *Cahiers du CEDREF* 2 (1990) 37-39.

LADMIRAL, Jean-René. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Payot, 1979.

LARANGE, Daniel S. « Éléments de traductologie dans l'herméneutique de Jean Amos Comenius. » *Théories et pratiques de la traduction aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Michel Wiedemann éd. Tübingen : GNV, 2009. 55-68.

Magasin Encyclopédique 20 (1798): 348.

MARAT, Jean-Paul. *Optique de Newton*. Traduction nouvelle, faite par M*** Marat. Paris : chez Leroy, rue Saint-Jacques, 1787.

MAY, Georges. *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*. New Haven : Yale UP ; Paris : PUF, 1963.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de. *Lettres persanes*. 1721. Paris : Librairie générale française, 1972.

PARISOT, Fabrice. « Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale : l'épigraphe comme vecteur de sens » *Narratologie* 1 [1998] : 104.

RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. 1794. Oxford : OUP, 1980.

—. *The Italian*. 1797. Oxford : OUP, 1992.

—. *Éléonore de Rosalba ou le confessionnal des pénitents noirs*. Trad. Mary Gay. Paris : Lepelet, 1797.

—. *L'Italien, ou le confessionnal des pénitents noirs*. Trad. André Morellet. Paris : Denné-Maradan, 1797.

—. *Les Mystères du château d'Udolphe*. Trad. N. Fournier. Paris : Lévy, 1864.

—. *Udolpho*. Trad. G. Charbonnier et A. Frédérique. Paris : l'Élan, 1948.

—. *Les Mystères du château d'Udolphe*. Adapté par J. Sternberg. Verviers : Marabout, 1958.

—. *L'Italien, ou le confessionnal des pénitents noirs*. Trad. N. Fournier. 1864. Verviers : Marabout, 1974.

—. *Les Mystères d'Udolphe*. Éd. Maurice Lévy. Trad. Victorine de Chastenay et Maurice Lévy. Paris : Gallimard, 2001.

RICEUR, Paul. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004.

ROSCOE, Thomas. « Maturin ». *Revue universelle. Bibliothèque de l'homme du monde et de l'homme politique au 19e siècle* 5 (1833) 349-58.

STREETER, Harold Wade. *The Eighteenth Century English Novel in French Translation: A Bibliographical Study*. 1936. New York : Benjamin Blom, 1970.

THOMAS, François. « Traduire n'est pas trahir, mais négocier. » *Non-fiction.fr Le quotidien des livres et des idées*. 4 février 2008. http://www.nonfiction.fr/article-591-traduire_nest_pas_trahir_mais_negocier.htm consulté le 23 mars 2015.

TOMPKINS, J.M.S. *The Popular Novel in England 1770-1800*. 1932. London: Methuen, 1969.

TROUBETSKOY, Wladimir. *L'Ombre et la différence : le Double en Europe*. Paris : PUF, 1996.

VOLTAIRE. *Lettres philosophiques*. 1734. Paris : GF Flammarion, 1964.

WEST, Constance B. « La théorie de la traduction au XVIIIe siècle par rapport surtout aux traductions françaises d'ouvrages anglais. » *Revue de littérature comparée* 12 (1932) : 330-55.

Annexes

Annexe 1

Radcliffe 1980, epigraph chapter 4

In truth he was a strange and wayward wight,
Fond of each gentle, and each dreadful scene,
In darkness, and in storm he found delight;
Nor less than when on ocean-wave serene
The southern sun diffus'd his dazzling sheen.
Even sad vicissitude amus'd his soul;
And if a sigh would sometimes intervene,
And down his cheek a tear of pity roll,
A sigh, a tear, so sweet, he wish'd not to controul.
The Minstrel

Radcliffe 2001 : [Chastenay & Lévy]
Épigramme non traduite

Radcliffe 1864 [Fournier]
Épigramme traduite par un intertitre: Le blessé

Radcliffe 1948 [Charbonnier et Frédérique]
Épigramme non traduite

Radcliffe 1958 [Sternberg]
Reprend l'intertitre: Le Blessé

Annexe 2

Radcliffe, 1980 [1794] 55-56

It was evening when they descended the lower alps, that bind Rousillon, and form a majestic barrier round that charming country, leaving it open only on the east to the Mediterranean. The gay tints of cultivation once more beautified the landscape; for the lowlands were coloured with the richest hues, which a luxuriant climate, and an industrious people can awaken into life. Groves of orange and lemon perfumed the air, their ripe fruit glowing among the foliage; while, sloping to the plains, extensive vineyards spread their treasures. Beyond these, woods and pastures, and mingled towns and hamlets stretched towards the sea, on whose bright surface gleamed many a distant sail; while, over the whole scene, was diffused the purple glow of evening. This landscape with the surrounding alps did, indeed, present a perfect picture of the lovely and the sublime, of 'beauty sleeping in the lap of horror.'

