



HAL
open science

Étude comparée des traductions françaises de Frankenstein, or, the modern Prometheus, de Mary Shelley

Lucie Le Roux

► **To cite this version:**

Lucie Le Roux. Étude comparée des traductions françaises de Frankenstein, or, the modern Prometheus, de Mary Shelley. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02393150

HAL Id: dumas-02393150

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02393150v1>

Submitted on 29 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Étude comparée des traductions françaises de
Frankenstein, or, the modern Prometheus,
de Mary Shelley

LE ROUX
Lucie

Mémoire préparé sous la direction de Mme. BERTONÈCHE Caroline

Laboratoire : ILCEA4 (Institut des Langues et Cultures d'Europe, Amérique, Afrique,
Asie et Australie)

UFR Langues Étrangères
Département Langues, Littératures et Civilisations Étrangères et Régionales
Section Études Anglophones

Mémoire de Master 2 Recherche – 30 ECTS
Parcours : Études anglophones, orientation recherche

Année universitaire 2018/2019



UNIVERSITÉ
Grenoble
Alpes

Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : LE ROUX..... PRENOM : Lucie.....

DATE : 07 / 02 / 2019..... SIGNATURE :

Table des matières

Introduction.....	5
I. Sur le choix des traductions.....	9
1) Jules Saladin (traduction de 1821).....	9
2) Germain d’Hangest (traduction de 1922).....	11
3) Paul Couturiau (traduction de 1988).....	13
4) Alain Morvan (traduction de 2014).....	14
II. Un cas de plagiat : la ‘traduction’ de Raymonde de Gans (1968).....	16
1) Comparaison Saladin/de Gans.....	18
a) Extrait du chapitre IV de <i>Frankenstein</i> , Mary Shelley (1818).....	18
b) Tableau comparatif.....	20
2) Traduction et analyse statistique : quelques chiffres.....	23
3) Quelques exemples supplémentaires.....	25
4) Le droit d’auteur et le droit des traductions en France.....	28
III. La canonicité dans l’œuvre de Mary Shelley.....	31
1) « Mutability », la référence au poème de Percy Shelley.....	36
2) Le choix de Percy Shelley, ou la poétique de la traduction.....	37
3) Comparaison des traductions françaises de « Mutability » dans <i>Frankenstein</i>	40
a) Analyse de la traduction de Jules Saladin.....	41
b) Analyse de la traduction de Germain d’Hangest (Paul Couturiau).....	45
« Ne peut jamais », « peut ne jamais » : une notation mathématique.....	47
c) Analyse de la traduction d’Alain Morvan.....	49
4) Analyse du poème de Wordsworth « Tintern Abbey ».....	50
5) Comparaison des traductions françaises de « Tintern Abbey » dans <i>Frankenstein</i>	54
a) Analyse de la traduction de Jules Saladin.....	55
b) Analyse de la traduction de Germain d’Hangest.....	59
c) Analyse de la traduction d’Alain Morvan.....	61
Conclusion.....	63
Bibliographie.....	65
ANNEXE.....	68
Liste des principales traductions françaises de <i>Frankenstein</i> et leurs rééditions, et frise chronologique.....	69
« Mutability », de Percy Bysshe Shelley.....	71
Une traduction de « Mutabilité ».....	72
Résumé du mémoire.....	73

Introduction

On ne présente plus *Frankenstein*. Le plus connu des romans gothiques jouit d'une postérité sans pareille, et les adaptations (théâtrales, puis cinématographiques) y sont pour beaucoup. En revanche, les autres œuvres de Mary Shelley ont toutes été oubliées du grand public ; à titre d'exemple, *Le Dernier Homme* (*The Last Man*, 1826), autre roman d'anticipation de Mary Shelley, est resté épuisé pendant près d'un siècle avant d'être réédité en 1965, et reste méconnu. L'envers du succès est, bien sûr, que l'image populaire qui s'est façonnée dans la conscience collective s'est beaucoup éloignée de celle renvoyée par les écrits de Mary Shelley. Pour beaucoup, le nom de « Frankenstein » est devenu synonyme de celui de sa créature qui pourtant reste sans nom tout au long du récit. Dans la culture populaire, l'image issue du cinéma d'horreur qui représente la créature comme un monstre stupide, sauvage et sans état d'âme, tout juste bon à pousser des grognements rauques, s'est imposée, bien loin du personnage complexe, paradoxal, à la fois repoussant mais presque envoûtant de par son éloquence.

Mais, si le roman lui-même est quelque peu passé dans l'ombre de ses adaptations, il est tout sauf obscur. Connue notamment comme étant le premier récit de science-fiction, et possédant des personnages qui se sont hissés au rang de véritables mythes des temps modernes, *Frankenstein* fait désormais partie du canon littéraire, et avec cela vient la garantie de perdurer. Il est toutefois important de noter que le roman a connu un certain succès dès sa publication en 1818. Trois ans plus tard paraissait la première traduction du roman, traduction française réalisée par Jules Saladin. Aujourd'hui, avec des traductions dans une trentaine de langues¹, dont une dizaine de traductions différentes en français, le roman de Mary Shelley jouit d'une longévité sans cesse renouvelée par la parution de nouvelles éditions, de nouvelles traductions. La version française la plus récente est celle d'Alain Morvan, datant de 2014 ; elle a été faite dans le but d'être incluse dans l'un des volumes de la Pléiade. C'est sur ces traductions que nous allons nous pencher.

1 Allemand, arabe, basque, bengali, catalan, chinois, coréen, danois, espagnol, français, hébreu, hongrois, indonésien, italien, japonais, malais, malayalam, néerlandais, norvégien, ourdou, polonais, portugais, roumain, russe, serbe, slovaque, suédois, tchèque, turc...

Source: <https://www.rc.umd.edu/editions/frankenstein/textual>

Selon Jean-René LADMIRAL, la finalité de la traduction « consiste à nous dispenser de la lecture du texte original »². Cependant, cette œuvre n'est jamais achevée ; les traductions vieillissent toujours, les habitudes des traducteurs changent... et on peut toujours trouver des raisons de retraduire une œuvre classique, que ce soit pour l'intérêt littéraire, avec la réédition d'ouvrages désormais considérés comme faisant partie du canon (par exemple, la réédition à la Pléiade avec la nouvelle traduction d'Alain Morvan), la volonté de remettre au goût du jour les traductions obsolètes (la traduction de Germain d'Hangest, remplaçant une traduction centenaire qui ne tenait pas compte de la version de *Frankenstein* revue et corrigée par Mary Shelley) ou parfois un intérêt financier (rééditer un texte libre de droit qui se vendra avec les « classiques », comme la « nouvelle » traduction de 1968, en réalité un plagiat d'une traduction préexistante). Ces intérêts ne sont pas mutuellement exclusifs. Bernard Lortholary (1936-) décrit le phénomène de vieillissement des traductions : « les inévitables déperditions, distorsions, approximations qu'entraîne le passage d'une langue à l'autre, le traducteur est amené à les compenser par les moyens du bord, qui sont aussi ceux de son époque, et qui pour une part se périment... Toujours est-il que les grandes œuvres, on peut le constater, sont sans cesse retraduites, au moins à chaque génération. Et non pas pour les mettre au goût du jour, mais pour ôter ce goût d'hier. »³

Pour Walter Benjamin (1892-1940), cité par Antoine Berman (1942-1991) dans « L'âge de la traduction », on ne peut faire le commentaire d'une traduction :

Oui, il ne saurait y avoir de commentaire autorisé d'un texte traduit. [...] Commenter un texte traduit (cas fréquent) serait se mouvoir dans le seul élément du sens, alors que par nature, le commentaire est commentaire-de-la-lettre. Dans le texte traduit, le rapport du sens à la lettre est tel qu'il ne permet pas un commentaire de la lettre, mais seulement une analyse du sens. Le texte d'une traduction n'étant pas une « lettre », il ne peut exister de commentaire d'une traduction.⁴

2 LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p15

3 LORTHOLARY Bernard, « Note » au Procès de Kafka, Paris, GF-Flammarion, 1983, pp.23-25

4 BERMAN, Antoine, « L'âge de la traduction. La tâche du traducteur de Walter Benjamin, un commentaire », in BRODA, M., *La Traduction-poésie. À Antoine Berman*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1999, pp. 13-14

Il est vrai que faire un commentaire de texte d'une traduction passera à côté de la poéticité du texte, de ce qui est « lettre », ce qui « manque » à la traduction et fait qu'elle vieillit toujours plus vite que l'original. Cependant, il y a matière à réflexion sur la traduction elle-même. La traduction peut être définie comme « *opération de transformation* (transfert, transposition) d'un texte d'une langue dans une autre »⁵. C'est cette opération de transformation qu'il convient d'étudier – on ne peut se contenter d'appliquer les mêmes systèmes d'analyses qu'à un texte littéraire sans tenir compte de sa dimension de texte traduit ; mais il y a bien quelque chose à commenter dans une traduction, même si ce n'est pas la « lettre » du texte. Pour Antoine Berman, « traduction et critique sont structurellement parentes. »

Lorsque la traduction est re-traduction, elle est implicitement ou non 'critique' des traductions précédentes, et cela en deux sens : elle les 'révèle' au sens photographique, comme ce qu'elles sont (les traductions d'une certaine époque, d'un certain état de la littérature, de la langue, de la culture, etc.), mais son existence peut aussi attester que ces traductions étaient soit déficientes, soit caduques : on a, de nouveau, la dualité d'un acte critique. [...] La critique d'une traduction est donc celle d'un texte qui, lui-même, résulte d'un travail d'ordre critique.⁶

L'objectif de ce mémoire est donc d'effectuer une étude comparée entre l'original et ses traductions, afin de constituer une histoire de la traduction, et d'analyser comment les horizons traductifs changent, à partir d'un roman choisi donc en partie pour sa popularité et le nombre de traductions qui en ont découlé.

Nous commencerons par une présentation détaillée des traductions choisies. Certes, il n'était pas possible de toutes les étudier⁷ ; d'où le choix d'un nombre limité (quatre), cela accompagné d'une présentation des traducteurs (par ordre chronologique, dans une approche littéraire et historique) : Jules Saladin, Germain d'Hangest, Paul Couturiau, et Alain Morvan. Nous nous attarderons sur le cas de plagiat évoqué plus haut. Puis, à travers le thème de la canonicité dans l'œuvre de Mary Shelley, nous étudierons la façon dont les traducteurs ont cherché à rendre en

5 OSEKI-DÉPRÉ, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999, page 17

6 BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions, John Donne*, Paris, nrf, Gallimard, 1995, p39

7 Voir la frise chronologique en annexe pour un aperçu des traductions françaises existantes.

particulier deux extraits de poèmes inclus dans *Frankenstein* : un extrait du poème « Mutability », de Percy Bysshe Shelley, et un extrait de « Tintern Abbey », de William Wordsworth.

I. Sur le choix des traductions

Le roman a été traduit à maintes reprises, et les traductions françaises (ou francophones, certains traducteurs étant belge ou suisse par exemple) sont particulièrement nombreuses (au moins une dizaine). Pour réaliser cette étude, j'ai dû restreindre mon choix et me suis concentrée sur quatre traductions, qui me sont apparues comme les plus significatives ou représentatives de l'époque. Celles-ci sont, dans l'ordre chronologique : la traduction réalisée en 1821 par Jules Saladin, celle de Germain d'Hangest de 1922, la traduction de Paul Couturiau parue en 1988, et enfin celle d'Alain Morvan datant de 2014. Avant d'entrer plus en détails dans l'étude des traductions et des thèmes choisis, une brève présentation de ces traductions et de leurs auteurs s'impose.

1) Jules Saladin (traduction de 1821)

Peu d'informations existent sur la première personne à avoir traduit *Frankenstein*, réalisant ainsi non seulement la première traduction française, mais encore première véritable traduction toutes langues confondues (la seconde traduction de *Frankenstein*, de l'anglais vers l'allemand, date de 1912). C'est également sur cette traduction française qu'est pour la première fois mentionné le nom de l'auteur, « Mme Shelly » (*sic*), désignée comme étant la nièce de William Godwin par la dédicace⁸. En effet, l'œuvre fut publiée de façon anonyme à Londres en 1818 – et ce n'est qu'à l'occasion de la seconde édition en langue anglaise (publiée également en France, en 1823) que le nom de Shelley apparaît explicitement.

