

La traducción en francés del primer romance gótico inglés : los procedimientos de traducción utilizados en *Le Château d'Otrante* de Horace Walpole

María del Carmen Moreno Paz¹

Recibido: 08/11/2020 / Aceptado: 08/05/2021

Résumé. Le présent travail vise à analyser le premier roman du fantastique gothique en anglais, *The Castle of Otranto* (1764), écrit par Horace Walpole, ainsi que sa première traduction en français réalisée par Marc-Antoine Eidous en 1767 et nommée *Le Château d'Otrante*. Étant donné l'importance de cette œuvre comme origine de la littérature du fantastique, qui a représenté un premier indice du préromantisme et une rupture avec les valeurs des Lumières du XVIII^e siècle, cette étude a pour objectif l'analyse des procédés de formation utilisés dans la traduction en français pour établir des conclusions sur la réception de l'œuvre et les tendances littéraires et esthétiques de l'époque en France.

Mots clés : littérature du fantastique, roman gothique, *belles infidèles*, *Le Château d'Otrante*, procédé de traduction.

[es] La traducción de la primera novela gótica inglesa al francés: análisis de las técnicas de traducción utilizadas en *The Castle of Otranto* de Horace Walpole

Resumen. Este estudio tiene como objetivo analizar la primera novela gótica del género fantástico en inglés, *The Castle of Otranto* (1764), escrita por Horace Walpole, así como su primera traducción en francés, llevada a cabo por Marc-Antoine Eidous en 1767 y titulada *Le Château d'Otrante*. Dada la importancia de esta obra como origen de la literatura fantástica, que representó un primer indicio del Romanticismo y una ruptura con los valores de la Ilustración del siglo XVIII, este estudio pretende analizar los procedimientos de formación utilizados en la traducción al francés para establecer conclusiones en relación con la recepción de la obra y las corrientes literarias y estéticas de la época.

Palabras clave: literatura fantástica, novela gótica, *belles infidèles*, *Le Château d'Otrante*, técnica de traducción.

[en] The Translation of the First English Gothic Novel into French: Analysis of the Translation Procedures used in Horace Walpole's *The Castle of Otranto*

Abstract. The present study aims to analyze the first English Gothic novel, Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764), and its first translation into French as *Le Château d'Otrante* by Marc-Antoine Eidous (1767). Given the importance of this work as the origin of Gothic literature (which also represented an indication of the pre-romantic period and a rupture with the values of the Enlightenment), this study analyzes the translation procedures used in the French version. This will eventually allow us to draw conclusions about the reception of the work in relation to the literary aesthetics of its time.

Keywords: fantastic literature, Gothic novel, *belles infidèles*, *The Castle of Otranto*, translation procedures.

Sumario. 1. Introduction. 2. L'œuvre originale : *The Castle of Otranto* de Horace Walpole (1764). 3. La traduction en France au XVIII^e siècle : l'époque des *belles infidèles*. 4. La traduction française de Marc-Antoine Eidous comme *Le Château d'Otrante*. 4.1. Méthode d'analyse de la traduction. 4.2. Procédés de traduction utilisés dans la traduction française. 5. Conclusions.

Cómo citar: Moreno Paz, M^a del C. (2021). « La traducción en francés del primer romance gótico inglés : los procedimientos de traducción utilizados en *Le Château d'Otrante* de Horace Walpole ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 36. Núm. 1 : 65-79.

¹ Universidad de Córdoba, carmen.moreno.paz@uco.es

1. Introduction

Bien qu'elle n'ait pas toujours été appréciée par les critiques, il n'y a aucun doute que la littérature gothique a marqué un tournant dans l'histoire littéraire avec son apparition au XVIII^e siècle. Dans une période marquée par le rationalisme et le mouvement des Lumières, le gothique est souvent perçu comme le côté négatif de la modernité, qui émerge en opposition aux idéaux des Lumières (Luckhurst, 2012 : 68-85). Cependant, on ne peut pas ignorer la considération établie par certains auteurs selon laquelle la littérature gothique implique également une récupération du passé historique et littéraire (Lynch, 2008 : 47-64). Ainsi, le roman gothique, inspiré par d'anciennes légendes celtiques et des histoires médiévales, récupère un héritage perdu ou oublié portant sur la naissance et la consolidation de la nation britannique, récupération déjà commencée au XVI^e siècle par Spenser et Shakespeare et reprise au milieu du XVIII^e siècle par des poètes tels que Thomas Gray et le mouvement poétique de la Graveyard School, qui approche la sensibilité préromantique dans sa recherche du « sublime » (Carter et McRae, 2006 : 188-189). Contrairement à la beauté harmonieuse et proportionnée préconisée par les courants rationalistes et néoclassiques, le sublime (concept d'origine grecque défini par le philosophe Edmund Burke dans son essai *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* en 1757), est associé à la grandiosité, à la magnificence et à tout ce qui défie la connaissance rationnelle et la compréhension humaine, y compris la terreur (Botting, 2008 : 3-4). Le lien entre le sublime et la terreur se montre plus clairement avec l'apparition ultérieure du « gothique », une nouvelle forme d'expression qui se concrétise à travers le roman et qui intègre le fantastique, le macabre et le surnaturel, en utilisant des châteaux, des tombes enchantées et la nature sauvage (Carter et McRae, 2006 : 189), ainsi que le mystère de l'exotique, de l'inconnu et de l'inexplicable (De la Concha, 1988 : 59-60). Par conséquent, outre la recherche du sublime qui, dans le cas des romans gothiques, poursuit une émotion plus axée sur la terreur que sur l'émerveillement ou la fascination du merveilleux, la littérature gothique est caractérisée par la présence du surnaturel, ce qui conduit à classer ce sous-genre dans la catégorie de la littérature du fantastique, selon la définition proposée par Todorov (1970).

En ce qui concerne leur impact, malgré les critiques sévères que les romans gothiques recevaient à l'époque de la part des critiques en raison du danger qu'ils représentaient pour la raison et la rectitude morale de leurs lecteurs (Lynch, 2008 : 48-49; Luckhurst, 2012 : 68-85), il convient de noter que les romans gothiques avaient une énorme popularité auprès du public, au point que, dans les années 1790, ce genre romanesque domine le marché de l'édition (Punter, 1996 : 7-8). En effet, c'est à cette époque que les classes moyennes commencent à prendre de l'importance, que les niveaux d'analphabétisme diminuent et que la diffusion de la culture augmente considérablement, ce qui contribue à la consolidation du genre romanesque (Carson, 2009 : 262).

Le premier roman gothique anglais (*The Castle of Otranto*, d'Horace Walpole) a été traduit en français trois ans après sa parution, en 1767. Bien que la littérature gothique arrive en France peu après son apparition en Angleterre, il s'agissait d'un genre trop nouveau pour le public français, car il différait clairement des contes de chevalerie médiévaux qui avaient commencé à réapparaître en France à cette époque, et n'était donc pas reçu avec autant d'enthousiasme et d'acceptation qu'en Angleterre (Killen, 1984 : 75). Il faudra attendre la fin de la Révolution française pour que le roman gothique anglais se manifeste en France. Comme le soulignent certains auteurs tels que Killen (1984 : 80) ou Schneider (1985 : 121-122), en plus des écrivains français qui ont contribué à ouvrir la voie, les terribles événements de la Révolution ont alimenté le goût des scénarios sanglants et terribles. De même, la Révolution a signifié la rupture des normes classiques et des traditions antérieures, laissant libre cours aux sentiments et à la nouveauté, ainsi qu'à la fin de la censure de sujets religieux, politiques ou moraux (Hale, 2008 : 69). D'autre part, la Révolution avait obligé de nombreux aristocrates à l'exil. Ceux qui ont émigré en Angleterre ont pris conscience de la littérature en vogue et, dans de nombreux cas, ont été obligés à faire des traductions après avoir été ruinés par la Révolution (Prunghaud, 1994 : 11-46).

Dans ce contexte, les romans gothiques de Radcliffe et Lewis ont immédiatement captivé le public français à la fin du XVIII^e siècle (Killen, 1984 : 80-81). Face au succès de ces romans, déjà en vogue autant qu'en Angleterre, les traducteurs français s'efforçaient de traduire de nouveaux romans, en utilisant une grande liberté pour apporter aux textes originaux les modifications qu'ils jugeaient nécessaires et pour les adapter au goût français, la tradition de l'époque en matière de traduction étant connue comme *les belles infidèles* (Prunghaud, 1994 : 22).