The travellers, having reached the plains, proceeded, between edges of flowering myrtle and pomegranate, to the town of Arles, where they purposed to rest for the night. They met with simple, but neat accommodation, and would have passed an happy evening, after the toils and the delights of this day, had not the approaching separation thrown a gloom over their spirits. It was St. Aubert's plan to proceed, on the morrow, to the borders of the Mediterranean, and travel along its shores into Languedoc; and Valancourt, since he was now recovered, and had no longer a pretence for continuing with his new friends, resolved to leave them here. St. Aubert, who was much pleased with him, invited him to go further, but did not repeat the invitation, and Valancourt had resolution enough to forego the temptation of accepting it, that he might prove himself not unworthy of the favour. On the following morning, therefore, they were to part, St. Aubert to pursue his way to Languedoc, and Valancourt to explore new scenes among the mountains, on his return home. During the evening he was often silent and thoughtful; St. Aubert's manner towards him was affectionate, though grave, and Emily was serious, though she made frequent efforts to appear cheerful. After one of the most melancholy evenings they had yet passed together, they separated for the night.

Chapter VI

I care not, Fortune! what you me deny ; [. . .]

Thomson

Radcliffe, 2001 : 111-113

Il était tard quand ils descendirent les belles hauteurs qui bordent le Roussillon. Cette charmante province est enclavée dans leurs barrières majestueuses et n'est ouverte que du côté de la mer. L'aspect de la culture embellissait au fond le paysage, et la plaine se colorait des plus riches nuances, et telles que le luxe du climat et l'industrie des habitants pouvaient partout les faire éclore. Des bosquets d'orangers et de citronniers parfumaient l'air ; leurs fruits déjà mûrs se balançaient dans le feuillage, et des coteaux en pente douce étalaient leurs plus beaux raisins. Plus loin, des bois, des pâturages, des villes, des hameaux, la mer, dont la surface brillante laissait flotter des voiles éparses, un couchant étincelant de pourpre ; ce passage, au milieu des montagnes qui le bordaient, formait la parfaite union de l'aimable et du sublime : c'était la beauté dormant au sein de l'horreur.

Les voyageurs, arrivés dans la plaine, avancèrent entre les haies de myrtes et de grenadiers en fleurs jusqu'à la petite ville d'Arles, où ils voulaient rester la nuit. Ils trouvèrent un asile simple, mais propre ; ils eussent passé une soirée charmante, après les travaux et les jouissances du jour, si la séparation qui s'approchait n'eût répandu un nuage sur leurs cœurs. Saint-Aubert voulait partir le lendemain, côtoyer la Méditerranée, et arriver jusqu'en Languedoc. Valancourt, trop tôt guéri, désormais sans prétexte pour suivre ses nouveaux amis, devait s'en séparer en ce lieu même. Saint-Aubert qui l'aimait, lui proposa d'aller plus loin ; mais il ne renouvela pas l'invitation, et Valancourt eut le courage de n'y pas céder, pour montrer qu'il en était digne. Ils devaient donc se quitter le lendemain – Saint-Aubert partant pour le Languedoc, et Valancourt reprenant, pour se rendre chez lui, la route des montagnes. Toute la soirée il fut muet, et plongé dans la rêverie : Saint-Aubert fut avec lui affectueux mais pourtant grave ; Émilie fut sérieuse, quoiqu'elle s'efforçât de paraître gaie ; et après une des plus mélancoliques soirées qu'ils eussent jamais passées ensemble, ils se quittèrent pour la nuit.

Chapitre VI

Radcliffe, 1874

Il était déjà tard quand ils descendirent des montagnes qui bordent le Roussillon. Encadrée dans leurs barrières majestueuses, cette belle province n'est ouverte que du côté de la mer. Les voyageurs avancèrent entre des haies de myrthes et de grenadiers en fleurs jusqu'à la ville d'Arles, où ils se trouvèrent un asile simple, mais propre, qui leur eût permis de se livrer au repos si l'idée d'une séparation prochaine n'eût répandu un nuage sur leurs esprits. Saint-Aubert voulait

partir le lendemain et se rendre dans le Languedoc en côtoyant la Méditerranée. Valancourt, maintenant guéri, n'avait plus de prétexte pour suivre ses nouveaux amis. Toute la soirée il fut muet et plongé dans une sombre rêverie. Saint-Aubert se montra avec lui affectueux mais grave. Émilie fut sérieuse, quoiqu'elle affectât, par moments, de paraître gaie. Cette soirée fut la plus triste qu'ils eussent encore passée ensemble.