Toute traduction est destinée à vieillir, et c'est d'autant plus vrai pour ce qui est de la toute première. Les « retraductions », traductions nouvelles se présentent souvent comme ayant pour visée d'actualiser une traduction antérieure, désormais considérée comme « caduque », ou ayant mal

8 « Frankenstein ou le Prométhée moderne, dédié à William Godwin, auteur de *la Justice politique*, de Caleb Williams, etc. par Mme Shelly, sa nièce. » (traduction publiée en 1821, Paris, Corréard).

On peut tout de suite remarquer qu'après la mention « traduit de l'anglais par J.S. » - si l'auteure sortait de l'anonymat, ce n'était pas le cas du traducteur...

vieilli, reflet des pratiques littéraires et des pratiques de traduction de son époque. Nous étudierons les spécificités du texte traduit de *Saladin* – s'il n'est, effectivement qu'un ouvrage dépassé...

La traduction de Jules *Saladin* peut sembler vieillissante pour plusieurs raisons. Le fait qu'il s'agisse de la première traduction, d'abord, le premier traducteur étant souvent perçu comme celui « qui essuie les plâtres ». Le fait que les habitudes traductrices aient changé en deux siècles⁹. Le fait que *Saladin* commet des erreurs de traduction, tout simplement ; comme lorsqu'il traduit « novelist » par « nouvelliste », (« personne qui s'attache à recueillir et à répandre des nouvelles, journaliste ; auteur de nouvelles »¹⁰) là où il aurait fallu inscrire romancier (ou romancière, *Saladin* traduit toute la préface comme si elle avait été rédigée par un homme – ce qui est techniquement le cas, puisqu'elle fut rédigée par Percy Shelley ; mais celui-ci parlait au nom de Mary Shelley). Enfin et surtout, le roman a fait l'objet d'une réédition en 1831, présentant une nouvelle préface et un texte quelque peu altéré par l'auteure. De fait, la version de 1818 tend à être revalorisée par la critique contemporaine¹¹ privilégiant désormais l'édition de 1818, voyant en elle un compte-rendu plus juste, plus direct, de l'état d'esprit de Mary Shelley au moment de l'écriture. Il est vrai que la version « revue et corrigée » en 1831, est l'œuvre d'une auteure dans la maturité, davantage éprouvée par l'existence (on peut penser, bien sûr, aux décès de son jeune fils William, puis de son mari, ou encore aux ennuis financiers de son père et au caractère ombrageux de ce dernier). Le fait est qu'en 1831 Mary Shelley devait subvenir aux besoins de son fils, Percy Florence (1819-1889) et se concentrer sur sa carrière d'écrivain. Des critiques ont par ailleurs émis l'hypothèse que les ajouts faits à la deuxième version avaient principalement pour but de rendre le récit plus « respectable » en insistant sur une possible lecture morale de l'œuvre. Mary elle-même insiste sur le fait que ces modifications sont principalement d'ordre du style¹² et affirme n'avoir « modifié aucun passage de l'histoire, ni introduit d'idées nouvelles ou de nouveaux épisodes [...] laiss[ant] intact son cœur et sa substance. »¹³ Parmi les modifications les plus notables, on peut citer : le fait que chapitre 1 de l'édition de 1818 est divisé en deux, ce qui décale la numérotation des chapitres, la relation entre Elizabeth et Victor (Elizabeth Lavenza, la fiancée de Victor, n'est plus sa cousine, mais une enfant

9 Voir les considérations texte source/texte cible, et l'exemple de l'onomastique plus loin.

10 Dictionnaire : Trésors de la langue française informatisé (TLFi) : <http://www.cnrtl.fr/definition/nouveliste> (date de consultation : 13/05/2018)

11 J. Paul Hunter, dans l'introduction à SHELLEY, Mary, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, New York, A Norton Critical Edition, Second Edition (2012), 1818, écrit : « Scholarship now strongly prefers the first edition » (p. xviii).

12 « the alterations [...] are principally those of style. » Introduction à la troisième édition de 1831, SHELLEY, Mary, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, New York, A Norton Critical Edition, Second Edition (2012), p169

13 « I have changed no portion of the story, nor introduced any new ideas or circumstances [...] leaving the core and substance of it [the story] untouched. » Traduction de 1912 par Germain d'Hangest, SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, Paris, Flammarion, 1979, p345

trouvée), la mention du galvanisme (le galvanisme, ou « électricité animale » selon Luigi Galvani, est mentionnée dans le chapitre 2 de l'édition de 1831, lors de l'épisode où le jeune Victor voit un arbre frappé par la foudre) ; enfin, l'édition ultérieure est plus critique des actions de Victor, et on retrouve davantage de réflexions sur la fatalité, l'*hubris* de Victor (on peut noter néanmoins que ces thèmes étaient déjà présents – même s'ils ont été renforcé par Mary Shelley, il ne s'agit pas d'une invention propre à la nouvelle édition). S'il est vrai que la plupart des considérations morales étaient présentes dès 1818 (sous une forme peut-être amoindrie) il est également impossible de nier le fait que les sentiments de Mary Shelley envers son « hideuse progéniture » (« my hideous progeny¹⁴ ») avaient évolué.

Cependant, s'il est possible de trouver pas moins de huit traductions de l'édition de 1831, celle de Saladin est la seule traduction de celle de 1818. Il existe néanmoins une autre « version » française du texte de 1818, mais il s'agit d'un cas très particulier puisqu'il s'agit en réalité d'un plagiat presque total dont Jules Saladin a été victime. En 1968, les éditions de l'Érable (Genève) publient *Frankenstein*, soit-disant traduit par une certaine Raymonde de Gans (1920 - ?), en réalité une copie quasi-conforme de la traduction de 1821. Enfin, la traduction de Saladin, celle de l'édition de 1818, est restée pendant près d'un siècle la seule disponible au lecteur exclusivement francophone, puisque la seconde traduction française de l'œuvre n'est parue presque un siècle plus tard. Il s'agit de celle de Germain d'Hangest en 1922 sur laquelle nous allons désormais nous pencher.

2) Germain d'Hangest (traduction de 1922)

Germain d'Hangest (1883-1963)¹⁵ était professeur agrégé d'anglais (1909) au lycée Condorcet (Paris) et à l'École nationale des ponts et chaussées, et inspecteur général de l'Instruction publique. Parmi les autres fonctions qu'il a exercées au cours de sa vie, on peut citer celles d'interprète attaché à l'armée britannique durant la Première Guerre mondiale, de traducteur à la SDN (Société des Nations) de 1920 à 1921, ainsi que directeur de l'école américaine du château de

¹⁴ *ibidem*

¹⁵ (sa traduction est donc toujours protégée par le droit d'auteur)

Sources :

http://data.bnf.fr/11906834/germain_d_hangest/

<https://www.idref.fr/026913984>

(date de consultation : 16/05/2018)

Bures, Morainvilliers (1926-1928). Il est médaillé de la légion d'honneur en 1948. Germain d'Hangest a, bien sûr, traduit des textes de l'anglais vers le français, mais il a écrit aussi en anglais, notamment plusieurs manuels d'enseignement secondaire. Le site Persée (« portail de diffusion de publications scientifiques », selon l'à-propos du site) comporte quarante-et-une références liées à cet auteur, sous quatre rôles différents.¹⁶ Ces rôles sont : auteur (25), auteur de la postface, du colophon, etc. (1), éditeur scientifique (6), et enfin, traducteur¹⁷ (9).

Enfin, on peut citer comme ouvrage notable car en rapport avec Percy Shelley, et plus généralement, avec la poésie romantique anglaise, *Poèmes romantiques anglais : Wordsworth, Coleridge, Shelley*, Paris, Hachette, 1929, de Germain D'Hangest, une édition illustrée publiée conformément aux programmes officiels avec une introduction et des notes. Le livre est en anglais avec une note préliminaire, une bibliographie sommaire et une présentation en français.

Il apparaît donc clairement que Germain d'Hangest était un spécialiste du sujet ; sa traduction a été rééditée à plusieurs reprises, et louée pour ses qualités, qui en font une traduction que certains qualifient presque de poétique : « Grâce à la traduction poétique de Germain d'Hangest, on croit retrouver la sonorité de Milton dans les reproches adressés par le monstre à son créateur. Ils reproduisent, avec des accents plus tragiques, les supplications d'Adam dont la page de titre de *Frankenstein* porte en épigraphe trois vers significatifs. »¹⁸

D'après Inês Oseki-Dépré¹⁹, une typologie subjective des théories de la traduction pourrait s'effectuer ainsi :

16 Sur les 41 références, certaines se recourent – lorsque Germain d'Hangest est à la fois auteur et éditeur scientifique, par exemple – ou sont des rééditions d'un même ouvrage. Ainsi, Germain d'Hangest aurait traduit quatre œuvres et non pas neuf. Source : Persée https://www.persee.fr/doc/inrp_0298-5632_1997_ant_13_1_6688 (date de consultation : 16/05/2018)

17 Parmi ces traductions :

_ Deux textes du comte Hermann de Keyserling : *Diagnostic de l'Amérique et de l'américanisme* (1941) et *Psychanalyse de l'Amérique (America Set Free)* 1930

_ *Vingt-cinq poèmes / Coleridge* ; introduction et traduction de Germain D'Hangest, Paris, Aubier-Montaigne, 1945

_ Norah James, *La Vaine Équipée (Sleeveless Errand)*, 1924

_ Charles Dickens, *David Copperfield, Enfance et jeunesse*, (1849), traduction de 1936

_ Paul Calico, *Mon Amie Jennie (The Abandoned)*, 1953

Le site wikisource https://fr.wikisource.org/wiki/Auteur:Germain_d%E2%80%99Hangest (date de consultation : 16/05/2018) mentionne également la traduction de *La suprématie* de Thomas Hardy de John Middleton Murry (1928) mais je n'ai trouvé trace de cet ouvrage nulle part ailleurs. Peut-être y a-t-il un lien avec un des articles publiés dans *Hommage à Thomas Hardy*, « Méditation avec Thomas Hardy sur la dignité humaine » ? Mais cela n'est pas certain.

18 Introduction de Francis Lacassin à une réédition de la traduction de *Frankenstein* de Germain d'Hangest, GF Flammarion, Paris, 1979, p39.

19 OSEKI-DÉPRÉ, Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999

- théories prescriptives ou classiques (1)
- théories descriptives ou modernes (2)
- théories prospectives ou artistiques (3)

Les théories prescriptives ou classiques prônent l'élégance au détriment de l'exactitude, favorisent les habitudes de la langue cible plutôt que la fidélité à la langue source. Il s'agit de traductions orientées vers le « public », ou plutôt vers le goût qu'on lui attribue, c'est-à-dire, comme en juge l'institution, le bon français, l'Académie... Même si la traduction de Germain d'Hangest ne suit pas, à proprement parler, ces théories prescriptives et s'efforce de rendre davantage les habitudes de la langue source, on peut constater que le concept des « belles infidèles » reste tenace. Au XVIIIe siècle, les traducteurs adaptent les textes afin de satisfaire le public lettré en suivant les conventions, les règles prescrites. Le « culte de la traduction dite élégante, qui ne fut que le culte de la traduction conforme aux bienséances d'une forme sociale donnée, a survécu, contrairement à ce que l'on croit, jusqu'à la fin du XIXe siècle ; il nous trompe encore, à notre insu, dans plus d'un texte d'aujourd'hui. »²⁰ Même si elle date du début du XXe siècle, c'est l'une des tendances que l'on peut retrouver chez Germain d'Hangest.

3) Paul Couturiau (traduction de 1988)

Paul Couturiau²¹ (1952-) est un écrivain belge de romans policiers, historiques, et auteur de biographies, notamment une biographie de Mary Shelley intitulée *Mary Shelley... - Shelley, Byron, Frankenstein et les autres*, parue en 2008 aux éditions Ramsay. Il a été traducteur auprès des éditions du Rocher durant une dizaine d'années ; outre sa traduction de *Frankenstein*, il a traduit en 1998 un autre roman de Mary Shelley, *Le Dernier Homme (The Last Man, 1826)*, roman d'anticipation resté relativement méconnu puisqu'il était épuisé de 1833 jusqu'à sa réédition par les *University of Nebraska Press* en 1965²². Pour A. Berman « la retraduction a lieu pour l'original et contre ses traductions existantes. »²³ Nous verrons que la traduction de Couturiau s'inspire de celles qui l'ont précédée, notamment celle de Germain d'Hangest, dont certains passages ont été repris.