En tenant compte de l'importance que le genre gothique a eue à travers sa rupture avec les valeurs des Lumières et son approche du préromantisme, ainsi que de la répercussion notable dont il a bénéficié au XVIII^e siècle tant en Angleterre que plus tard en France après la Révolution, nous nous concentrerons dans cette étude sur l'analyse textuelle de ce qui est considéré comme le premier roman gothique, *The Castle of Otranto* (1764), écrit par Horace Walpole², et sa première traduction en français, réalisée par Marc-Antoine Eidous trois ans plus tard, en 1767, avec le titre *Le Château d'Otrante*³.

2. L'œuvre originale : *The Castle of Otranto* d'Horace Walpole (1764)

La figure d'Horace Walpole a longtemps fait l'objet de désapprobation et de critiques, comme ce fut le cas pour le roman gothique lui-même (Ketton-Cremer, 1946 : 17). Cependant, grâce aux théories sur la critique littéraire du XX^e

² Walpole, H. (1769) *The Castle of Otranto: A Gothic Story*. 3^e édition. London, John Murray. [Les références sont à cette édition].

³ Walpole, H. (1767) *Le Château d'Otrante : Histoire gothique*. Traduite sur la seconde édition anglaise, par M. E. Paris, Prault. [Les références sont à cette édition].

siècle, qui accordent une plus grande importance au mouvement gothique, le créateur du genre jouit désormais d'une plus grande considération.

Né en 1717, Horace Walpole était le fils du politicien Sir Robert Walpole, considéré comme la première personne à occuper le poste de premier ministre en Grande-Bretagne après l'ascension du roi George I^{er}. Membre du Parlement britannique depuis 1741 au sein du parti libéral des *Whigs*, Horace Walpole était un aristocrate qui aimait les antiquités, l'histoire et l'écriture (Ketton-Cremer, 1946 : 78-85).

À part son œuvre *The Castle of Otranto*, qui a inauguré le genre du roman gothique, sa plus grande contribution à l'histoire et à la littérature est la correspondance qu'il a entretenue tout au long de sa vie avec différents personnages. L'acquisition en 1747 d'une maison à Twickenham, en dehors de Londres, aujourd'hui connue sous le nom de Strawberry Hill House (où il a installé sa propre imprimerie en 1757) a marqué un tournant dans la vie de Walpole, car sa construction et sa décoration de style gothique sont devenues sa passion centrale, bien qu'il ait continué à cultiver ses autres intérêts (Ketton-Cremer, 1946 : 108-109). C'est dans cette maison que Walpole a écrit son œuvre la plus connue, née d'un cauchemar de l'auteur en 1764. Préoccupé par la manière que l'œuvre pourrait être accueillie, puisqu'il était membre du Parlement, Walpole décida de la publier anonymement, comme traduction d'un manuscrit ancien, sous le titre *The Castle of Otranto, a Story. Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto*. Malgré son inquiétude, le roman a été très bien accueilli par le public anglais. Walpole a donc publié une deuxième édition en 1765, s'identifiant comme le véritable auteur et expliquant les raisons qui l'avaient amené à présenter l'ouvrage comme une traduction, en ajoutant le terme *gothic* dans le sous-titre de l'œuvre (Ketton-Cremer, 1946 : 194-195).

En ce qui concerne plus spécifiquement la structure du roman que nous étudions, elle comprend cinq chapitres, dans lesquels l'action se développe de manière linéaire et logique, bien que le temps interne de l'histoire ne soit pas précisé. Quant au cadre spatio-temporel, l'histoire se déroule dans la principauté de Otranto, dans le royaume de Naples (Italie), à un moment donné pendant les Croisades. De même, l'action se déroule entre le château, le couvent et la forêt, de sorte que tant le cadre restreint que la structure séquentielle des cinq chapitres du récit présentent des similitudes avec les tragédies de Shakespeare, notamment en ce qui concerne la tentative de l'auteur d'inclure les passions exacerbées, les situations élémentaires et les techniques poétiques élaborées typiques du drame élisabéthain (Ellis, 2007 : 31). Selon Punter (1996 : 44), ce qui est vraiment remarquable dans *The Castle of Otranto* est la récupération des anciennes romances épiques et les traditions littéraires précédentes qui avaient été supplantées par le roman. Cet ouvrage représente donc une rupture avec le roman réaliste qui prévalait au XVIII^e siècle et les courants intellectuels rationalistes de l'époque, en se rapprochant du style préromantique, dans lequel l'auteur donne libre cours à son imagination et à son goût pour le médiévisme gothique.

3. La traduction en France au XVIII^e siècle : l'époque des *belles infidèles*

Cette expression⁴ est souvent utilisée dans les études de traduction pour faire référence aux traductions faites au XVII^e siècle et pendant la première moitié du XVIII^e siècle en France, dans lesquelles, pour satisfaire et s'adapter au « bon goût » de l'époque, les traducteurs faisaient des versions révisées et corrigées pour plaire aux lecteurs, en essayant de sauver les différences culturelles et diachroniques des textes pour éliminer l'altérité et s'acclimater culturellement (Alberdi et Arregui, 2009 : 111 ; Hurtado Albir, 2011 : 110). Il s'agissait de versions modifiées des œuvres originales qui visaient à atteindre une « traduction belle », plus élégante selon les canons sociaux de l'époque. Ce mouvement esthétique de traduction a été sévèrement critiqué en raison de l'altération du texte original, qui se rapprochait souvent d'une réécriture ou d'une adaptation. Cependant, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, une tendance critique a commencé à se développer, qui exigeait une plus grande précision et fidélité à l'égard de l'original.

Alberdi et Arregui (2009 : 111-112) soulignent que parmi les principaux éléments narratifs qui ont été rejetés dans ce mouvement (et qui étaient fréquents dans la littérature anglaise) se trouvaient les digressions ou les détours de l'unité d'action, de sorte que le traducteur était obligé d'éliminer d'une œuvre tout ce qui était considéré comme redondant ou sans rapport direct avec le thème, les Français estimant que leurs homologues Anglais étaient parfois trop emportés par l'imagination. Ce faisant, les descriptions, les blagues, les dialogues jugés superflus, ainsi que tout ce qui ralentissait le rythme de l'action (y compris les personnages secondaires et les intrigues, les réflexions morales ou les références politiques) étaient supprimés. De même, tout ce qui pourrait être grossier, indécent ou ignoble était omis, et l'on tentait d'utiliser un style plus élevé en général, qui pouvait montrer la beauté et le « génie » de la langue française.

En ce qui concerne la traduction du roman gothique en France au XVIII^e siècle, Prunnaud (1994 : 21-22) affirme que « le traducteur s'est laissé une très grande liberté dans le traitement du texte original. Il se conformait en cela à la tradition des *belles infidèles*, que des lettrés du début du XIX^e siècle devaient remettre en cause, en plaidant pour un retour à la littéralité ». À cette époque, selon l'auteur, le titre subissait souvent des modifications ou des pages entières

⁴ L'expression « belles infidèles » est traditionnellement attribuée au lexicographe Ménage qui, à propos d'une traduction de D'Ablancourt, a dit qu'elle lui rappelait une de ses maîtresses, *belle mais infidèle* (Balliu, 1995 : 15).

étaient supprimées ; tout était permis pour satisfaire le lecteur. Il était également fréquent que le traducteur s'adressât au lecteur afin de le guider dans sa lecture. Le traducteur agissait ainsi comme une sorte de censeur et correcteur, décidant sur la manière dont l'œuvre devait être naturalisée pour plaire au public français, et disposant d'une grande marge de manœuvre et d'une grande liberté de traduction.

À propos de la figure du traducteur pendant cette période, Prunghaud (1994 : 26) conclut : « Dans ces conditions, le rôle du traducteur est loin d'être subordonné, puisqu'il n'agit pas à la place de l'auteur et qu'il entreprend même un quasi-crédit sur l'original ». Cependant, Balliu (1995 : 15) nuance que les adaptations littéraires produites dans les traductions de cette période étaient essentielles pour la compréhension des œuvres par le public et, par conséquent, elles ne doivent pas être considérées comme une « trahison » aux auteurs et au concept de fidélité tel qu'il est compris aujourd'hui ; à ce siècle, la fidélité aux canons esthétiques de la société avait la priorité.

Quant aux procédés de traduction les plus utilisés dans le mouvement des *belles infidèles*, Oseki-Dépré (2003 : 13) cite l'utilisation de « ajouts, suppressions et modifications, utilisés au nom du bien-être [...]. On peut y ajouter encore : l'ennoblissement, la *majesté* de la traduction ; la recherche d'un nouveau rythme ».