Chapitres V et VI regroupés en un seul

Radcliffe, 1948

La journée finissait quand ils descendirent des montagnes qui bordent le Roussillon

Valancourt, tout à fait guéri, n'avait plus de raison de les accompagner. Sa soirée en fut tout assombrie [. . .] Émilie l'était davantage, bien quelle s'efforçât de paraître enjouée.

Chapitres V et VI regroupés en un seul

Radcliffe, 1958

Passage non traduit

Valancourt, depuis quelques jours déjà, était complètement rétabli. Il n'avait donc plus de prétexte pour suivre ses nouveaux amis. [...] Emilie n'était guère plus gaie et la fausse joie qu'elle laissa voir par instants ne pouvait duper personne.

Chapitres V et VI regroupés en un seul

Annexe 3

Radcliffe, 1992 [1797]: 236.

Schedoni groaned and turned away; but in a few seconds, struggling to command the agitation that shattered his whole frame, he returned to Ellena, and raised her from her knees, on which she had thrown herself to implore mercy.

Radcliffe, 1797b : 2: 317 [Morellet].

Schedoni poussa un grand soupir et s'écarta ; mais bientôt après, cherchant à se rendre maître du trouble qui l'agitoit, il retourna à Ellena, la releva de la posture suppliante qu'elle avoit prise.

Radcliffe 1874 : 197 [Fournier].

Schedoni jeta un grand cri et se cacha la tête dans ses mains ; mais bientôt après, maîtrisant le trouble qui l'agitait, il revint à Elena, la releva de l'attitude suppliante qu'elle avait prise.

Annexe 4

Radcliffe, 1992 [1797]: 390.

“Where is Father Nicola?” said Schedoni to an official, without attending to the question; “I do not see him here. Is he gone so soon, and without having heard the purport of my summons? Let him be called”

Radcliffe, 1797b : 3: 392 [Morellet].

Où est, dit Schedoni, le père Nicolas ? je ne le vois pas ici ; s'il s'en est allé, qu'on le fasse venir !

Radcliffe, 1874 : 285 [Fournier].

- Où est, dit-il, le père Nicolas ? Je ne le vois plus ici. Tout à l’heure on m’a fait communier avec lui ... pour nous réconcilier, disait-on...Ah !ah !
- Il voulut rire, mais ce rire affreux ressemblait à un râle.
- S’il s’en est allé, qu’on le fasse revenir.

Annexe 5:

<p>Radcliffe, 1992 [1797]: 90.</p> <p>She perceived one extremity terminate in a narrow stair-case, that appeared to lead to other chambers.[...]. She perceived that this chamber was within a small turret, [...]</p>	<p>Radcliffe, 1797a : 3 : 84 [Gay]</p> <p>un petit escalier étroit qui paraissait conduire à d’autres cellules. [...] Elle vit que cette chambre était dans une petite tour,</p>	<p>Radcliffe, 1797b : 1: 195-96 [Morellet]</p> <p>un petit escalier qui semblait conduire à d’autres chambres. [...] Elle reconnut que cette chambre était dans une petite tourelle</p>
---	--	---

Annexe 6 :

<p>Radcliffe, 1992 [1797] : 109 Chapter X What, would’st thou have a serpent sting thee twice? SHAKESPEARE The Marchesa, alarmed at some hints dropped by Vivaldi in the late interview between them, and by some circumstances of his latter conduct, summoned her constant adviser, Schedoni. [...], he meditated a terrible revenge. When he was summoned by the Marchesa, his conscience whispered this to be the consequence of circumstances, which Vivaldi had revealed; and, at first, he had determined not to attend her; [...]</p>	<p>Radcliffe, 1797a: 2: 111. [Gay] Chapitre VII La marquise alarmée de l’absence de Vivaldi et de quelques propos qui lui étaient échappés dans son dernier entretien avec elle, fit appeler son confident Schedoni. [...], il médita une vengeance terrible. [...] Lorsque la marquise le fit appeler chez elle, sa conscience l’avertit que c’était sans doute à la suite de la révélation de Vivaldi qu’elle voulait lui parler, et d’abord il eut envie de ne point s’y rendre ;</p>	<p>Radcliffe, 1797b : 2: 24-26 [Morellet] Chapitre II La marquise alarmée de quelques mots échappés à Vivaldi dans leur dernier entretien, et par quelques autres circonstances, envoya chercher son conseiller Schedoni. [...] il méditait la plus terrible vengeance. [...]Lorsqu’il se vit mandé par la marquise, sa conscience lui fit craindre les suites de la découverte de quelques faits révélés par Vivaldi, et d’abord il avait résolu de n’y pas aller ;</p>
--	--	---