20 OSEKI-DÉPRÉ, Inês, *op. cit.*, page 38

21 Sources : http://www.servicedulivre.be/sll/fiches_auteurs/c/couturiau-paul.html (date de consultation : 18/05/2018)

22 Réédition de *The Last Man* : <http://www.nebraskapress.unl.edu/bison-books/9780803293502/> (date de consultation : 18/05/2018)

23 BERMAN, Alain, « Chateaubriand traducteur de Milton » in *Les Tours de Babel*, T.E.R 1985, p109

4) Alain Morvan (traduction de 2014)

Alain Morvan²⁴ (1944-) est professeur agrégé d'anglais, spécialiste de la littérature anglaise des XVIIe et XVIIIe siècles et du roman gothique. Depuis 2007, il se consacre à la direction éditoriale d'auteurs anglais dans la Bibliothèque de la Pléiade. Il a participé à des émissions (télévisées et radiophoniques) consacrées à *Frankenstein* et à la littérature gothique. La traduction de *Frankenstein* est la seule traduction qu'il ait réalisé à ce jour. L'objectif de cette traduction n'est pas simplement scolaire, ou commercial, comme ça a pu être le cas d'une maison d'édition qui est allée jusqu'à publier la traduction – libre de droits – de Jules Saladin sans en mentionner le traducteur²⁵, puisque cette traduction est destinée à rejoindre la Bibliothèque de la Pléiade, une collection luxueuse (papier bible, reliure cuir) des éditions Gallimard, l'une des plus influentes maisons d'éditions françaises, et qui se veut une référence en matière de littérature. Sont en effet publiés à la Pléiade les écrivains faisant partie de ce qui est considéré comme le canon littéraire. Il s'agit d'une traduction de spécialiste, et, bien sûr, d'une traduction contemporaine. Notons cependant que cette édition de la Pléiade n'est pas consacrée uniquement à Mary Shelley, mais qu'il s'agit d'une anthologie de cinq romans gothiques, comprenant également *Le Château d'Otrante*, *Vathek*, *Le Moine*, et *L'Italien, ou le confessionnal des pénitents noirs*. Paru en 1764, *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole est considéré comme l'un des tout premiers romans gothiques. *Vathek* de William Beckford, écrit à l'origine en français, est un roman orientaliste parfois attribué à Louis-Sébastien Mercier. Écrit par Matthew Gregory Lewis en 1796, *Le Moine* est un ouvrage qui a eu une influence considérable sur le genre, contribuant à en solidifier les codes au point que ceux-ci en deviennent presque des clichés. Quant à *L'Italien, ou le confessionnal des pénitents noirs*, il s'agit d'un roman d'Ann Radcliffe, déjà populaire à l'époque en tant qu'auteure de roman gothique notamment grâce au succès de *The Mysteries of Udolpho*.

24 Sources : https://fr.wikipedia.org/wiki/Alain_Morvan

<http://www.univ-paris3.fr/morvan-alain-406788.kjsp>

FRANCE CULTURE

<https://www.franceculture.fr/personne-alain-morvan.html>

25 voir ci-après : « Un cas de plagiat : la "traduction" de Raymonde de Gans (1968) »

Ainsi donc se trouvent deux publications d'Alain Morvan directement en rapport avec *Frankenstein*. D'une part l'édition²⁶ qu'il a établie avec la collaboration de Marc Porée, outre la traduction de *Frankenstein*, il a participé à l'établissement du texte de *Vathek* (rédigé en français par l'auteur) et à la totalité de l'appareil critique, et d'autre part un essai : *Mary Shelley et Frankenstein : itinéraires romanesques*²⁷.

26 *Frankenstein et autres romans gothiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2014, LXI + 1371 pages [traduction de *The Castle of Otranto*, *The Monk*, *Frankenstein*]

27 MORVAN, Alain, *Mary Shelley et Frankenstein : itinéraires romanesques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005

II. Un cas de plagiat : la ‘traduction’ de Raymonde de Gans (1968)

Au cours de mon travail de recherche, j’ai dû sélectionner les traductions que je souhaitais étudier dans le détail, car travailler sur une dizaine de traductions différentes à la fois aurait été compliqué à mettre en place. Parfois, le choix semblait évident : par exemple, la traduction de Jules Saladin étant la toute première, il aurait été difficile de passer à côté. En revanche, la traduction de Guy Abadia s’est avérée être davantage une adaptation destinée à des lecteurs plus jeunes qu’une traduction fidèle. Ce dernier effectue de nombreuses coupes et réécrit le texte au besoin, et, bien qu’il aurait été intéressant de constater comment le texte de Frankenstein a été transformé afin de le faire découvrir à des adolescents (le titre présente l’ouvrage comme « la véritable histoire de Frankenstein ! »), ce n’était pas l’objet de mon étude. Enfin, des aspects pratiques ont souvent pesé dans la balance : les traductions de Saladin et de Germain d’Hangest étaient disponibles en ligne sur le site *Wikisource* (citant la Bibliothèque nationale de France comme source du texte de Saladin), tandis que la traduction réalisée en 1935 par un auteur anonyme n’a jamais été rééditée. J’ai dû acheter plusieurs éditions différentes, et, alors que j’effectuais une première comparaison, une version en particulier a attiré mon attention : une édition de 1970 (Crémille, Genève) de la traduction d’une certaine Raymonde de Gans, datant de 1968. Ce qui m’avait marqué était l’impression d’avoir déjà lu ce texte plus tôt, jusqu’à ce que je relise la première traduction de *Frankenstein* (Jules Saladin, 1821) et constate qu’elle correspondait presque mot pour mot à celle de 1968.

Le plagiat est défini comme « [l’]acte de quelqu’un qui, dans le domaine artistique ou littéraire, donne pour sien ce qu’il a pris à l’œuvre d’un autre » par le Dictionnaire Larousse en ligne²⁸. Dans le domaine de la (re)traduction, il est parfois malaisé de distinguer ce qui constitue un emprunt ou non. En revanche, si s’inspirer du travail de ses prédécesseurs n’est pas répréhensible, le fait de s’approprier le travail d’autrui l’est davantage. Dans son ouvrage *Il faut bien traduire : Marches et démarches de la traduction*, Philippe Forget présente ses réflexions sur la traduction et ses pratiques, sous la forme d’un dialogue pédagogique entre deux marcheurs. Dans son chapitre intitulé « Du droit aux fantômes », il présente au lecteur un cas de plagiat similaire à celui-ci :

²⁸ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/plagiat/61301> (date de consultation : 23/05/2018)

J'ai découvert, en retraduisant *Die Leiden des jungen Werther*, que la traduction de Groethuysen, qui passe pour canonique aux yeux de certains, reprenait à plus de 90 %, et à ma connaissance sans faire état de cette dette, une traduction de 1829 faussement attribuée par le fichier de la Sorbonne à l'Abbé Prévost...

_ Or, celui-ci est mort quelques années avant la rédaction de *Werther*. Groethuysen a donc plagié une traduction anonyme, pour ne pas dire un fantôme.²⁹

S'il suffit de creuser un peu pour découvrir deux cas de plagiats de traductions du XVIIIe siècle, on peut se demander à quel point la pratique est courante. Combien de traductions de classiques ont été réutilisées sans que leur auteur en ait conscience ? Jules Saladin, lui aussi, était demeuré anonyme lors de la première publication de sa traduction. L'édition de 1821 mentionnait seulement ses initiales. Presque un siècle et demi après, son travail reparait sous le nom d'un autre... Afin d'illustrer l'ampleur du plagiat, j'ai réalisé une comparaison de deux extraits tirés de la traduction de Jules Saladin et de celle présentée comme étant celle de Raymonde de Gans, surlignant les différences entre les deux textes. L'extrait sélectionné est bien sûr le passage le plus célèbre du roman : le début du chapitre IV (édition de 1818), lorsque Victor Frankenstein donne naissance à la créature, et le premier chapitre que Mary Shelley affirme avoir rédigé. Dans l'introduction à l'édition de 1831, elle écrit : « j'avais conçu un conte. Je le commençai le jour même, par les mots : *C'était par une lugubre nuit de novembre* »³⁰ (« I had thought of a story. I began that day with the words, *It was on a dreary night of November* »³¹).

29 FORGET, Philippe, *Il faut bien traduire : Marches et démarches de la traduction : traduire/übersetzen 1*, Paris, Masson, 1994, p173

30 Traduction de 1912 par Germain d'Hangest, SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, Paris, Flammarion, 1979, p345

31 Introduction à la troisième édition de 1831, SHELLEY, Mary, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, New York, A Norton Critical Edition, Second Edition (2012), p169

1) Comparaison Saladin/de Gans

a) Extrait du chapitre IV de *Frankenstein*, Mary Shelley (1818)

It was on a dreary night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! — Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips.

The different accidents of life are not so changeable as the feelings of human nature. I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body. For this I had deprived myself of rest and health. I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room, and continued a long time traversing my bed-chamber, unable to compose my mind to sleep. At length lassitude succeeded to the tumult I had before endured; and I threw myself on the bed in my clothes, endeavouring to seek a few moments of forgetfulness. But it was in vain: I slept indeed, but I was disturbed by the wildest dreams. I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel. I started from my sleep with horror; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed; when, by the dim and yellow

light of the moon, as it forced its way through the window-shutters, I beheld the wretch — the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. His jaws opened, and he muttered some inarticulate sounds, while a grin wrinkled his cheeks. He might have spoken, but I did not hear; one hand was stretched out, seemingly to detain me, but I escaped, and rushed down stairs. I took refuge in the court-yard belonging to the house which I inhabited; where I remained during the rest of the night, walking up and down in the greatest agitation, listening attentively, catching and fearing each sound as if it were to announce the approach of the demoniacal corpse to which I had so miserably given life.

Oh! no mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with animation could not be so hideous as that wretch. I had gazed on him while unfinished; he was ugly then; but when those muscles and joints were rendered capable of motion, it became a thing such as even Dante could not have conceived.

b) Tableau comparatif

Extrait de la traduction de Jules Saladin (1821)	Extrait de la 'traduction' de Raymonde de Gans (1968)
<p>CE fut en novembre, pendant une nuit affreuse, que je vis l'accomplissement de mes travaux. Dans une inquiétude voisine de l'agonie, je rassemblai autour de moi les instrumens propres à donner la vie, pour introduire une étincelle d'existence dans cette matière inanimée qui était à mes pieds. L'airain avait déjà sonné la première heure après minuit ; la pluie battait, avec un sifflement horrible, contre mes fenêtres ; ma lumière était près de s'éteindre, lorsqu'à cette lueur vacillante, je vis s'ouvrir l'œil jaune et stupide de la créature : elle respira avec force, et ses membres furent agités d'un mouvement convulsif.</p> <p>Comment décrire ce que j'éprouvai à cette vue, ou comment peindre le malheureux dont la formation m'avait coûté tant d'efforts, de peines, et de soins ? Ses membres étaient d'une juste proportion, et les traits que je lui avais donnés n'étaient pas moins beaux. Beaux !... grand Dieu ! sa peau jaune couvrait à peine le système des muscles et des artères : sa chevelure flottante était d'un noir brillant ; ses dents étaient blanches comme des perles ; mais ces avantages ne formaient qu'un contraste plus horrible avec des yeux insipides, qui paraissaient presque de la même couleur que leurs blanches et sombres orbites ; une peau ridée, et</p>	<p>Ce fut en novembre, pendant une nuit affreuse, que je vis l'accomplissement de mes travaux. Dans une anxiété voisine de l'agonie, je rassemblai autour de moi les instruments propres à donner la vie, pour introduire une étincelle d'existence dans cette matière inanimée qui était à mes pieds. L'airain avait déjà sonné la première heure après minuit ; la pluie battait, avec un sifflement horrible, contre mes fenêtres ; ma lumière était près de s'éteindre, lorsque à cette lueur vacillante, je vis s'ouvrir l'œil jaune et stupide de la créature : elle respira avec force, et ses membres furent agités d'un mouvement convulsif.</p> <p>Comment décrire ce que j'éprouvai à cette vue, ou comment peindre le malheureux dont la formation m'avait coûté tant d'efforts, de peines, et de soins ? Ses membres étaient proportionnés, et les traits que je lui avais choisis devaient être beaux. Beaux !... grand Dieu ! sa peau jaune couvrait à peine le système des muscles et des artères : sa chevelure flottante était d'un noir brillant ; ses dents étaient blanches comme des perles ; mais ces avantages ne formaient qu'un contraste plus horrible avec des yeux ternes, qui paraissaient presque de la même couleur que leurs blanches et sombres orbites ; une peau ridée,</p>