4. La traduction française de Marc-Antoine Eidous comme *Le Château d'Otrante*

L'œuvre *The Castle of Otranto* a été traduite en France par Marc-Antoine Eidous trois ans après sa parution en Angleterre, imprimée à Amsterdam et publiée à Paris par Proult en 1767 sous le titre *Le Château d'Otrante*. Elle a été effectuée à partir de la deuxième édition anglaise, dans laquelle Walpole reconnaissait sa paternité. Toutefois, Walpole a estimé que la traduction était de mauvaise qualité (Killen, 1984 : 74). Contrairement à l'Angleterre, où elle a été réimprimée à de nombreuses reprises, seulement quatre réimpressions ont été publiées en France au XVIII^e siècle. Prunghaud (1994 : 21) explique qu'entre le XVIII^e et le XIX^e siècle seulement quatre rééditions de l'ouvrage ont été publiées, alors que *The Monk* de Matthew Lewis a été réédité vingt-cinq fois. Selon l'auteur, la différence de succès de l'œuvre dans les deux pays (et par rapport au succès des œuvres de Radcliffe ou de Lewis en France) est due au fait que l'œuvre de Walpole a été considérée comme trop fantaisiste et même déconcertante par le public français de l'époque.

Le responsable de la traduction était Marc-Antoine Eidous, un Marseillais qui avait servi comme ingénieur dans la marine espagnole. Lorsqu'il revient en France dans les années 1740, il se consacre à la littérature et il devient connu pour ses plus de quarante traductions du latin, de l'anglais et de l'espagnol. Comme l'indique la *Biographie universelle* des frères Michaud, il était un « traducteur infatigable, mais souvent peu exact et surtout peu élégant » (Michaud et Michaud, 1855 : 324). Il est également l'auteur d'environ 450 entrées dans *L'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert dans les cinq premiers volumes, sur des questions liées à l'héraldique, la forge et le dressage des chevaux (Kafker, 1989 : 125-150).

En ce qui concerne la traduction de *Le Château d'Otrante*, elle est divisée en deux parties : la première partie comprend la préface de la deuxième édition et les deux premiers chapitres, tandis que la seconde partie comprend les trois chapitres restants. Aucune traduction de la préface de la première édition de l'ouvrage original n'est fournie (puisque la version française a été faite à partir de la deuxième édition), et il n'y a pas d'avant-propos du traducteur ou de notes écrites par lui. La seule référence à la traduction se trouve dans la première page, où, juste après le titre de l'œuvre et le nom d'Horace Walpole, apparaît la mention « traduite sur la seconde édition anglaise, par M. E. ».

4.1. Méthode d'analyse de la traduction

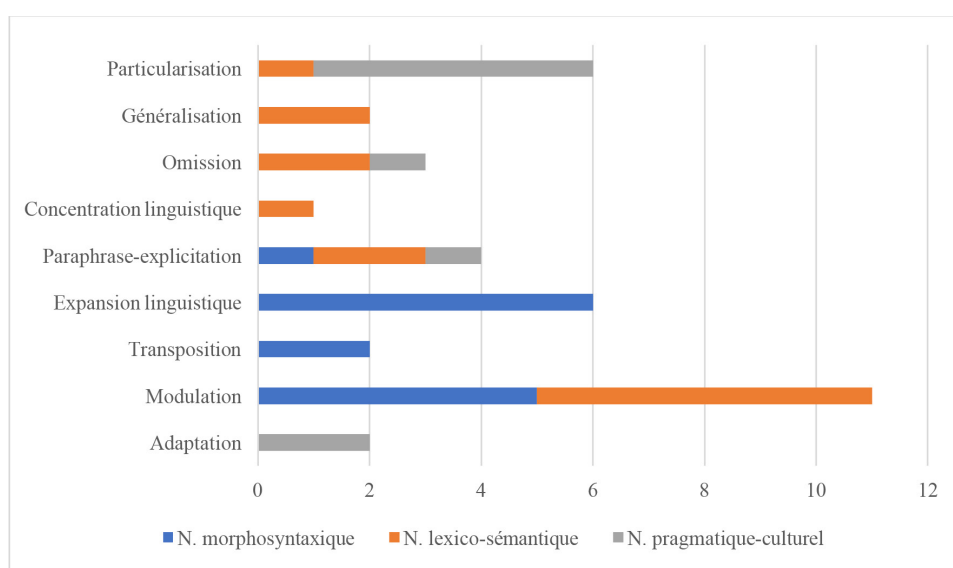
Après la contextualisation de l'ouvrage *The Castle of Otranto* et du panorama traductologique de l'époque en France, ainsi que de la traduction française de M. A. Eidous comme *Le Château d'Otrante*, l'analyse de la traduction vise à mettre en évidence les traits linguistiques et discursifs à partir de la comparaison des deux œuvres, le texte source et cible, tant au niveau macrotextuel que microtextuel, afin d'élucider si la version française correspond à un texte traduit dans le style des *belles infidèles* ou s'il s'agit d'une transgression de ce courant stylistique, compte tenu de la considération d'Eidous comme un traducteur « peu élégant ». En ce qui concerne cette analyse de la traduction, elle sera effectuée aux niveaux morphosyntaxique, lexico-sémantique et pragmatique-culturel, d'un point de vue descriptif et comparatif. À cet effet, nous indiquerons les procédés de traduction utilisés, entendus comme les stratégies procédurales que le traducteur applique à un segment concret du texte et qui sont spécifiques (autrement dit, elles sont produites à un niveau microtextuel et non macrotextuel), par opposition au caractère globale de la notion de « méthode de traduction » ou à la nature processuelle du concept de « stratégie » (Hurtado Albir, 2011 : 256-267). Comme le souligne également cette auteure, qui reconnaît la confusion qui entoure ce terme (qu'elle appelle en espagnol *técnica*), les procédés de traduction sont caractérisés comme suit : 1) ils affectent le résultat de la traduction ; 2) ils sont déterminés par rapport à l'original ; 3) ils se réfèrent à des micro-unités textuelles ; 4) ils ont un caractère discursif et contextuel ; 5) ils sont fonctionnels.

Quant à la classification des procédés de traduction, on emploiera la taxonomie proposée par Hurtado Albir (2011 : 268-271) en raison de son caractère exhaustif et de son intégration d'autres typologies (comme celles de Vinay et

Darbelnet, Delisle ou Newmark)⁵. L'utilité d'une catégorisation des procédés de traduction réside principalement dans le fait qu'ils fournissent un catalogage qui permet d'identifier et de caractériser le résultat de la traduction et de déterminer le degré d'équivalence entre le texte original et sa traduction. Toutefois, on ne distinguera que les procédés qui sont appliqués lorsque le traducteur ne traduit pas littéralement, si on comprend la « traduction littérale » comme la reformulation naturelle et la plus approximative dans la langue cible ; c'est-à-dire, lorsqu'une traduction « hors norme » a été appliquée. Nous établirons ensuite, parmi tous les procédés observés, leur fréquence d'utilisation dans la version d'Eidous, en montrant quelques exemples illustratifs du corpus collecté.

4.2. Procédés de traduction utilisés dans la traduction française

Après avoir analysé le texte source et cible suivant la méthode expliquée ci-dessus, 37 segments de longueur variable ont été détectés dans lesquels des procédés de traduction autres que la traduction littérale sont utilisés⁶. Ces procédés se situent aux niveaux morphosyntaxique (14), lexico-sémantique (14) et pragmatique-culturel (9). D'autre part, il convient de noter que tous les procédés distingués par Hurtado Albir (2011) ne se manifestent pas dans cette traduction, dans laquelle on ne peut trouver que 9 procédés (outre la traduction littérale), avec une fréquence d'utilisation différente selon le niveau linguistique : modulation (11), particularisation (6), expansion linguistique (6), paraphrase-explicitation (4), omission (3), adaptation (2), transposition (2), généralisation (2), et concentration linguistique (1)⁷.



Tout d'abord, en raison de sa fréquence d'apparition, il convient de signaler le procédé de modulation, qui est souvent utilisé pour produire un changement de point de vue à travers le lexique ou la structure syntaxique. Ainsi, par exemple, dans le fragment suivant, on peut observer deux cas de modulation sémantique dans lesquels le point de vue est modifié, tout en respectant le sens original. Ainsi, *inspired writings* devient *écrivains sacrés*, ou la phrase *never lose light of their human character* est exprimée comme *conservent toujours le caractère de l'humanité*⁸.

He had observed, that in all inspired writings, the perfonages under the dispenfation of miracles and witnesses to the most stupendous phenomena, never lose sight of their human character: whereas in the productions of romantic story, an improbable event never fails to be attended by an absurd dialogue (Preface, XV).

Il a observé que chez les Écrivains sacrés, les Acteurs en faveur desquels les miracles s'opèrent, & qui sont témoins des phénomènes les plus surprénans, conservent toujours le caractère de l'humanité, au lieu que dans les Romans, de pareils événemens ne manquent jamais d'être suivis d'un dialogue absurde (Préface, VIII-IX).

⁵ Les procédés de traduction distingués par Hurtado Albir (2011 : 268-271), qui seront cependant expliqués ci-dessous, sont les suivants : adaptation (*adaptación*), expansion linguistique (*ampliación lingüística*), paraphrase-explicitation (*amplificación*), omission (*elisión*), calque (*calco*), compensation (*compensación*), création *ad hoc* (*creación discursiva*), description (*description*), équivalent (*equivalente acuñado*), généralisation (*generalización*), particularisation (*particularización*), modulation (*modulación*), emprunt (*préstamo*), substitution (*sustitución*), traduction littérale (*traducción literal*), transposition (*transposición*) et variation (*variación*).

⁶ En raison du grand nombre de segments recueillis et de l'extension de l'analyse du corpus d'étude, et étant donné la nature de cette contribution académique et la limitation d'espace dont nous disposons, nous ne pouvons pas fournir l'analyse complète des résultats. Néanmoins, le lecteur trouvera à la fin de cette contribution une annexe qui montre quelques exemples extraits de cette analyse de résultats, effectuée aux différents niveaux linguistiques, et qui nous a servi à extraire les pourcentages et les exemples que nous montrerons dans notre analyse de la traduction.

⁷ Les traductions en français fournies pour les procédés de traductions de Hurtado Albir (2011) sont proposées suivant les dénominations des procédés de Vinay et Darbelnet (1966 : 46-55) et Delisle (2013).

⁸ Dans ce passage et les suivants, l'orthographe utilisée dans la version originale de 1764 et celle traduite de 1767 sera sauvegardée.

Parmi les procédés de modulation au niveau morphosyntaxique, on peut constater l'existence de certains fragments dans lesquels le traducteur modifie le style indirect de l'original pour un style direct :

He told her, that, while prisoner to the infidels, he had dreamed that his daughter, of whom he had learned no news since his captivity, was detained in a castle, where she was in danger of the most dreadful misfortunes [...] (130).

Pendant que j'étais prisonnier chez les Infidèles, lui dit-il, je songeai que ma fille, dont je n'avois reçu aucune nouvelle depuis ma captivité, étoit détenue dans un Château, où elle étoit en danger d'éprouver les plus grands malheurs [...] (54-55 [II]⁹).

Deuxièmement, le procédé de traduction par expansion linguistique doit être mis en évidence. En utilisant ce procédé, le traducteur s'exprime généralement en un plus grand nombre de mots qui pourraient être énoncés de manière plus concise, mais sans altérer le sens du texte original (d'où qu'il se trouve uniquement au niveau morphosyntaxique), comme dans le fragment suivant :

Nobody has dared to lie there, answered Bianca, since the great astrologer that was your brother's tutor, drowned himself (52-53).

Personne n'ose plus y coucher, lui dit Blanche, depuis que l'Astrologue qui étoit chargé de l'éducation de votre frère s'est noyé (61 [I]).

Dans d'autres cas, cependant, en plus d'ajouter des éléments linguistiques, des précisions d'informations qui ne figurent pas dans le texte original sont également introduites, mais sans modifier de manière significative le texte cible, de sorte que ce procédé ressemble également au procédé de paraphrase ou explicitation :

The Lady Isabella —what of her! interrupted Manfred eagerly— is at St. Nichola's altar, replied Jerome (64).

La Princesse Isabelle... Qu'y a-t-il? lui demanda Manfred avec précipitation, & sans lui donner le temps d'achever... s'est réfugiée à l'Autel de Saint Nicolas, reprit Jérôme (74 [I]).

Ces paraphrases linguistiques produisent souvent des nuances stylistiques et des altérations du rythme narratif, comme le montre l'exemple suivant :

I can forget injuries, but never benefits (159).

Je puis oublier les injures qu'on m'a faites, mais je n'oublie jamais les services qu'on m'a rendus (87 [II]).

Néanmoins, on peut également trouver des fragments qui contiennent des explicitations et dans lesquels des reformulations sont faites ou des clarifications sont introduites qui ne sont pas formulées (implicitement ou explicitement) dans le texte original, comme dans le cas suivant :

[...] he curbed the yearnings of his heart, and did not dare to lean even towards pity (45).

[...] il s'efforça de réprimer les sentimens de compassion qui commençoient à s'élever dans son coeur; il étoignit jusqu'aux moindres restes de pitié qui pouvoient y être demeurés [...] (51 [I]).

Dans la traduction, le procédé de paraphrase ou explicitation est utilisé pour exprimer le message d'une manière plus longue et avec plus de précisions, ce qui pourrait être actuellement considéré comme une erreur d'addition, compte tenu de l'introduction des informations injustifiées par le traducteur :

May heaven grant thy every wish, most excellent Princefs! said Theodore retiring. Jerome frowned. (161).

Veuille le Ciel accomplir vos souhaits, Princesse vertueuse, lui dit Théodore en se retirant. Jérôme fronça les sourcils, & parut fâché de ce que son fils venoit de dire (89 [II]).

En plus de cet ajout du traducteur, il est possible de citer la paraphrase-explicitation au niveau pragmatique-culturel, qui se produit dans le texte cible lorsque le narrateur (traducteur) « se rend visible », guidant ainsi la lecture et s'adressant au destinataire (même si cela ne se produit pas dans le texte original). Ainsi, le narrateur intègre le

⁹ Le chiffre romain entre parenthèses dans les fragments appartenant au texte cible fait référence à la partie dans laquelle ils se trouvent, puisque l'ouvrage français est divisé en deux parties et la pagination de la seconde partie ne continue pas celle de la première, mais recommence.

lecteur et rend l'activité de lecture plus guidée et proche, alors que le texte original emploie toujours la troisième personne du narrateur omniscient :

Manfred was now returning from the vault, attended by a peasant and a few of his servants whom he had obliged to accompany him (43).

Manfred sortit du souterrain où nous l'avons laissé, accompagné du Paysan & de quelques domestiques qu'il avoit obligés à le suivre (49 [I]).

Dans cet autre exemple, le narrateur s'exprime à la première personne du singulier :

Herald, said Manfred, as soon as he had digested these reflections, return to thy master [...] (93).

Manfred, après avoir fait les réflexions que je viens de dire, parla au Héraut en ces termes: Retournez vers votre Maître [...] (11 [II]).

Outre ce procédé, il existe également le procédé inverse, l'omission, qui consiste à ne pas formuler ou maintenir implicites des éléments d'information présents dans le texte original, dans un souci de plus grande concision ou parce qu'ils sont considérés comme inutiles ou superflus dans la langue cible. Il s'agit pourtant d'un procédé moins utilisé que celui de la paraphrase-explicitation, qui pourrait être aussi aujourd'hui considéré comme une erreur, car le traducteur décide d'éliminer des informations au lecteur français :

The servant, who had not staid long enough to have crossed the court to Conrad's apartment, came running back breathless, in a frantick manner, his eyes flaring, and foaming at the mouth. He said nothing, but pointed to the court. The company were struck with terror and amazement (3).

À peine avoit-il eu le temps de traverser la cour pour se rendre à l'appartement de Conrad, qu'il revint sur ses pas tout effoufflé & hors d'haleine, le regard effaré & la bouche écumante comme un frénétique (3-4 [I]).

Il convient également de noter les omissions de l'avant-propos, notamment en ce qui concerne l'avis de Walpole sur Voltaire. Ainsi, par exemple, dans le fragment suivant, le traducteur évite l'affirmation faite par l'auteur dans laquelle il exprime son opinion sur l'œuvre de Voltaire.

In the preface to his *Enfant Prodigue*, that exquisite piece of which I declare my admiration, and which, should I live twenty years longer, I trust I shall never attempt to ridicule, he has these words, speaking of Comedy (Preface, XIX).

Voici ce qu'il dit de la Comédie dans sa Préface de l'Enfant Prodigue (Préface, XIII).

Comme pour l'exemple précédent, dans cette phrase le traducteur omet également les références que Walpole fait à propos de Voltaire, même s'il critique ses paroles. Cependant, dans le texte cible, la critique est plus tenace car les évaluations de l'auteur sont omises :

These passages were indubitably the genuine sentiments of that great writer (Preface, XX).

Ces passages sont donc sûrement de lui (Préface, XVIII).