des lèvres noires et serrées l'une contre l'autre. Les **différens événemens** de la vie ne sont pas aussi variables que les sensations du cœur humain. Je n'avais pas cessé de travailler pendant près de deux ans, dans le seul but de donner l'être à un corps inanimé. Dans cette vue, j'avais négligé mon repos et ma santé : j'avais désiré atteindre ce but avec une ardeur immodérée ; et, maintenant que j'y étais parvenu, la beauté du rêve s'évanouit ; mon cœur se remplit d'une horreur et d'un dégoût affreux. N'ayant pas la force de soutenir la vue de l'être que j'avais créé, je sortis de mon laboratoire, et me promenai **long-temps** en parcourant ma chambre en tous sens, et sans songer au sommeil. Enfin, la fatigue **succéda à mon agitation, et** je me jetai sur mon lit pour chercher, pendant quelques **momens**, l'oubli de ma situation. Ce fut en vain : je dormis pourtant ; mais je fus troublé par les rêves les plus **effrayans**. Je crus voir Élisabeth, **brillante** de santé, se promener dans les rues d'Ingolstadt. Charmé et surpris, je l'embrassai ; en imprimant mon premier baiser sur ses lèvres, je les vis devenir livides comme la mort ; je vis ses traits changer, et je crus tenir entre mes bras le cadavre de ma mère. Elle était couverte d'un **linceuil**, dans les plis duquel je voyais ramper les vers du tombeau. Je m'éveillai saisi d'horreur ; une sueur froide couvrait mon front ; mes dents claquaient les unes contre les autres ; et tous mes membres étaient **en convulsion**, lorsqu'à la clarté faible et jaunâtre de la lune qui donnait sur les croisées, je distinguai le malheureux..., le misérable monstre que j'avais créé. Il tenait les

et des lèvres noires et serrées l'une contre l'autre. Les **différens événemens** de la vie ne sont pas aussi variables que les sensations du cœur humain. Je n'avais pas cessé de travailler pendant près de deux ans, dans le seul but de donner l'être à un corps inanimé. Dans cette vue, j'avais négligé mon repos et ma santé : j'avais désiré atteindre ce but avec une ardeur immodérée ; et, maintenant que j'y étais parvenu, la beauté du rêve s'évanouit ; mon cœur se remplit d'une horreur et d'un dégoût affreux. N'ayant pas la force de soutenir la vue de l'être que j'avais créé, je sortis de mon laboratoire, et me promenai **longtemps** en parcourant ma chambre en tous sens, et sans songer au sommeil. Enfin, la fatigue **succédant à l'agitation, je** me jetai sur mon lit pour chercher, pendant quelques **instans**, l'oubli de ma situation. Ce fut en vain : je dormis pourtant ; mais je fus troublé par les rêves les plus **effrayans**. Je crus voir Élisabeth, **éclatante** de santé, se promener dans les rues d'Ingolstadt. Charmé et surpris, je l'embrassai ; en imprimant mon premier baiser sur ses lèvres, je les vis devenir livides comme la mort ; je vis ses traits changer, et je crus tenir entre mes bras le cadavre de ma mère. Elle était couverte d'un **linceul**, dans les plis duquel je voyais ramper les vers du tombeau. Je m'éveillai saisi d'horreur ; une sueur froide couvrait mon front ; mes dents claquaient les unes contre les autres ; et tous mes membres étaient **convulsés**, lorsque à la clarté faible et jaunâtre de la lune qui donnait sur les croisées, je distinguai le malheureux..., le misérable

rideaux du lit ; et ses yeux, si je puis les appeler ainsi, étaient fixés sur moi. Sa bouche s'ouvrit, et il fit entendre quelques sons inarticulés, en faisant des grimaces affreuses. Peut-être avait-il parlé ; mais je n'entendis pas ; il étendit une main, sans doute pour me retenir, mais j'échappai, et descendis précipitamment les escaliers. Je me réfugiai dans la cour de la maison, où je passai le reste de la nuit à me promener en long et en large dans la plus grande agitation, prêtant attentivement et avec crainte l'oreille au moindre bruit, comme s'il m'annonçait l'approche du démon à qui j'avais si malheureusement donné la vie.

Ah ! quel mortel pourrait soutenir l'horreur de cette situation ! Une momie à qui on rendrait l'âme, ne serait pas aussi hideuse que ce monstre. Je l'avais observé lorsqu'il n'était pas encore achevé ; il était laid alors ; mais, lorsque les muscles et les articulations purent se mouvoir, il devint si horrible, que **le Dante** lui-même n'aurait pu l'imaginer.

monstre que j'avais créé. Il tenait les rideaux du lit ; et ses yeux, si je puis les appeler ainsi, étaient fixés sur moi. Sa bouche s'ouvrit, et il fit entendre quelques sons inarticulés, en faisant des grimaces affreuses. Peut-être avait-il parlé ; mais je n'entendis pas ; il étendit une main, sans doute pour me retenir, mais j'échappai, et descendis précipitamment les escaliers. Je me réfugiai dans la cour de la maison, où je passai le reste de la nuit à me promener en long et en large dans la plus grande agitation, prêtant attentivement et avec crainte l'oreille au moindre bruit, comme s'il m'annonçait l'approche du démon à qui j'avais si malheureusement donné la vie.

Ah ! quel mortel pourrait soutenir l'horreur de cette situation ! Une momie à qui on rendrait l'âme, ne serait pas aussi hideuse que ce monstre. Je l'avais observé lorsqu'il n'était pas encore achevé ; il était laid alors ; mais, lorsque les muscles et les articulations purent se mouvoir, il devint si horrible, que **Dante** lui-même n'aurait pu l'imaginer.

2) Traduction et analyse statistique : quelques chiffres

L'extrait provenant de la traduction de Saladin comporte 672 mots, soit 3901 caractères d'impression d'après l'outil « Statistiques » du logiciel de traitement de texte LibreOffice. L'extrait de de Gans en comporte 667 mots, soit 3876 caractères. Il est très légèrement plus court, et on peut facilement déterminer d'où viennent les mots manquants : en remplaçant « d'une juste proportion » par « proportionnés », « les traits que je lui avais donnés n'étaient pas moins beaux » par « les traits que je lui avais choisis devaient être beaux » (en anglais : « his limbs were in proportion », et « I had selected his features to be beautiful »), ainsi que « le Dante » par « Dante », Raymonde de Gans a quelque peu raccourci le texte. On pourrait dire que ces ajustements corrigent Saladin lorsqu'il s'éloigne trop de l'original. Mais, dans ce cas, pourquoi se contenter de ces détails lorsque la traduction de 1821 prend parfois davantage de libertés avec l'original ? Par exemple, « It was already one in the morning » (soit, simplement, « Il était déjà une heure du matin ») devient « L'airain avait déjà sonné la première heure après minuit » ce qui est un cas incontestable d'ennoblissement de la part de Jules Saladin : « l'airain » est une métonymie courante pour désigner la cloche, nommant l'objet par la matière le composant, et la mention, peut-être quelque peu stéréotypée, de « minuit » est censée ajouter à la solennité de l'instant.

Si on compte toutes les modifications apportées à cet extrait du texte de Saladin, on trouve que celles-ci portent sur 25 mots (sur 672 mots au total), ainsi que sur un changement de ponctuation (un double point devant point virgule). Au total, cela fait également 125 caractères modifiés sur les 3901 de l'extrait. Notons que je parle ici de caractères. Lorsque la correction de De Gans ne touche qu'une partie du mot, par exemple « événements » devenant « évènements », je n'ai compté qu'un caractère au lieu des neuf – ou dix – qui composent le mot au total.

Ceci nous donne les résultats suivants en pourcentages : $25/672*100=3.72\%$ des mots de l'extrait Saladin ont été modifiés, mais parmi ceux-ci seuls $125/3901*100=3.2\%$ des caractères ont été changés.

Certes, l'extrait choisi pour cette démonstration est relativement court (2-3 pages, selon l'édition), et de ce fait ce pourcentage n'est très certainement pas celui des modifications apportées à l'ensemble du livre. Cependant, même si affirmer que « plus de 96 % des mots sont identiques, 97 % des caractères demeurent inchangés » est uniquement vrai pour cet extrait précis, nul besoin

de statistiques : il suffit d'ouvrir une page au hasard et de comparer quelques lignes pour constater que la « traduction » de Raymonde de Gans n'est qu'un plagiat de celle de Jules Saladin. De Gans s'est, semble-t-il, plus ou moins contentée d'un travail de relecture et de « mise à jour », actualisant les choix de traduction de Saladin qui nous paraissent aujourd'hui archaïques, changeant à l'occasion une erreur de vocabulaire.

En réalité, les principales (pour ne pas dire les seules) modifications apportées à l'œuvre de Saladin ont été de refaire une mise à jour des codes, d'adapter « l'horizon traductif »³² de Saladin aux normes du XXe siècle. On peut constater cela en particulier en ce qui concerne ce que Danielle Risterucci-Roudnicky appelle « l'hybridité référentielle »³³, celle-ci étant définie comme toutes les formes sémantiques qui renvoient explicitement au texte original dans son « irréductibilité culturelle. » Tout ce qui touche à une culture particulière n'a pas forcément d'équivalent direct dans une autre langue ou une autre culture. Il y a d'une part les « xénismes » et « kystes » exotiques. L'expression est de René Étiemble dans *Comment lire un roman japonais ?*³⁴ Les kystes sont les mots étrangers, intraduisibles. Ils peuvent être divisés en plusieurs catégories comme les repères ou événements historiques, et tout ce qui touche aux mœurs particulières à un pays, à l'imaginaire collectif, ou encore les *realia*. Le choix d'un traducteur peut être ici, soit de laisser des notes explicatives ou non ou bien d'utiliser des italiques pour souligner le fait qu'il s'agit de quelque chose dont nous n'avons pas l'équivalent. Il y a un choix à faire puisque le texte est hybride. La question est de déterminer comment faire pour rendre quelque chose qui n'a pas d'équivalent culturel dans sa langue.

Outre xénismes et kystes exotiques, il existe une deuxième forme d'irréductibilité culturelle dont on peut parler : l'onomastique ou l'étude des noms propres, soit l'anthroponymie qui s'intéresse aux noms de personnes ou la toponymie pour les noms de lieux. À ce sujet, Barbara Folkart écrit : « le nom propre constitue l'un des lieux où se révèle avec le plus d'acuité le démarquage entre texte source et texte cible »³⁵. En général, on ne traduit plus les noms propres des personnages, même si cela peut parfois poser problème, lorsque les noms propres ont des significations ou des connotations particulières, c'est le cas des personnages de Dickens où les noms sont souvent des jeux de mots ou révèlent une particularité ou une caractéristique des personnages.

32 RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, 2008, p67

33 *Ibidem*, p68

34 ÉTIEMBLE, René, *Comment lire un roman japonais ? (le Kyôto de Kawabata)*, Paris, Eibel/Fanlac, 1980

35 FOLKART, Barbara, *Traduction et remotivation onomastique*, META, vol 31 n° 3, Montréal, septembre 1986, page 250

Toutefois, cette habitude de laisser les noms propres tels qu'il est possible de les lire dans leur langue n'existait pas au XIXe siècle, et ainsi Jules Saladin traduit presque tous les noms propres lorsqu'il y a un équivalent dans la langue française. Ainsi la sœur de Walton, Margaret, devient Marguerite ; le jeune frère de Victor Frankenstein, William, devient Guillaume ; Elizabeth est écrit à la française avec un « s » et un accent aigu. Quant à Henry Clerval, Jules Saladin semble hésiter à utiliser l'équivalent français avec un « i » ou la version anglaise avec un « y ». Ainsi, les habitudes de traduction ont changé et Raymonde de Gans s'emploie à reprendre les noms tels qu'ils existaient dans le texte d'origine.

3) Quelques exemples supplémentaires

a) L'onomastique : traditions et évolutions

On l'a déjà mentionné, Saladin traduit les noms propres lorsqu'un équivalent français existe. Ainsi Margaret, la sœur de Walton, devient Marguerite ; Elizabeth devient Élisabeth, William devient Guillaume... Raymonde de Gans rétablit les noms anglais lorsqu'il s'agit des prénoms des personnages. Un détail cependant : il semblerait que Jules Saladin ait oublié qu'il avait commencé à corriger le prénom de Clerval, puisqu'il hésite entre l'orthographe Henri qui apparaît 8 fois dans le texte et Henry, l'orthographe d'origine, qui apparaît 17 fois. Raymonde de Gans, en revanche, corrige cette incohérence, en choisissant d'adopter l'orthographe *française*, Henri alors que l'orthographe anglaise a été rétablie, par ailleurs.