D'un autre côté, l'œuvre originale contient un poème de Walpole qui précède le récit et qui a pour nom « Sonnet to the Right Honorable Lady Mary Coke » (dédié à une amie de l'auteur), que le traducteur a jugé inutile de traduire et a omis dans la version française.

Il est possible aussi de constater l'usage du procédé de concentration ou économie linguistique, qui permet d'exprimer le même sens avec moins de mots sans éliminer des informations, en analogie avec l'expansion linguistique. Ce procédé, en revanche, est beaucoup moins utilisé, car le traducteur français a tendance à élargir les phrases plutôt qu'à les réduire. Le seul exemple de concentration linguistique trouvé est reproduit à continuation :

Let me ask if his tragedies of Hamlet and Julius Cæsar would not lose a considerable share of their spirit and wonderful beauties, if the humour of the grave-diggers, the fooleries of Polonius, and the clumsy jests of the Roman citizens were omitted, or veiled in heroics? (Preface, XVII).

Je demande si ses Tragédies d'Hamlet & de Jule-César ne perdrieroient pas une partie de leurs beautés, si l'on en retranchoit les bouffonneries des Fossoyeurs, de Polonius, & des Citoyens Romains, & qu'on les fit parler d'un ton héroïque ? (Préface, XII).

Un autre aspect à noter dans le texte cible qui affecte le niveau pragmatique-culturel est la traduction en français de la deuxième personne, qui pourrait se considérer comme un procédé de particularisation, car en anglais la forme *you* (ou, dans cette œuvre, le pronom personnel archaïque *thou*) est utilisée dans tous les cas, indépendamment de la distance séparant l'émetteur du récepteur ou de son statut social ou hiérarchique. En revanche, en français, il y a deux possibilités pour la deuxième personne du singulier : *tu* ou *vous* (forme de politesse). Par conséquent, différentes formes sont présentes dans la traduction en fonction du personnage concerné.

Dans le fragment suivant, par exemple, il y a une interaction entre Manfred et deux de ses domestiques, Diego et Jaquez. Ce dernier s'adresse à son maître en tant que *my Lord* (« Monseigneur ») and *your Highness* (« votre Altesse »). Le traducteur a donc eu recours à la forme *vous* pour que le serviteur s'adresse à Manfred (comme le montre l'utilisation de possessifs tels que *voire* ou *vos*). Quant à Manfred, il parle à un de ses serviteurs en utilisant la forme *tu*, ce qui semble plus adéquat que *vous*, puisque ce sont ses serviteurs et qu'ils se trouvent dans une position hiérarchique inférieure (compte tenu, en outre, de l'attitude tyrannique de Manfred envers ses subordonnés). Cependant, des incohérences apparaissent parfois, comme au début de ce fragment, où il s'adresse à un autre serviteur et lui ordonne de partir en utilisant la forme *vous* (*Retirez-vous, Diego*), alors que dans le texte source il est beaucoup plus imposant et impoli en prononçant *out of my sight* :

Out of my sight, Diego! and thou Jaquez, tell me in one word, art thou fober? art thou raving? thou waft wont to have a fome fenfe: has the other fot frightened himself and thee too! fpeak; what is it he fancies he has feen? Why, my Lord, replied Jaquez trembling, I was going to tell your Highnefs that fince the calamitous misfortune of my young Lord, God reft his precious foul! Not one of us your Highnefs's faithful fervants, indeed we are, my Lord, though poor men [...] (36-37).

Retirez-vous, Diego. Et toi, Jacques, dis-moi, es-tu dans ton bon fens? Rêves-tu? Tu m'as toujours paru affez fenfé; cet autre fot t'a-t-il auffi effrayé? Parle, qu'as-tu vu ? Pourquoi, Monseigneur; reprit Jacques en tremblant, j'allois dire à voire Alteffe, que depuis l'accident qui eft arrivé à mon jeune Seigneur, à qui Dieu fajfe paix, aucun de vos fidelles ferviteurs, nous fommes tels, bien que pauvres [...] (41 [I]).

Dans un autre fragment reproduit ci-dessous, dans lequel interviennent Manfred, sa femme Hippolita et sa fille Isabelle, on peut remarquer que Manfred s'adresse à elles en utilisant la forme de politesse *vous*. De leur côté, elles s'adressent également à lui avec cette même formule. En ce qui concerne aux dames, il est logique que la forme plus polie soit utilisée, puisque dans le texte original elles s'adressent à lui en tant que « Monseigneur » et « Votre Altesse ». Cependant, il ne semble pas que *vous* soit la forme la plus appropriée pour que Manfred s'adresse à elles (individuellement) puisque, dans le texte source, il se montre lapidaire et exigeant envers elles. De plus, étant donné son rôle archétypique de « méchant » dans le roman, qui montre une attitude tyrannique et méprisante (y compris sa femme et sa fille), il aurait peut-être été plus approprié d'utiliser la formule moins polie *tu*. Cependant, le traducteur montre une fois davantage que le tyran est plus « poli » et « politiquement correct » en français qu'il n'est représenté dans le texte original.

My Lord, replied Matilda, who perceived how much his behaviour had fhooked her mother, fhe has not been with us fince your Highnefs fummoned her to your apartment. Tell me where fhe is; faid the Prince; I do not want to know where fhe has been. My good Lord, faid Hippolita, your daughter tells you the truth: Ifabella left us by your command, and has not returned fince [...] (41-42).

Mathilde, qui s'aperçut de l'impreffion que fon procédé avoit fait fur fa mere, lui répondit: Monseigneur, nous ne l'avons pas revue depuis le jour que voire Alteffe l'a envoyée chercher. Dites-moi où elle eft, repartit le Prince, je ne vous demande point où elle a été. Monseigneur, lui dit Hippolite, voire fille vous dit vrai: Ifabelle nous a quittées par vos ordres ; & nous ne l'avons pas revue depuis [...] (47 [I]).

En ce qui concerne plus spécifiquement la traduction des noms propres, dans la plupart des cas l'adaptation est utilisée (soit au moyen d'équivalents inventés, soit par une adaptation graphique et phonétique en français). Ces noms étaient pour la plupart italianisés à l'origine, perdant ainsi l'effet « exotique » que le texte original avait dans la version française. Ainsi, des anthroponymes comme *Matilda*, *Isabella*, *Alfonso the Good*, *Bianca*, *Jerome*, *Andrea*, *Ricardo* ou *Victoria* sont traduits comme *Mathilde*, *Isabelle*, *Alphonse le Bon*, *Blanche*, *Jérôme*, *André*, *Richard* ou *Victoire*. De même, des toponymes comme *Vicenza* ou *Otranto* sont traduits comme *Vicence* ou *Otrante*. Toutefois, ce procédé n'est pas appliqué à tous les noms, car certains, en raison de l'impossibilité de les adapter graphiquement et phonétiquement ou par décision du traducteur, ont été conservés en leur version originale. C'est le cas avec le nom des domestiques *Diego*, *Lopez* et *Donna Rosara*, le nom du frère *Martelli* ou la référence à la princesse *Sanchia d'Arragon*, ainsi qu'avec le toponyme du comté de *Falconara*, qui sont maintenus dans la traduction d'Eidous. L'adaptation se limite donc à une adaptation graphique et phonétique dans la langue cible mais, dans les cas où cela n'est pas possible, les noms originaux sont conservés.

Ces libertés, adaptations et altérations du sens et du style du texte original doivent toujours être comprises dans le contexte esthétique de la traduction au XVIII^e siècle, connu dans les études de traduction comme l'époque des *belles*

infidèles. Il s'agissait, comme nous l'avons exposé ci-dessus, des traductions consciemment modifiées par rapport à l'œuvre originale dans lesquelles les traducteurs se permettaient d'introduire des changements dans les textes pour les rendre plus conformes au goût de l'époque, en les adaptant au public français et en les modifiant pour produire une « belle traduction ». Dans l'œuvre sous notre considération, nous pouvons retrouver des preuves de la liberté du traducteur face à l'œuvre originale, qu'il se permet de modifier pour des raisons stylistiques.

4. Conclusions

Tout d'abord, nous pouvons constater que *The Castle of Otranto* est une œuvre qui, malgré les critiques sévères qu'elle a reçues en son temps pour sa transgression des modèles esthétiques littéraires de la période des Lumières, a été bien accueillie par le public anglais, et que sa popularité a ensuite augmenté encore grâce à la publication d'autres romans gothiques comme ceux d'Ann Radcliffe ou de Matthew Lewis. Indépendamment de la qualité de l'œuvre originale, qui sera sans doute largement dépassée par d'autres auteurs dans les décennies suivantes, la contribution de Walpole à la littérature a déclenché le développement d'un nouveau sous-genre littéraire qui non seulement a donné naissance à une nouvelle tendance esthétique, mais qui a continué à influencer plus ou moins les siècles suivants avec de nouveaux sous-genres littéraires. En France, cependant, le roman n'a pas connu un grand succès car il était trop nouveau pour le public français, bien que les événements de la Révolution française et le développement ultérieur du roman gothique dans les années 1790 grâce aux œuvres de Lewis et Radcliffe aient contribué à une meilleure appréciation de l'œuvre de Walpole.

En ce qui concerne l'analyse de la traduction effectuée tant du prologue de la deuxième édition que du roman lui-même, l'analyse des procédés de traduction révèle le recours fréquent à des procédés de reformulation telles que la modulation, ainsi qu'à des paraphrases et explicitations, des omissions et des adaptations pour les noms propres. De notre point de vue, l'utilisation de ces procédés répond à la recherche d'un effet naturel dans la langue cible et à l'intention de refléter un style approprié au goût français. Ainsi, des procédés telles que la paraphrase, l'omission ou l'expansion et la concentration linguistiques sont utilisés pour ajouter des éléments que le traducteur juge pertinents ou pour omettre ceux qu'il juge évidents et inutiles. Néanmoins, il est plus fréquent de trouver des précisions introduites ou de tournures exprimées avec un plus grand nombre de mots que des éléments éliminés. Cette fréquence d'utilisation semble également résulter de la décision du traducteur d'introduire des détails qui ne sont pas formulés dans le texte original ou de reformuler le texte, soit pour des raisons stylistiques, soit pour le rendre plus naturel dans la langue cible.

En outre, il convient de noter le fait que la nécessité de choisir en français entre deux pronoms personnels pour la deuxième personne du singulier (*tu* ou *vous*) met en évidence le choix du traducteur de la formule de politesse, même dans des cas où elle semblerait injustifiée (comme pour les interventions du tyran Manfred), en démontrant encore une fois cette tendance au « bon goût » des *belles infidèles*.

Dernièrement, on peut dire que cette liberté et cette distance par rapport au texte original se manifestent également dans d'autres aspects, comme la décision d'adapter les noms propres à la langue cible, privant ainsi le texte cible du caractère « exotique » de l'œuvre originale, qui utilisait des noms italianisés pour placer le roman dans un lieu éloigné. En français, les noms sont adaptés graphiquement et phonétiquement (mais pas dans tous les cas, car cela n'est pas possible pour certains noms), de sorte que le caractère étranger est perdu. Cette naturalisation, propre du style des *belles infidèles* au XVIII^e siècle en France, implique une altération importante du cadre spatio-temporel. Ainsi, les romans gothiques se déroulaient souvent dans des lieux éloignés et exotiques, antérieures à la Réforme protestante où la superstition catholique était encore présente, notamment dans le sud de l'Europe, en Italie ou en Espagne, de sorte que cette distance spatiale et temporelle permettait de recréer des situations de terreur (Watt, 1998 : 196-197; Carson, 2009 : 259). En naturalisant les noms propres, le caractère exotique est perdu. Le cadre spatio-temporel est aussi naturalisé, contribuant à éliminer cet effet caractéristique des romans gothiques.

Dernièrement, nous pouvons constater que souvent les altérations de la traduction n'ont pas une justification stylistique pour se conformer à la langue cible, mais qu'elles paraissent répondre plutôt au style du traducteur qui juge pertinent d'introduire ou d'éliminer des informations, de les reformuler ou de réviser ou réécrire certains passages. Dans ce souci de se rendre visible et de donner à l'œuvre une empreinte particulière, nous remarquons parfois l'usage de la première personne, qui altère le sentiment d'éloignement spatial et temporel donné par l'utilisation de la troisième personne et qui est propre aux romans gothiques. En plus, étant donné que Walpole présente son œuvre comme une traduction d'un vieux manuscrit trouvé en Italie, l'usage de la première personne pour guider la lecture ne semble pas être la plus adéquate.

Il faut également rappeler que Walpole lui-même considérait qu'il s'agissait d'une traduction de mauvaise qualité (Killen, 1984 : 74). Néanmoins, bien que la qualité de la traduction d'Eidous soit parfois discutable, nous ne pouvons pas ignorer la situation de la traduction au XVIII^e siècle et les tendances et politiques prédominantes en matière de traduction au cours de ce siècle. Les traductions de cette période se caractérisent généralement par leur manque de fidélité au texte original, ayant souvent recours à l'adaptation et à la réécriture, d'où le nom de *belles infidèles* donné à ce style de traduction. Comme le rappellent certains historiens de la traduction (Alberdi et Barragán, 2009 : 81-130), cette « beauté infidèle » des traductions du XVIII^e siècle se manifestait souvent à travers des procédés d'adaptation,

omission et addition de tout ce que le traducteur jugeait pertinent. Les élisions de contenu et de descriptions étaient fréquentes, car le public français reprochait souvent aux Anglais des digressions et des interruptions des unités d'action en se laissant emporter par l'imagination, de sorte que des altérations profondes étaient souvent effectuées en faveur de ce qui était considéré comme le rythme naturel de l'action. Également, les références politiques étaient souvent éliminées par le traducteur pour ne pas offusquer ses lecteurs. On constate cela aussi dans le prologue à cette œuvre, où le traducteur élimine l'opinion manifestée par Walpole à propos de Voltaire.

Dans le cas de cette œuvre, on remarque quelques omissions, mais surtout des additions de la part du traducteur, ainsi que des procédés de naturalisation, ce qui change significativement l'œuvre de Walpole et l'approche du public français. Paradoxalement, à cause de cette approche naturalisante de la version française, l'œuvre perd son caractère d'ancien récit contenu dans un manuscrit italien entouré de mystère et, de ce fait, s'approche du lecteur français en perdant son identité.

Références bibliographiques

- Alberdi, C. & N. Barragán, (2009) « La traducción en la Francia del siglo XVIII: nuevos modelos literarios, auge de la belleza infiel y femenina » in Sabio Pinilla, J. A. (ed.), *La traducción en la época ilustrada (panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*. Granada, Comares, pp. 81-130.
- Balliu, C., (1995) « Los traductores transparentes: historia de la traducción en Francia durante el período clásico » in *Hieronymus*. Vol. 1, pp. 9-51.
- Botting, F., (2008) *Gothic*. London, Routledge.
- Carson, J. P., (2009) « Enlightenment, popular culture, and Gothic fiction » in Richetti, J. (ed.), *The Cambridge companion to eighteenth-century novel*. Cambridge, University of Cambridge, pp. 255-276.
- Carter, R. & J. McRae, (2006) *The Routledge history of literature in English*. London, Routledge.
- Concha, Á. de la, (1988) « El siglo XVIII » in Pérez Gallego, C. (ed.), *Historia de la literatura inglesa*, vol. 2. Madrid, Taurus, pp. 7-132.
- Delisle, J., (2013) *La traduction raisonnée : manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, 3^e édition. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- Ellis, M., (2007) *The history of gothic fiction*. Édimbourg, University of Edinburgh.
- Hale, T., (2008) « French and German Gothic: the beginnings » in Hogle, J. E. (ed.), *The Cambridge companion to gothic fiction*. Cambridge, University of Cambridge, pp. 63-84.
- Hurtado Albir, A., (2011) *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*, 5^{ème} édition. Madrid, Cátedra.
- Kafker, F. A., (1989) « Notices sur les auteurs des dix-sept volumes de "discours" de l'Encyclopédie » in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. Vol. 7, n.° 7, pp. 125-150.
- Ketton-Cremer, R. W., (1946) *Horace Walpole: a biography*. Londres, Faber and Faber.
- Killen, A. M., (1984) *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. Genève-Paris, Slatnikereprints.
- Luckhurst, R., (2012) « The public sphere, popular culture and the true meaning of the zombie apocalypse » in Glover, D. & S. McCracken, (ed.), *The Cambridge companion to popular fiction*. Cambridge, University of Cambridge, pp. 68-85.
- Lynch, D., (2008) «Gothic fiction» in Maxwell, R. & K. Trumpener (ed.), *The Cambridge companion to fiction in the Romantic period*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 47-64.
- Michaud, J. F. & L. G. Michaud, (1855) *Biographie universelle, ancienne et moderne, ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, vol. 12. Paris, C. Desplaces.
- Oseki-Dépré, I., (2003) « Théories et pratiques de la traduction littéraire en France » in *Le français aujourd'hui : Connaissances et représentations en grammaire*. Paris : Armand Colin, pp. 5-17.
- Prungnaud, J., (1994) « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII^e siècle » in *TTR: traduction, terminologie, rédaction*. Vol. 7, n.° 1, pp. 11-46.
- Punter, D., (1996), *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*, vol. 1. London, Longman.
- Schneider, M., (1985) *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris, Fayard.
- Todorov, T., (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- Vinay, J.-P. & J. Darbelnet, (1966) *Stylistique comparée de l'anglais et du français*. Paris, Didier.
- Watt, I. P., (1998) « Time and family in the gothic novel: *The Castle of Otranto* » in Kroll, R. (ed.), *The English novel: Smollett to Austen*, vol. 2. Londres, Longman.