Pour ce qui est des personnages célèbres ou mythiques dont l'équivalent français est passé dans le langage courant, les conventions aussi ont évolué³⁶. L'édition de 1818 incluait une description quelque peu différente de Clerval enfant (Chapitre I), mentionnant le fait que celui-ci rédigeait des contes s'inspirant de personnages tels que : « Orlando, Robin Hood, Amadis, and St. George ». La traduction de Saladin donne « Roland, Robin Hood, Amadis, et Saint-George », et a été reprise à l'identique par Raymonde de Gans. Si Saladin pouvait ne pas connaître la légende du célèbre hors-la-loi en 1821, il semble, en revanche, plus étonnant que celle-ci n'ait pas choisi de traduire « Robin Hood » par « Robin des Bois » en 1968, quand on connaît la postérité du

³⁶ Voir pour l'extrait reproduit, « le Dante » devenant simplement « Dante » un siècle et demi plus tard

personnage dont la légende a été adaptée au cinéma dès 1912. Nous pouvons d'ailleurs recenser plus d'une quinzaine d'adaptations cinématographiques et télévisées ayant été produites avant 1968.

b) Les conventions orthographiques

Le français de Jules Saladin n'est bien évidemment pas tout à fait le nôtre, et à lire le texte de Saladin dans l'édition d'origine on remarque très vite qu'il suit des conventions légèrement différentes. Nous pouvons lire dans l'extrait ci-dessus, longtemps écrit en deux mots (« longtemps » ligne 27) ou « linceul » orthographié avec un « i » (« linceuil », ligne 35), ou encore les noms communs se terminant en -nt perdent leur « t » au pluriel pour former un pluriel en -ns comme « instrumens », « différens événemens » ou « momens » et « effrayans » (lignes 9, 19, 29 et 31). Les conventions qui correspondent à nos normes actuelles seront définitivement adoptées plus tard. Elles sont formalisées dans la réforme de l'orthographe française de 1835. Cette réforme correspond à la sixième édition du dictionnaire de l'Académie Française et a, pour recommandations notables, la systématisation du « ai » pour les mots en « oi » se prononçant [ɛ] afin, par exemple, que l'orthographe considérée comme correcte de l'expression « la langue françoise » soit désormais « la langue française ». Cette orthographe était, bien sûr, déjà en usage avant d'être formalisée. On peut constater que Saladin suivait cette règle en 1821. L'autre recommandation préconisée par cette réforme, et qui nous intéresse davantage, est le fait que le pluriel des mots en -nt qui se faisait encore en -ns est désormais systématisé à -nts.

La prétendue traduction de 1968 de Raymonde de Gans est donc en réalité la traduction de 1821 de Jules Saladin, quelque peu remaniée afin de correspondre aux normes actuelles de la langue française. Et pourtant, le travail de Saladin n'est mentionné nulle part. Albert Demazière, dans une postface à la traduction de *Frankenstein* par Raymonde de Gans, écrit : « Vous venez de lire [...] ce génial récit d'épouvante qu'est *Frankenstein*. Nous n'avons pas jugé utile de vous le présenter, nous contentant de vous informer que nous mettions sous vos yeux une traduction intégrale de l'œuvre. »³⁷ Si rééditer une traduction ancienne en la remettant au goût du jour n'est évidemment pas répréhensible, s'approprier le travail (certes vieux de 150 ans) d'un autre, ne pas mentionner son nom et laisser la postface affirmer qu'il s'agit d'une traduction intégrale alors qu'il s'agit d'une traduction de l'édition de 1818, voilà qui ne fait pas montre d'une grande honnêteté intellectuelle.

³⁷ SHELLEY, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, Genève, éditions de Crémille, 1970, p269

Sachant que la majeure partie des traductions et éditions existant à l'heure actuelle se basent sur l'édition de 1831 remaniée par Mary Shelley, et que cette dernière version est traditionnellement considérée comme celle faisant date, présenter la première version comme canonique pourrait également induire en erreur. Saladin a rédigé sa traduction en 1821, soit près de 150 ans avant qu'elle ne soit plagiée. Même si les dates de naissance et de décès de cette personne nous sont inconnues, il est évident que sa traduction appartenait déjà au domaine public. Cela dit, on peut s'interroger sur le statut des traductions en France. Quels en sont les droits d'auteurs, et quels étaient-ils lorsque Saladin traduisait en 1821, seulement quelques décennies après la Révolution française ?

4) Le droit d'auteur et le droit des traductions en France

Aujourd'hui, le traducteur est, de fait, considéré comme un *auteur*, et est par conséquent investi de droits moraux et patrimoniaux sur sa traduction. Les traductions littéraires en France sont considérées comme des œuvres dérivées, d'où la nécessité d'avoir l'autorisation des ayants droits de l'œuvre originale pour traduire, mais sont bien protégées par le droit d'auteur. Aujourd'hui, la durée pendant laquelle ce droit est appliqué est, en général, de soixante-dix ans après la mort de l'auteur. Par conséquent, même si on voulait faire une expérience de pensée et appliquer la législation actuelle à la traduction de Saladin (sachant que la question du droit d'auteur a changé depuis le XIXe siècle), il est très probable que Jules Saladin, qui devait en 1821 être déjà suffisamment âgé pour effectuer un travail de traducteur, n'ait pas vécu jusqu'en 1898. Sa traduction aurait donc de toute façon été libre de droit en 1968, date de publication du plagiat.

Cependant, en 1821, la situation du droit d'auteur en France n'était pas la même qu'aujourd'hui. À la Révolution française, deux lois consacrent le droit de reproduction³⁸ : la loi du 13 janvier 1791, concernant les droits de *représentation*, et est donc limitée aux pièces de théâtres et dramaturges, et la loi du 19 juillet 1793, qui complète la précédente en s'intéressant aux reproductions en général. L'article 1er de la loi du 19 juillet stipule que « les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et les dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République et d'en céder la propriété en tout ou en partie. »³⁹ Ainsi, les auteurs sont propriétaires de leurs œuvres et du droit de vente et de distribution jusqu'à leur mort, et les ayants droits cinq ans après. Ce délai sera étendu à cinquante ans en 1886, et à soixante-dix ans depuis la loi du 27 mars 1997. Passé ce délai, l'œuvre entre dans le domaine public. Par conséquent, la traduction de Saladin était depuis longtemps libre de droits.

Ainsi, le traducteur est reconnu comme auteur, et sa traduction doit être protégée par des droits. Mais d'après Philippe Forget les cas de plagiats seraient difficiles à faire reconnaître.

38 Source : <https://blogs.mediapart.fr/amelie-meffre/blog/091112/loi-du-19-juillet-1793-sur-le-droit-dauteur> (date de consultation : 24/05/2018)

39 Décret du 19 juillet 1793 relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs
https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/fr/copyright/120/wipo_pub_120_1893_11.pdf (date de consultation : 24/05/2018)

D'après ce traductologue germaniste, des failles existent. Par exemple, le *Droit d'auteur en France, propriété littéraire et artistique* (1950-1966-1978), ouvrage canonique du juriste Henri Desbois (1902-1985) décrivant le statut du traducteur, admet possible de « puiser inspiration et conseil » dans une traduction antérieure sans que cela ne constitue un plagiat. Philippe Forget dit y avoir « appris que le droit d'auteur ne protège pas les idées : seule la forme, 'l'expression' relève de la propriété intellectuelle, les idées étant bien commun. » Et de poursuivre la réflexion : « si les idées, elles, sont 'bien commun', comment distinguer rigoureusement, sérieusement, entre l'original et la traduction ? [...] »⁴⁰ Toujours en citant Desbois, il explique que, légalement, « On accordera 'la qualité d'auteur d'une œuvre dérivée' à un traducteur qui, 'par hypothèse', aurait 'ignoré le travail' d'un 'devancier'. Sa 'réplique' serait alors 'involontaire'. »⁴¹ Ceci montre à quel point il pourrait être complexe pour un traducteur plagié de faire reconnaître ses droits dans les faits. S'il est possible de faire appel à l'hypothèse que le plagiaire a simplement produit une traduction similaire à son prédécesseur sans en être conscient, il ne peut être condamné.

Bien sûr, n'importe quel étudiant ayant tenté de traduire un texte littéraire sait que son résultat ne sera jamais identique à 100 % à celui de ses condisciples. Il est donc absurde de se baser sur une telle hypothèse pour justifier un acte de plagiat... *A fortiori* lorsqu'il s'agit d'une traduction vieille de 150 ans, qui témoigne d'un horizon traductif différent du nôtre. Il est vrai que la traduction de Saladin est depuis longtemps tombée dans le domaine public et qu'on ne pourrait donc légalement pas parler de « contrefaçon » plutôt que « plagiat », qui n'est pas un terme légal, soit d'une « reproduction ou imitation d'un produit sans en avoir le droit »⁴² dans ce cas précis.

Cependant le droit d'auteur français comporte également une dimension de « droit moral » décrit dans l'article 6 de la loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique. Il s'agit d'une spécificité du droit d'auteur à la française : le droit moral est perpétuel, inaliénable et imprescriptible, et il inclut plusieurs prérogatives, dont le droit au respect et le droit à la paternité qui implique que le nom de l'auteur doit toujours être mentionné lorsque l'œuvre est communiquée. Il apparaît donc clairement que cet aspect n'a pas été respecté par Raymonde de Gans, même s'il est légalement impossible de parler de contrefaçon.

40 FORGET, Philippe, *Il faut bien traduire : Marches et démarches de la traduction : traduire/übersetzen 1*, Paris, Masson, 1994, pp.171-172

41 *op. cit.* p173

42 Article L. 335-3 du Code de la propriété intellectuelle

Pour finir, j'ai cherché à retrouver la trace de la personne ayant prétendument traduit *Frankenstein* en 1968 : il me paraissait important de savoir si elle avait rédigé d'autres ouvrages, ou effectué d'autres « traductions »⁴³. J'ai donc consulté le service de la BNF data.bnf.fr, qui rassemble les données de la Bibliothèque Nationale de France et possède une fiche sur Raymonde de Gans⁴⁴. Cette fiche indique qu'elle est l'auteur de six ouvrages, publiés entre 1971 et 1978. Pour la plupart, ce sont des ouvrages d'histoire de type vulgarisation, *Les Trésors de Florence*⁴⁵, *Les Trésors de la Chine impériale*⁴⁶, ou encore *Mieux vivre par le yoga*⁴⁷ pour en citer quelques uns, mais aucune mention n'est faite de traductions. La notice correspondante à Raymonde de Gans dans IdRef⁴⁸ indique « 12 Références liées : 3 rôles » ; auteur (8), collaborateur (1) et traducteur (3). Cependant, la « traduction » de *Frankenstein* n'apparaît pas ; la seule traduction présente (apparaissant à trois reprises) s'intitule *Inquiète et lucide Amérique*, d'Eric Larrabee (*The Self Conscious Society*, 1960). Un autre élément m'a paru étonnant : cette notice comportait la date de naissance de cette personne (1920-....) et la « nature du nom : pseudonyme ». Cela signifie-t-il que quelqu'un a choisi ce nom pour masquer son identité ? Domaine public ou non, quelqu'un publiant un plagiat ne souhaite sans doute pas voir son nom associé directement à celui-ci.

Il n'était pas possible de trouver plus d'informations sur la « traductrice », mais j'ai cherché à savoir si d'autres personnes ayant travaillé à cette édition de *Frankenstein* pourraient nous fournir quelques indications. En consultant une de ces éditions de *Frankenstein* comportant la « traduction » de Raymonde de Gans, je me suis rendue compte que la postface était signée d'un certain Albert Demazière (1914-2008). Celui-la même qui avait affirmé « [mettre] sous [n]os yeux une traduction intégrale de l'œuvre »⁴⁹. Des sources internet indique qu'il s'agissait d'un « militant politique français, un ancien dirigeant trotskiste, et un éditeur ». Par curiosité, j'ai effectué une recherche sur Geneanet (un site Internet de généalogie alimenté par des particuliers), qui m'a appris que M. Albert Demazière⁵⁰ avait été marié avec une certaine Raymonde Rose Blanche de Gans⁵¹.

43 Remerciements particuliers à M. MARIAGE Philippe pour ses conseils, notamment concernant la généalogie.

44 http://data.bnf.fr/11904056/raymonde_de_gans/ (date de consultation : 16/05/2018)

45 DE GANS, Raymonde, *Les Trésors de Florence*, Édition Neully-sur-Seine : Saint-Clair, Paris, 1974

46 DE GANS, Raymonde, *Les Trésors de la Chine impériale*, Éditions de Crémille, Genève, 1973

47 DE GANS, Raymonde, *Mieux vivre par le yoga*, Famot, Genève, 1978

48 <https://www.idref.fr/026880806> L'IdRef permet d'interroger les autorités (auteurs, titres) du catalogue collectif de l'enseignement supérieur français SUDOC. (date de consultation : 16/05/2018)

49 *op. cit.*

50 <https://gw.geneanet.org/elianeboutin?n=demaziere&oc=&p=albert> (date de consultation : 16/05/2018)

51 <https://gw.geneanet.org/elianeboutin?lang=fr&pz=dominique+maurice+marie+paul&nz=boutin&ocz=0&p=raymonde+rose+blanche&n=de+gans>

(date de consultation : 16/05/2018)

III. La canonicité dans l'œuvre de Mary Shelley

Notre étude se poursuit avec pour thème : comment traduire la canonicité dans *Frankenstein*, et plus particulièrement les références explicites aux poètes romantiques contemporains de Mary Shelley. Par canonicité, on entendra les références au « canon » littéraire, en analysant plus particulièrement des citations directes tirées d'autres œuvres littéraires. Mary Shelley⁵² a grandi dans la maison du célèbre penseur et écrivain William Godwin (1756-1836) à qui *Frankenstein* est, par ailleurs, dédié. Sa mère était Mary Wollstencraft (1759-1797), décrite comme l'une des pionnières du féminisme en Grande-Bretagne. Elle meurt très peu de temps après la naissance de Mary des complications liées à l'accouchement, et Mary se construira une image idéalisée de sa mère d'autant plus qu'elle ne s'entend pas avec la seconde épouse de son père, lisant ses ouvrages et ceux de son père. Contrairement aux souhaits de Mary Wollstencraft, qui aurait voulu que ses enfants soient envoyées à l'école en réaffirmant le droit des femmes à l'éducation dans *Défense des droits de la femme*⁵³, en 1792, l'éducation de Mary se fait à domicile. Godwin se charge de son instruction et fréquente les personnalités de son temps. Dans son enfance, Mary Shelley a donc été exposée non seulement aux classiques, mais aussi à certains des auteurs émergents de l'époque. La canonicité fait référence à ce qui est canon, aux œuvres qui ont fait autorité dans le domaine, les œuvres qui sont étudiées et dont la postérité se souvient. Ces textes sont devenus des références, et Mary Shelley les cite souvent explicitement. Godwin côtoie, en effet, des personnalités exceptionnelles telles que Charles Lamb, poète et essayiste, ou encore Samuel Coleridge, un des poètes fondateurs du Romantisme anglais avec Wordsworth. Mary rapportera plus tard une anecdote concernant cette période. S'étant cachée avec sa demi-sœur Jane derrière le sofa, elle a entendu le poète en personne déclamer « The Rime of the Ancient Mariner ». Poème qu'elle mentionne par deux fois dans le roman, par les intermédiaires de Walton, qui cite le vers décrivant « the land of mist and snow », tout en promettant à sa sœur qu'il ne tuera pas d'albatros (Letter II), et de Frankenstein, qui cite les vers 446-451 pour décrire l'état de détresse et de terreur dans lequel il se trouve après avoir donné vie à sa création (Volume I, Chapter V). C'est encore chez son père qu'elle rencontrera Percy Bysshe Shelley en 1814, poète dont elle tombe

52 Les références bibliographiques sont en grande partie tirées de SPARK, Muriel, *Mary Shelley, La mère de Frankenstein*, Monaco, Éditions du Rocher, 1987

53 WOLLSTENCRAFT, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects*, 1792

amoureuse. Bien qu'il s'agisse à l'époque un homme marié et que Godwin désapprouve, ils entament une liaison, et quittent l'Angleterre accompagnés de la demi-sœur de Mary pour un tour d'Europe. Ceux-ci se marient en 1816, après le suicide de la première femme de Shelley. C'est cette même année que Mary écrit *Frankenstein*, lors d'un séjour à la villa Diodati que loue Byron, près du lac Léman. Le cadre, tant intellectuel (discussions entre les Shelley, Byron et Polidori) que géographique (les montagnes, le lac) et même météorologique (1816 a été qualifiée d'« année sans été », dû aux conditions climatiques perturbées par l'éruption du Tambora, le volcan indonésien, l'année précédente) servira d'inspiration à l'œuvre.

Ainsi donc, le texte de *Frankenstein* comporte de très nombreuses références littéraires, de Milton à Goethe en passant par Coleridge et aussi aux poètes romantiques proches de Mary tels que Lord Byron et Percy Shelley. Cela pose des questions aux traducteurs. D'abord, reconnaître la référence, la littéralité du texte, et cela n'est pas toujours chose aisée, notamment pour la première traduction. En effet, Mary Shelley cite des extraits de poèmes de Percy sans en mentionner l'origine. Ensuite, déterminer comment la traduire. Les principes de retraduction ne sont pas exactement les mêmes. Lorsque Mary Shelley cite un autre auteur, faut-il essayer de trouver une traduction d'époque, sachant que le contexte n'est pas le même, ou retraduire sans tenir compte de l'ensemble de l'œuvre, dans lequel cet extrait est censé s'insérer ?⁵⁴

Dans ce cas précis se pose surtout la question de comment traduire la poésie. On verra que les traducteurs peuvent avoir des horizons traductifs très différents et n'emploient pas nécessairement les mêmes stratégies dès lors qu'il s'agit de traduire Mary ou Percy. De plus, les choix de traduction ne sont pas les mêmes selon que l'on traduise une œuvre complète ou un extrait de cette même œuvre, inséré dans un autre texte, et répondant/dialoguant directement avec ce dernier. Il pourra être intéressant de voir si certains mots ont été traduits d'une certaine façon justement parce qu'ils étaient insérés dans *Frankenstein* ; et comment le cadre du roman influence la traduction.

Le texte de *Frankenstein* foisonne de références littéraires de Milton à Goethe, Coleridge, sans compter les auteurs proches de Mary Shelley tels que Byron et Percy Shelley. Ces références peuvent être divisées en plusieurs catégories : des références thématiques ou implicites, des

54 Nous pensons à un traducteur qui a fait un contresens sur la traduction d'un extrait poétique, probablement parce qu'il ne connaissait pas assez la philosophie de l'auteur.

références explicites à un auteur (parfois mentionné dans les notes). Soit les personnages le citent, soit les extraits sont inclus au sein même de la narration. Nous allons donc recenser les exemples les plus marquants de références à des œuvres et étudier les solutions proposées par les différents traducteurs.

Le texte comprend évidemment des références thématiques ; par exemple, le sous-titre de l'œuvre, « *The Modern Prometheus* », renvoie au mythe de Prométhée mais également aux poèmes de Byron et Percy Shelley. Le mythe classique de Prométhée est un exemple de punition divine : Titan puni par Zeus, dieu grec de la foudre, pour avoir fait don du feu aux hommes. La *Théogonie* d'Hésiode fait également de Prométhée le créateur des hommes, ayant sculpté l'humanité dans de l'argile. On voit comment surnommer le personnage éponyme « Prométhée moderne » fait à la fois écho au rôle créateur de Prométhée et à son orgueil à vouloir défier les dieux. D'autre part, « Prometheus » renvoie également aux œuvres poétiques de Lord Byron et Percy Shelley. Byron publie le poème « Prometheus » en 1816, réexaminant le personnage et le considérant sous un jour plus favorable de héros, rebelle injustement puni, pour avoir tenté de réduire la souffrance des hommes. Ici, on peut voir des similarités avec le monstre, rejeté par l'humanité⁵⁵. Il s'agit peut-être aussi d'un hommage anticipé au *Prometheus Unbound* de Percy Bysshe Shelley, drame lyrique en quatre actes publié en 1820 sur lequel il avait réellement commencé à travailler en 1818. Certes, le poème est paru après la publication de *Frankenstein*, mais les germes étaient déjà présents.

Outre des références purement thématiques et implicites se trouvent, d'une part, des références incluses dans le texte et participant directement à l'intrigue (diégétique, si on veut). Ce sont notamment les livres qui influencent la vision du monde de Frankenstein (en le poussant à poursuivre les objectifs des anciens alchimistes), mais également celle du monstre (en faisant son éducation) c'est-à-dire *Paradise Lost*, de John Milton (1664), *Les Souffrances du jeune Werther* de Johann Wolfgang von Goethe (1774) et *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*, de Volney (dont la première édition est parue en 1791). Le texte comporte d'autre part des références faites par les personnages eux-mêmes, explicitement ou non ; Walton affirmant qu'il ne tuera pas l'albatros⁵⁶ (référence au poème de Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, 1798),

55 On peut comparer les vers 35 à 37 du *Prometheus* de Byron : « Thy Godlike crime was to be kind, / To render with thy precepts less / The sum of human wretchedness », avec les supplications que la créature adresse à Frankenstein (chapitre 9, 1818) : « I was benevolent; my soul glowed with love and humanity; but am I not alone, miserably alone? [...] I am miserable, and they shall share my wretchedness. »

56 Lettre 2 : « I am going to unexplored regions, to 'the land of mist and snow,' but I shall kill no albatross; therefore do not be alarmed for my safety or if I should come back to you as worn and woeful as the 'Ancient Mariner.' »

Victor parlant de ses amis d'enfance comme des « vieux visages familiers »⁵⁷, Clerval citant *The Vicar of Wakefield*⁵⁸, roman d'Oliver Goldsmith publié en 1766 ou Victor Frankenstein récitant les vers des poèmes de Percy Shelley⁵⁹.

Ces références littéraires, ces extraits de poésie – posent des questions au traducteur français. Ce qui est d'une certaine façon amusante car, selon le récit, plusieurs de ces références auraient pu être « en français dans le texte », puisque Victor Frankenstein et la créature sont francophones. En effet, quoique les représentations populaires de Frankenstein aient souvent fait du personnage un savant fou germanique, celui-ci est d'origine suisse, genevois en particulier. Dans le chapitre I de l'édition de 1818, il évoque son éducation, et son apprentissage des langues, citant le latin, le grec, l'allemand et l'anglais, et Walton constate seulement que Frankenstein n'est pas un citoyen britannique, sans préciser son origine. Ici, Victor mentionne les langues qu'il a étudiées, laissant de côté sa langue maternelle : le français.⁶⁰

Mais la preuve la plus sûre est le fait que Victor et la créature se comprennent parfaitement ; et la créature ne parle, à ce moment du récit, que français. En effet, pour ce qui est de la créature, le fait qu'il soit francophone va de soi. Il s'est éduqué⁶¹ par lui-même en écoutant les De Lacey, une famille française exilée en Allemagne. Ceux-ci enseignent leur langue à Safie, une « Arabe », fille d'un marchand turc, dont Felix De Lacey est épris. Lorsqu'il tente de communiquer avec le père de famille aveugle, celui-ci le prend pour un compatriote et la créature affirme qu'il s'agit du seul langage qu'elle connaisse⁶². Par ailleurs, c'est en retrouvant le carnet de notes de Frankenstein dans la poche du manteau qu'il avait récupéré dans le laboratoire que le monstre découvre ses origines,

57 Charles Lamb, *The Old Familiar Faces* (chapitre 2 ou 3 selon l'édition de *Frankenstein*)

58 Chapitre IV de l'édition de 1818

59 On peut d'ailleurs chercher les dates de publication des divers ouvrages cités afin de déterminer quand « les faits relatés par Walton et Frankenstein » auraient pu avoir lieu, puisque les seules indications temporelles présentes dans le texte sont les lettres de Walton datée de décembre 17—. Cela placerait l'action à la toute fin du siècle ; ceci dit, l'analyse ne fonctionne que si l'on exclut les poèmes de Percy, écrits au XIXe siècle, et qui ne sont donc pas censés être parus au moment de l'intrigue.

60 « I was busily employed in learning languages; Latin was already familiar to me, and I began to read some of the easiest Greek authors without the help of a lexicon. I also perfectly understood English and German. » (*Frankenstein*, Chapitre 1, édition de 1818)

61 En ce qui concerne les traductions françaises des œuvres mentionnées dans *Frankenstein* : il existe au moins deux traductions de *Paradise Lost* antérieures à 1800, celle de Nicolas Duprés de Saint Maur, de 1729, et celle de Louis Racine (1692-1763), datant de 1755. *Die Leiden des jungen Werthers*, publié en 1774, a été traduit en français dès 1776 par le baron S. de Seckendorf (deux autres traductions ont également vu le jour très peu de temps après). Quant aux *Ruines*, il s'agit déjà d'un ouvrage français de Volney (1757-1820), dont la première édition est parue en 1791.