Annexe. Extrait de l'analyse du corpus selon les niveaux linguistiques¹⁰

I. Niveau morphosyntaxique

Texte source (anglais)	Texte cible (français)	Procédé	Commentaires
The favourable manner in which this little piece has been received by the public, calls upon the author to explain the grounds on which he composed it. [Preface, XIII]	Le Public a fait un accueil si favorable à cet Ouvrage, que l'Auteur ne peut se dispenser de l'instruire des motifs qui l'ont porté à le composer. [Préface, V]	Modulation	Le complément d'agent du texte source (<i>by the public</i>) devient le sujet dans le texte cible (<i>le public</i>), ce qui change le point de vue mais pas le sens.
Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability; in short, to make them think, speak and act, as it might be supposed mere men and women would do in extraordinary positions. [Preface, XIV-XV]	L'envie qu'il a eu de donner à l'imagination la liberté de se promener dans les vastes champs de l'invention, lesquels n'ont point de bornes, & de créer des situations plus intéressantes, fait qu'il a fait agir les personnages conformément aux règles de la probabilité, les faisant parler, penser & agir comme le feroient des hommes & des femmes, si elles se trouvaient dans des situations extraordinaires. [Préface, VII-VIII]	Transposition	Il est possible de signaler l'usage de plusieurs procédés dans ce fragment, mais nous avons voulu mettre en évidence la transposition qui a lieu en début de phrase, où on peut observer des changements de catégorie grammaticale : <i>desirous of leaving</i> est traduit par <i>l'envie qu'il a eu de donner</i> , mais sans altérer le sens de la phrase et sans apporter un changement de point de vue. De même, on peut remarquer des généralisations (<i>personnages</i> au lieu de <i>mortal agents</i> , ce qui fait référence à un élément plus concret), des omissions (<i>in his drama, mere</i>) et des paraphrases-explicitations (<i>les vastes champs de l'invention, lesquels n'ont point de bornes</i>).
The noise of the falling door had been heard by Manfred, who directed by the sound, hastened thither, attended by his servants with torches [29]	Manfred accourut au bruit qu'avait fait la porte en tombant; il étoit précédé de plusieurs domestiques qui portoient des flambeaux [32 (I)]	Modulation	Le changement d'une phrase passive dans le texte source (<i>the noise of the falling door had been heard by Manfred</i>) par une phrase active dans le texte cible (<i>Manfred accourut au bruit qu'avait fait la porte en tombant</i>) produit une modulation au niveau syntaxique.
[...] Well, well, said Manfred, proceed [38]	[...] Voilà qui va bien, reprit Manfred, continuez [43 (I)]	Expansion linguistique	Le procédé utilisé dans ce cas exprime le même sens que le texte source mais en utilisant plus d'éléments linguistiques. Ainsi, l'adverbe <i>well</i> est traduit comme <i>voilà qui va bien</i> , pour des raisons qui semblent être plutôt stylistiques.
Nobody has dared to lie there, answered Bianca, since the great astrologer that was your brother's tutor, drowned himself [52-53]	Persönne n'ose plus y coucher, lui dit Blanche, depuis que l'Astrologue qui étoit chargé de l'éducation de votre frère s'est noyé [61 (I)]	Expansion linguistique	Dans ce segment, on peut observer de nouveau une expansion linguistique car <i>your brother's tutor</i> a été traduit comme <i>qui étoit chargé de l'éducation de votre frère</i> .

¹⁰ En raison de la limitation d'espace, nous montrerons uniquement les cinq premiers segments pour chaque niveau, organisés selon l'ordre d'apparition dans le texte (suivant le critère de pagination).

II. Niveau lexico-sémantique

Texte source (anglais)	Texte cible (français)	Procédé	Commentaires
In the former, all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. [Preface, XIV]	Dans le premier, tout n'est qu'imagination & défaut de vraisemblance : dans le second, on ne s'attache qu'à la Nature, & on l'imite quelquefois avec assez de succès. [Préface, VII]	Modulation	Un changement de point de vue au niveau lexicale est produit lorsqu'on traduit le nom <i>improbability</i> par <i>défaut de vraisemblance</i> . Quant au reste de la phrase, on peut constater aussi l'usage de la reformulation, bien que le sens du texte original soit sauvegardé.
Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. [Preface, XIV]	Il ne manque pas d'invention, mais l'imagination se trouve gênée, parce qu'on s'attache trop scrupuleusement aux circonstances ordinaires de la vie. [Préface, VII]	Omission	Dans ce fragment, nous avons souligné l'élimination qui s'est produite par l'omission d'éléments d'information présents dans le texte source (<i>the great resources of fancy</i> , traduit tout simplement comme <i>l'imagination</i>).
He had observed, that in all inspired writings, the personages under the dispensation of miracles and witnesses to the most stupendous phenomena, never lose light of their human character: whereas in the productions of romantic story an improbable event never fails to be attended by an absurd dialogue. [Preface, XV]	Il a observé que chez les Écrivains sacrés, les Acteurs en faveur desquels les miracles s'opèrent, & qui sont témoins des phénomènes les plus surprenants, conservent toujours le caractère de l'humanité, au lieu que dans les Romans, de pareils événements ne manquent jamais d'être suivis d'un dialogue absurde [Préface, VIII-IX]	Modulation	Dans ce fragment, nous pouvons observer l'usage de la reformulation dans la langue cible et, plus précisément, deux cas de modulation dans lesquels le point de vue est modifié, tout en respectant le sens original. Dans le premier cas, <i>inspired writings</i> est traduit comme <i>écrivains sacrés</i> , ce qui déplace l'accent mis sur les œuvres vers les auteurs, sans toutefois entraîner des variations significatives du sens. Dans le deuxième cas, <i>never lose light of their human character</i> est remplacé par <i>conservent toujours le caractère de l'humanité</i> , transformant ainsi la phrase négative en une phrase affirmative.
Let me ask if his tragedies of Hamlet and Julius Cæsar would not lose a considerable share of their spirit and wonderful beauties, if the humour of the grave-diggers, the fooleries of Polonius, and the clumsy jests of the Roman citizens were omitted, or veiled in heroics? [Preface, XVII]	Je demande si les Tragédies d'Hamlet & de Jules-César ne perdraient pas une partie de leurs beautés, si l'on en retranchait les bouffonneries des Fossoyeurs, de Polonius, & des Citoyens Romains, & qu'on les fit parler d'un ton héroïque ? [Préface, XII]	Concentration linguistique	Nous avons souligné le procédé de concentration linguistique dans ce segment du texte car on peut constater comment les éléments linguistiques sont synthétisés : <i>the humor of the grave-diggers, the fooleries of Polonius and the clumsy jests of the Roman citizens</i> devient en français <i>les bouffonneries des Fossoyeurs, de Polonius, et des Citoyens Romains</i> .
[...] yet he was the Darling of his father, who never showed any symptoms of affection to Matilda [1-2]	Cependant son père l'aimait éperdument, & n'avait que de la froideur pour Mathilde [1-2 (I)]	Modulation	Le traducteur reformule le texte d'un autre point de vue, tout en sauvegardant le sens original.