62 « By your language, stranger, I suppose you are my countryman; — are you French? »

« No; but I was educated by a French family, and understand that language only. » (Volume II Chapter VII)

chose qu'il n'aurait pas pu faire si le texte avait été rédigé dans une autre langue. Notons aussi qu'il ne comprend pas l'Allemand qui discute avec Felix.

1) « Mutability », la référence au poème de Percy Shelley

Mary Shelley inclut des vers tirés du poème « Mutability », écrit par son mari en 1816, au début du chapitre II du volume II. Il s'agit d'un moment très important de l'intrigue, situé juste avant la première confrontation avec le monstre. Après une description des scènes « magnifiques et sublimes » que Frankenstein découvre au cours de l'ascension vers la mer de glace, viennent s'intercaler ces vers sur la permanence du changement. Ce poème, qui parle de l'incertitude liée à la condition humaine et de la permanence du changement, intervient donc là où va se jouer le sort de Frankenstein. Les deux dernières strophes du poème sont insérés directement dans le texte, sans que le nom de Percy Shelley ne soit mentionné, alors que Mary Shelley indique habituellement quels sont les auteurs qu'elle cite. Par exemple, une note précise que les vers de Wordsworth reproduits dans le premier chapitre du troisième volume viennent de « Tintern Abbey », 1798. On sait que Percy a encouragé Mary à écrire et a apporté des modifications au texte de sa femme et a notamment rédigé la préface de 1817. Le fait qu'un de ses poèmes soit inséré à un moment-clé de l'intrigue est significatif. La référence étant anachronique vis-à-vis de l'intrigue (« Mutability », écrit en 1816, ne pouvait être connu de Victor, ou de Walton, dont les lettres sont datées de 17__), elle apparaît comme étant une invention du personnage/narrateur et de l'auteur, impression renforcée par l'absence de guillemets dans certaines éditions. Mary Shelley ne s'embarrasse pas de quelques petites inexactitudes historiques dans un récit qui est, par ailleurs, souvent considéré comme le premier roman de science-fiction. Le récit est écrit comme si Frankenstein avait « inventé » les vers de Percy Shelley.

Ainsi, les références au poème de Percy Shelley sont à part. D'une part à cause de leur caractère anachronique vis-à-vis de l'intrigue (*willing suspension of disbelief*) mais aussi pour l'influence que Percy a exercé sur l'œuvre de sa femme.

De fait, les poèmes de Percy Shelley n'avaient, bien sûr, pas bénéficié d'une traduction française à l'époque. Jules Saladin ne pouvait s'appuyer sur le travail de confrères, et il est même possible qu'il n'ait pas reconnu qu'il s'agissait du travail de quelqu'un d'autre.

2) Le choix de Percy Shelley, ou la poétique de la traduction

« Mutability », Percy Bysshe Shelley, 1816 (extrait)

Tout le poème illustre et développe l'idée que le changement est une condition intrinsèque de la nature humaine.

We rest; a dream has power to poison sleep.
We rise; one wand'ring thought pollutes the day.
We feel, conceive, or reason; laugh, or weep,
Embrace fond woe, or cast our cares away;
It is the same: for, be it joy or sorrow,
The path of its departure still is free.
Man's yesterday may ne'er be like his morrow;
Naught may endure but mutability!

Les premières strophes du poème, non reproduits par Mary Shelley⁶³, comparent les êtres humains à des objets changeants. Ainsi la première strophe (« We are as clouds that veil the midnight moon » v1) développe tout une série d'images poétiques sur des nuages, inscrivant incidemment l'homme comme faisant partie de la nature, ce qui est un des thèmes principaux du romantisme anglais. Les nuages sont, bien sûr, le phénomène naturel évoquant le changement s'il en est, pouvant apporter des précipitations (temps changeant), poussés par le vent sans répit (« How restlessly they speed and gleam and quiver ») composés de gouttelettes d'eau ne prenant jamais la même forme.

Par la suite, Percy Shelley choisit une image plus proche de l'homme, un invention humaine : la lyres. Il fait de la vie un instrument de musique dont les sons produits changent constamment face aux événements et à la pression des doigts sur les cordes : « give various response to each varying blast ».

Cependant, seule la seconde moitié du poème est reproduite dans *Frankenstein* : huit vers, initialement divisés en deux strophes. Il s'agit de rimes suivies, chaque vers fait une dizaine de syllabes et il s'agit de pentamètres iambiques, soit le type de vers le plus couramment utilisé dans la poésie classique anglaise. Nous verrons que les traductions françaises vont avoir tendance à mettre

63 voir annexe pour le poème complet

de côté la forme, d'où l'absence de rimes suivies ou de décasyllabes dans la plupart des cas. On peut repérer des allitérations très marquées (en [p], [s], [r]) qui ne peuvent pas non plus être reproduites aisément.

We rest – a dream has power to poison sleep.
We rise – one wand'ring thought pollutes the day.
We feel, conceive or reason, laugh or weep,
Embrace fond woe, or cast our cares away;

Le début de la troisième strophe développe deux situations « opposées » (le repos et l'action, le fait d'agir, de se lever, l'opposition veille/repos) qui sont rapprochées par un parallélisme de construction et par le fait qu'elles sont, au final, toutes deux compromises par la même chose, ou du moins, une chose du même ordre : soit un rêve, soit une pensée « errante/égarée ». En d'autres termes, des états d'esprits, des choses de l'esprit. On retrouve l'idée qu'il s'agit de mouvements incontrôlés, involontaires. L'emploi de l'adjectif numérique « one » au lieu de « a » met l'accent sur le fait qu'il suffit d'une seule chose en apparence insignifiante pour provoquer un profond changement d'état chez le sujet lyrique. Les verbes « poisons »/« pollutes » constituent un autre parallèle. Le pronom « we » est le plus inclusif possible : nous, c'est-à-dire l'espèce humaine.

On voit ici une progression du ressenti vers le rationnel (feel/conceive/reason), une opposition des sentiments et de la raison. Mais on assiste tout de suite après à un retour en force des sentiments (avec « laugh or weep »). Des verbes antonymes sont coordonnés avec « or » annonçant la conclusion que, quelque soit l'alternative choisie, le résultat sera le même. « Fond woes » est de plus un oxymore (fond : « affectionate, loving » ; woes : « great sorrow or distress, troubles »⁶⁴).

Après cette série de rapprochements improbables, vient donc la justification, une conclusion solennelle : « It is the same! – », puis vien l'explication : « For, be it joy or sorrow/The path of its departure still is free. » Le tiret produit un effet d'attente, qui renforce encore le début du vers en l'isolant, et marque son importance. « Be it joy or sorrow » fait écho à « laugh or weep » du vers 3, mais le passage du verbe au nom conduit à un degré d'abstraction plus élevé. L'inversion « be it » rajoute au solennel, encore, tandis que de « we » à « man » rend plus impersonnel.

64 *Concise English Oxford Dictionary*, Twelfth Edition, Oxford University Press, 2011

Enfin, « Man's yesterday may ne'er be like his morrow;/Nought may endure but Mutability. » La conclusion du poème se veut comme une considération sur la condition humaine. On trouve donc du présent à valeur de vérité générale, le dernier vers ressemble à une maxime. De plus, Percy Shelley emploie des formes littéraires, ainsi naught/nought, forme archaïque de nothing, ou encore « ne'er » (contraction poétique de « never »), et « morrow » (to-morrow). Ces formes ont dû être choisies pour le compte des syllabes mais aussi pour leur ancienneté. « Mutability » est apparemment écrit avec une majuscule dans un recueil de poèmes (non présente ici, il s'agit peut-être d'une révision), ce qui en ferait presque un concept personnifié.

3) Comparaison des traductions françaises de « Mutability » dans *Frankenstein*

« Mutability », par Percy Shelley (extrait)	Traduction Jules Saladin	Traduction de Germain d'Hangest / Paul Couturiau	Traduction Alain Morvan
<p>We rest; a dream has power to poison sleep.</p> <p>We rise; one wand'ring thought pollutes the day.</p> <p>We feel, conceive or reason, laugh or weep,</p> <p>Embrace fond woe, or cast our cares away;</p> <p>It is the same: for, be it joy or sorrow,</p> <p>The path of its departure still is free.</p> <p>Man's yesterday may ne'er be like his morrow;</p> <p>Naught may endure but Mutability.</p>	<p>Voulons-nous nous reposer ? Un rêve a le pouvoir d'agiter notre sommeil.</p> <p>Voulons-nous quitter le lit ? Une seule pensée peut troubler la journée. Sentir, concevoir, ou raisonner ; rire ou pleurer ; s'abîmer dans le malheur ou bannir les soucis, n'est qu'une seule et même chose ; car il y a une fin, ou au chagrin, ou à la joie. Les jours ne peuvent se ressembler ; rien ne peut durer ; tout est variable !</p>	<p>Nous dormons : il suffit d'un rêve pour empoisonner le sommeil.</p> <p>Nous nous levons : une seule pensée errante corrompt le jour.</p> <p>Nous sentons, concevons, raisonnons, nous rions ou pleurons.</p> <p>Nous nous abandonnons follement au désespoir ou chassons/chantons nos soucis.</p> <p>Il n'importe : car qu'il s'agisse de joie ou de peine,</p> <p>Le chemin par où elle peut s'enfuir est toujours libre.</p> <p>Pour l'homme, la veille peut n'être jamais semblable au lendemain.</p> <p>Rien n'a de durée sûre, si ce n'est le changement même.</p>	<p>Au repos, un rêve peut empoisonner le sommeil.</p> <p>Au lever, une seule pensée vagabonde pollue notre journée.</p> <p>Sentir, penser, raisonner ; rire ou pleurer,</p> <p>Faire nôtre un doux chagrin, ou bannir nos soucis ;</p> <p>C'est la même chose car, qu'elle soit joie ou tristesse,</p> <p>La voie de son départ est toujours libre.</p> <p>Hier ne peut jamais ressembler à demain ;</p> <p>Rien n'est pérenne, sauf la mutabilité.</p>

a) Analyse de la traduction de Jules Saladin

« Mutability », par Percy Shelley (extrait)	Traduction Jules Saladin
We rest; a dream has power to poison sleep. We rise; one wand'ring thought pollutes the day. We feel, conceive or reason, laugh or weep, Embrace fond woe, or cast our cares away; It is the same: for, be it joy or sorrow, The path of its departure still is free. Man's yesterday may ne'er be like his morrow; Naught may endure but Mutability.	Voulons-nous nous reposer ? Un rêve a le pouvoir d'agiter notre sommeil. Voulons-nous quitter le lit ? Une seule pensée peut troubler la journée. Sentir, concevoir, ou raisonner ; rire ou pleurer ; s'abîmer dans le malheur ou bannir les soucis, n'est qu'une seule et même chose ; car il y a une fin, ou au chagrin, ou à la joie. Les jours ne peuvent se ressembler ; rien ne peut durer ; tout est variable !

Si des notes signalant la paternité des extraits cités par Mary Shelley sont présentes dans l'édition française de 1821. Ainsi, une note au chapitre IV indique « Coleridge's 'Ancient Mariner' », deux autres au chapitre XVII pour « Leigh Hunt's 'Rimini' », et « Wordsworth's 'Tintern Abbey' ». Ce n'est pas le cas pour les citations tirées des poèmes de Percy Shelley. On peut alors se poser la question : Jules Saladin aurait-il pu reconnaître le fragment comme provenant de Percy Shelley ? Cela est peu probable, considérant que Mary Shelley elle-même n'inclut pas de note attribuant le poème à son mari, et que Percy Shelley était à l'époque méconnu en France. Selon Ann T. Gardiner : « During Shelley's life, cut short by his tragic death in 1822, little was written or even known about him in France. His works were occasionally advertised, for example in *Le Journal des savants*: 'Prometheus Unbound, drama in four acts by Percy Bysshe Shelley. London, 1820, Ollier's in-8°, price 9 sh[illings]⁶⁵. »

On peut alors supposer que Saladin a pris le poème comme étant une création de Mary Shelley, sans connaître le contexte dans lequel il était inclus. Nous allons analyser ses choix de traduction.