III. Niveau pragmatique-culturel

Texte source (anglais)	Texte cible (français)	Procédé	Commentaires
<p>De fon appartement cette porte eft prochaine, Et cette autre conduit dans celui de la Reine.</p> <p>In English,</p> <p>To Cæfar's clofet through this door you come, Ant t'other leads to the Queen's drawing-room.</p> <p>[Preface, XXIII]</p>	<p>De fon appartement cette porte eft prochaine, Et cette autre conduit dans celui de la Reine.</p> <p>[Préface, XXII]</p>	Omission	Le texte source reproduit deux vers écrits originalement en français par Racine et leur traduction en anglais. Dans la version française, seule la version originale en français est conservée, car la traduction en anglais n'est pas nécessaire.
<p>Out of my fight, Diego! and thou Jaquez, tell me in one word, art thou sober? art thou raving? thou walt wont to have a some sense: has the other sot frightened himself and thee too! I speak; what is it he fancies he has seen? Why, my Lord, replied Jaquez trembling, I was going to tell you Highness that since the calamitous misfortune of my young Lord, God reft his precious soul! Not one of us your Highness's faithful servants, indeed we are, my Lord, though poor men [...]. [36-37]</p>	<p>Retirez-vous, Diego. Et toi, Jacques, dis-moi, es-tu dans ton bon sens? Rêves-tu? Tu m'as toujours paru assez sensé; cet autre sot t'a-t-il aussi effrayé? Parle, qu'as-tu vu ? Pourquoi, Monseigneur, reprit Jaques en tremblant, j'allois dire à votre Altesse, que depuis l'accident qui est arrivé à mon jeune Seigneur, à qui Dieu fasse paix, aucun de vos fidèles serviteurs, nous sommes tels, bien que pauvres [...] [41 (I)]</p>	Particularisation	<p>Dans ce fragment, il y a une interaction entre Manfred et deux de ses serviteurs, Diego et Jaquez. Ce dernier, Jaquez, s'adresse à son maître en lui appelant <i>my Lord</i> (<i>Monseigneur</i>, en français) et <i>your Highness</i> (<i>votre Altesse</i>), donc le traducteur a utilisé la forme de politesse <i>vous</i> pour que le serviteur s'adresse à Manfred (au lieu de <i>tu</i>).</p> <p>En ce qui concerne Manfred, il s'adresse à son serviteur en utilisant la deuxième personne du singulier <i>tu</i>, ce qui semble plus adéquat que <i>vous</i>, puisqu'il s'agit de son serviteur et qu'il occupe une position hiérarchique inférieure (compte tenu également de l'attitude tyrannique de Manfred envers ses subordonnés).</p> <p>Néanmoins, une incohérence se produit lorsque, au début du fragment, Manfred s'adresse à un autre serviteur en utilisant la forme <i>vous</i> (<i>Retirez-vous, Diego</i>), alors que dans le texte original il se montre beaucoup plus imposant et « impoli » quand il ordonne <i>out of my sight, Diego!</i> Cependant, cette incohérence par rapport au traitement des serviteurs se produit aussi dans d'autres occasions, comme dans la page 40, quand Manfred parle à Jacques comme suit : <i>Vous, Jacques, répondez-moi; car votre camarade paraît avoir l'esprit plus égaré que vous.</i></p>

Texte source (anglais)	Texte cible (français)	Procédé	Commentaires
<p>My Lord, replied Matilda, who perceived how much his behaviour had shocked her mother, she has not been with us since your Highness summoned her to your apartment. Tell me where she is; said the Prince; I do not want to know where she has been. My good Lord, said Hippolita, your daughter tells you the truth: Ifabella left us by your command, and has not returned since [...] [41-42]</p>	<p>Mathilde, qui s'aperçut de l'impression que son procédé avait fait sur sa mère, lui répondit: Monseigneur, nous ne l'avons pas revue depuis le jour que votre Altesse l'a envoyée chercher. Dites-moi où elle est, répartit le Prince, je ne vous demande point où elle a été. Monseigneur, lui dit Hippolite, votre fille vous dit vrai: Isabelle nous a quittées par vos ordres ; & nous ne l'avons pas revue depuis [...] [47 (1)]</p>	<p>Particularisation</p>	<p>Dans cet autre fragment, auquel participent Manfred, sa femme Hippolita et sa fille Isabelle, on peut observer comment Manfred s'adresse à sa femme et à sa fille en utilisant la forme <i>vous</i> (qu'elles utilisent aussi pour s'adresser à lui).</p> <p>Quant au traitement de politesse de l'épouse et la fille envers le prince, il est logique que la forme <i>vous</i> soit utilisée, puisque dans le texte source elles s'adressent à lui en l'appelant <i>My Lord</i> or <i>your Highness</i>.</p> <p>Toutefois, il ne semble pas que <i>vous</i> soit la forme la plus appropriée pour que Manfred s'adresse à elles (au moins, dans tous les occasions), car dans le texte original il se montre impoli envers elles et, étant le méchant du roman, avec une attitude tyrannique et méprisante, il semblerait parfois plus approprié d'utiliser la forme <i>tu</i>.</p>
<p>[...] dear Madam, Do you hear nothing? —this castle is certainly haunted! —peace! said Matilda, and listen! I did think I heard a voice —but it must be fancy; your terrors, I suppose, have infected me. [52]</p>	<p>[...] Ma chère Madame, n'entendez-vous rien ? Ce Château est sûrement enchanté!... Paix, lui dit Mathilde, écoutons. Il me semble entendre une voix... peut-être n'est-ce qu'une idée; vous m'avez inspiré vos frayeurs. [60 (1)]</p>	<p>Particularisation</p>	<p>Ce segment reproduit un extrait du dialogue entre Matilda et Bianca, sa servante. Comme l'on peut constater, dans la traduction les deux utilisent la forme <i>vous</i> pour s'adresser à l'autre. Dans le cas de Matilda, étant donné sa condition hiérarchique supérieure, il pourrait être justifié d'utiliser <i>tu</i> pour s'adresser à Bianca, mais on constate tout au long du roman qu'elles entretiennent une relation d'amitié et de confiance, ce qui peut justifier le respect et politesse de Matilda en employant la forme <i>vous</i> dans la traduction.</p>

Texte source (anglais)	Texte cible (français)	Procédé	Commentaires
<p>Father, interrupted Manfred, I pay due reverence to your holy profession; but I am sovereign here, and will allow no meddling priest to interfere in the affairs of my domestic. If you have ought to say, attend me to my chamber —I do not use to let my Wife be acquainted with the secret affairs of my State; the are not within a woman's province. My Lord, said the holy man, I am no intruder into the secret of families. My office is to promote peace, to heal divisions, to preach repentance, and teach mankind to curb their headstrong passions. I forgive your Highness's uncharitable apostrophe [...] [64-65]</p>	<p>Père, reprit Manfred, en l'interrompant, je fais le respect que je dois à votre caractère; mais je suis souverain ici, & je ne souffrirai point qu'un Prêtre s'ingère dans les affaires de mon domestique. Si vous avez quelque chose à me dire, passons dans mon appartement... Ma coutume n'est point que ma femme se mêle des affaires secrètes de mon état; elles ne sont point du ressort d'une femme. Monseigneur, lui dit le saint homme, je ne m'ingère jamais dans les secrets des familles. Ma profession est de procurer la paix, d'appaier les divisions, de prêcher la repentance, & d'enseigner aux hommes à dompter leurs passions. Je pardonne à votre Altesse votre apostrophe peu charitable [...] [75-76 (I)]</p>	<p>Particularisation</p>	<p>Ce fragment est un dialogue entre Manfred et le père Jérôme, dans lequel on peut observer comment les deux utilisent la forme <i>vous</i> pour s'adresser à l'autre. Il nous semble, dans ce cas, être un usage approprié et nécessaire du procédé de la particularisation, car le père Jérôme s'adresse à Manfred comme <i>your Highness</i> (« votre Altesse ») ou <i>my Lord</i> (« Monseigneur »). De même, Manfred, malgré être le tyran du roman, a un profond respect pour l'Église et utilise des termes respectueux pour parler au père Jérôme, comme on constate au début lorsqu'il déclare : <i>Father [...], I pay due reverence to your holy profession</i>, traduit en français comme :</p> <p><i>Père [...], je fais le respect que je dois à votre caractère.</i></p> <p>Néanmoins, plus tard dans le roman, le père Jérôme change sa manière de s'adresser à Manfred (peut-être par l'inimitié croissante qui se crée entre eux) et utilise la forme de la deuxième personne du singulier <i>tu</i>, comme dans le fragment suivant, dans lequel Jérôme s'adresse à Manfred, et où on peut retrouver des incohérences dans l'utilisation des deux formes au même temps (<i>tu</i> et <i>vous</i>) :</p> <p><i>Quant à ce que tu dis que le bonheur de ton État dépend de ce que tu aies un héritier, le Ciel se moque de la vaine prévoyance des hommes. Pas plus loin qu'hier, quelle maison étoit plus riche & plus florissante que celle de Manfred?... Où est maintenant le jeune Conrad?... Monseigneur, je respecte vos larmes... mais je ne prétends pas les arrêter... Laissez-les couler, Prince, elle contribueront infiniment plus au bonheur de vos Sujets, qu'un mariage dicté par la convoitise & l'intérêt [...] (page 83 de la 1^{ère} partie).</i></p>