65 *Prométhée libre*, drame en quatre actes, par Percy Bysshe Shelley. Londres, 1820, Ollier's in-8°, prix 9 sh
GARDINER, Ann T., « Shelley fabriqué en France », in SCHMID, Susanne, ROSSINGTON, Michael, *The Reception of P. B. Shelley in Europe*, Londres, continuum, 2008, p28

Jean-Michel Déprats, traducteur de théâtre et spécialiste de Shakespeare, écrit : « La matière sémantique est trop riche pour pouvoir être agencée dans le cadre rigide d'un vers régulier, décasyllabe ou alexandrin. »⁶⁶

Ces principes pourraient s'appliquer à la traduction poétique en général et on va voir qu'il s'agit du choix effectué par la plupart des traducteurs, qui cherchent à privilégier le sens plutôt que la forme. Toutefois, le constat initial est que le choix a été fait de traduire cet extrait de poème par de la prose, sans même tenir compte des vers ou instaurer des retours à la ligne. Il ne s'agit pas de tenter ou non d'imposer un vers régulier à la traduction ; Saladin ne cherche pas à rendre compte de la poéticité du texte anglais. Poéticité et respect sont, d'après Antoine Berman, les deux critères selon lesquels on peut juger de la qualité d'une traduction poétique. Dans ce cas, on peut se demander sur quels critères Saladin s'est-il basé pour traduire le poème de Percy Shelley.

Par ailleurs, le reste de la traduction de Saladin, si elle comporte statistiquement plus d'erreurs de sens que les traductions ultérieures étudiées, reste en général fidèle au texte. Or, les passages de traduction d'extraits poétique, par contraste, s'éloignent considérablement du texte.

Dès le départ, Saladin transforme les phrases affirmatives simples en des questions rhétoriques. Certes, la reprise de structure « Voulons-nous » donne un certain côté solennel ; mais dans le même temps on assiste à un effet d'atténuation/euphémisation pour ce qui est du vocabulaire : en traduisant « poison our sleep » par « agiter notre sommeil » Saladin supprime toute référence à la toxicité (et à la mort, par extension). On peut faire la même remarque pour « pollutes the day » et « troubler la journée » – quoique agiter/troubler appartiennent au même champ lexical (comme « poisons » et « pollutes »), on reste loin de la corruption, de la contamination.

Saladin traduit prose et vers de façons très différentes : sa traduction d'un extrait de poème s'éloigne de l'original, ne traduit pas toutes les idées présentes dans le texte, et semble résolument privilégier la compréhension et la simplification plutôt que l'exhaustivité. Par exemple : « one wandering thought » devient « une seule pensée », ce qui met bien l'accent sur le fait que cette seule et unique pensée est suffisante pour provoquer un changement brutal d'humeur (« one » et non pas « a ») mais laisse de côté le gérondif « wandering », important dans l'imaginaire romantique d'une

66 DÉPRATS, Jean-Michel, « La retraduction de Shakespeare : problèmes et enjeux », in KAHN, Robert, SETH, Catriona, *La Retraduction*, publication des universités de Rouen et du Havre, 2010, p118

part, et qui de plus fait ici écho à l'intrigue (le personnage de Frankenstein courant éperdu dans les rues de la ville, errant lui aussi).

D'autres passages sont sous-traduits : « for [...] the path of its departure still is free » devient « car il y a une fin ». Cette simplification rend vaguement compte de l'idée initiale, mais Saladin ne tente pas de faire voir l'image de la route / du chemin / du départ (que l'on peut bien sûr rapprocher de « wandering »). C'est donc tout un réseau d'image qui n'est pas retranscrit. Le traducteur ne rend pas non toujours plus la syntaxe de l'original, pourtant particulière ; par exemple, le fait que « still » est placé avant « is » (on aurait pu s'attendre à « is still free ») montre un travail poétique que « car il a une fin » simplifie beaucoup (même si cela semble mitigé par la poéticité du balancement « ou au chagrin, ou à la joie » pour « be it joy or sorrow »).

Un autre exemple marquant est la façon dont le traducteur rend la conclusion du poème « Man's yesterday may ne'er be like his morrow » par un simple « les jours ne peuvent se ressembler ». Les dernières strophes du poème sont fondées sur les oppositions, or ici l'opposition hier/demain est tout simplement absente.

Pour « Sentir, concevoir, ou raisonner ; rire ou pleurer ; s'abîmer dans le malheur ou bannir les soucis » Saladin passe du verbe conjugué à la première personne du pluriel, à l'infinitif. Il passe donc à un niveau d'abstraction plus élevé, ce qui est, d'une certaine manière, cohérent avec ce que fait le poème de Percy Shelley, quoique Saladin le fasse un peu plus tôt, effaçant ainsi la ressemblance entre les vers 1+2 et le vers 3.

En traduisant les derniers vers par « Les jours ne peuvent se ressembler ; rien ne peut durer ; tout est variable ! » Saladin change la conclusion du poème. Au lieu de transmettre l'idée de changement par un nom commun, il met l'accent sur l'adjectif « variable » : « tout est variable », et modifie la syntaxe, ce qui change le point focal. L'accent est mis sur le « tout est », phrase affirmative, et non pas sur le « rien n'est, excepté » de l'anglais (la structure concessive « naught but » est changée). L'idée que « tout est éphémère / changeant » apparaît comme une évidence, presque un cliché de la littérature romantique, mais la façon dont le poète l'exprime fait toute la différence. Certes, d'un point de vue du sens cela 'revient au même', d'une certaine façon, puisque

« tout est changeant » et « rien n'est durable sauf le changeant » communiquent tous deux l'idée d'inconstance de la vie, mais pour ce qui est de la poéticité, ce n'est pas la même chose...

Comment traduire « mutability », qui donne son titre au poème ? La « mutabilité » est définie comme « caractère de ce qui est sujet au changement (e.g. la mutabilité des choses de la vie), caractère d'une forme vivante pouvant subir une mutation »⁶⁷. Le mot existe donc bel et bien en français, mais n'a pas été choisi par Saladin, ni par Germain d'Hangest ou Paul Couturiau. En revanche, ce sera le cas pour Alain Morvan.

67 Définition tirée du *Petit Robert de la langue française* : édition 2016, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2015

b) Analyse de la traduction de Germain d'Hangest (Paul Couturiau)

« Mutability », par Percy Shelley (extrait)	Traduction de Germain d'Hangest / Paul Couturiau
We rest; a dream has power to poison sleep.	Nous dormons : il suffit d'un rêve pour empoisonner le sommeil.
We rise; one wand'ring thought pollutes the day.	Nous nous levons : une seule pensée errante corrompt le jour.
We feel, conceive or reason, laugh or weep,	Nous sentons, concevons, raisonnons, nous rions ou pleurons.
Embrace fond woe, or cast our cares away;	Nous nous abandonnons follement au désespoir ou chassons/chantons nos soucis.
It is the same: for, be it joy or sorrow, The path of its departure still is free.	Il n'importe : car qu'il s'agisse de joie ou de peine, Le chemin par où elle peut s'enfuir est toujours libre.
Man's yesterday may ne'er be like his morrow;	Pour l'homme, la veille peut n'être jamais semblable au lendemain.
Naught may endure but Mutability.	Rien n'a de durée sûre, si ce n'est le changement même.

Comme on peut le constater, les seules différences entre la traduction de Germain d'Hangest et de celle de Paul Couturiau touchent à la ponctuation (Paul Couturiau rétablit les points-virgules là où Germain d'Hangest avait mis des doubles points) et à la traduction de « cast our cares away », « chassons nos soucis » dans la traduction de 1922, qui devient « chantons nos soucis » en 1988. Ce choix de traduction est intéressant, car il rétablit en partie l'aspect paradoxal introduit par « embrace fond woes » tout en étant un contresens au niveau de la traduction ; comme si le traducteur avait voulu déplacer l'image vers un autre membre de phrase. « Cast our cares away » signifie effectivement se débarrasser de ses soucis, mais en traduisant « embrace fond woes » par « Nous nous abandonnons follement au désespoir », Germain d'Hangest perd une partie de l'image poétique ; même s'il ne s'agit pas tout à fait d'un oxymore, « chanter ses soucis » est effectivement plus proche de « fond woes » dans ce sens. Nous ajouterons que Germain d'Hangest écrit « rien n'a de durée sûre » avec un accent circonflexe. Il n'est plus considéré comme obligatoire aujourd'hui.

« Pour l'homme, la veille peut n'être jamais semblable au lendemain. »

Si on compare les vers 7-8⁶⁸ (« To whose frail frame no second motion brings / One mood or modulation like the last. ») et le vers 15 : « Man's yesterday may ne'er be like his morrow; » ou encore le « lost for ever » du vers 4⁶⁹, il apparaît clairement que pour Percy Shelley ce principe de « mutabilité » est vu comme naturel, éternel et inhérent à la condition humaine.

D'après cette analyse, la traduction de Germain d'Hangest et, par extension, celle de Paul Couturiau, du vers 15 pose problème. En effet, affirmer que quelque chose « peut ne pas être » n'est pas la même chose que de dire qu'elle « ne peut pas être ». Permettons-nous une très modeste incursion du côté de la logique mathématique pour analyser le problème que cela pose au niveau du sens.

68 On entend les vers 7-8 par rapport au poème entier ; ceux-ci ne sont pas inclus dans le roman.

69 Même remarque.

« Ne peut jamais », « peut ne jamais » : une notation mathématique⁷⁰

Le vers « Man's yesterday may never be like his morrow » a été compris de deux façons différentes selon les traducteurs :

- (1) Hier *ne peut jamais* être comme demain
- (2) Hier *peut ne jamais* être comme demain

« Ne peut jamais » est une négation totale, qui insiste sur l'universalité. Elle est vraie pour tous les hommes, de tous temps. En revanche, « peut ne jamais » introduit une *possibilité*, et donc des éventuelles exceptions à la règle.

« Man's yesterday » et « his morrow » sont, bien sûr, des périphrases désignant le passé et le futur d'un homme. Mais si on prend hier et demain au sens littéral (jour précédent, jour suivant), on peut donner une traduction mathématique des deux interprétations, avec d_n = jour présent, d_{n-1} = hier, et d_{n+1} = demain.

On note :

- $d_1, d_2, d_3, \dots, d_{n_0}$ la suite des jours dans la vie d'un homme donné (suite (d_n))
- $n \in [1, n_0 - 1]$: borne l'ensemble ; d_1 est le premier jour, et on va jusqu'à d_{n_0-1} car d_{n_0} étant le dernier jour il n'a par définition pas de lendemain, il faut donc arrêter la suite un jour avant.
- E l'ensemble de toutes ces suites (c'est à dire, pour tous les hommes et tous les temps)
- \forall : symbole mathématique signifiant « quel que soit »
- \exists : symbole mathématique signifiant « il existe »
- \in : symbole mathématique signifiant « appartient », pour écrire l'appartenance à un ensemble

Ainsi, la proposition (1) se traduit par :

$$\forall (d_n) \in E, \forall n \in [1, n_0 - 1], d_{n-1} \neq d_{n+1}$$

Quel que soit le jour appartenant à l'ensemble de tous les jours vécus par des êtres humains, hier est différent de demain. On énonce que ceci est vrai pour tout homme, qu'il s'agit d'une vérité universelle comme dans la phrase « tous les hommes sont mortels ».

⁷⁰ Remerciements particuliers à M. JASSERAND Jean-Louis pour son aide lors de la rédaction de ces formules.

Tandis que la proposition (2) se traduit par :

$$\exists (d_n) \in E, \forall n \in [1, n_0 - 1], d_{n-1} \neq d_{n+1}$$

Il existe un jour appartenant à l'ensemble de tous les jours vécus par des êtres humains pour lequel hier est différent de demain. On énonce l'existence d'hommes pour lesquels hier est toujours différent de demain : il ne s'agit pas du même type de vérité « universelle », mais une traduisant une *possibilité*, comme dans la phrase « il y a des gens qui n'ont pas de chance ».

On l'a vu, « hier » et « demain » doivent sans doute être pris dans un sens plus général (passé ? passé proche ? futur ? futur proche ?). La traduction mathématique est plus difficile à faire dans ce cas, d'autant qu'il faudrait également donner une interprétation de la phrase « n'est pas comme ». Par exemple, on pourrait considérer le passé comme l'ensemble des jours de la vie d'un homme depuis sa naissance jusqu'au jour n : $(d_{k \leq n})$, et le futur comme le reste de sa vie après le jour n : $(d_{k > n})$ et on écrirait alors :

$$\text{Pour (1) : } \forall (d_n) \in E, \forall n \in [1, n_0 - 1], (d_{k \leq n}) \neq (d_{k > n})$$

(où il faudrait préciser le sens de \neq , mis pour « n'est pas comme »)

$$\text{Pour (2) : } \exists (d_n) \in E, \forall n \in [1, n_0 - 1], (d_k) \neq (d_k)$$

On voit la difficulté d'écrire en termes mathématiques la phrase « hier n'est pas comme demain », mais l'écriture de « ne peut jamais » ou « peut ne jamais » reste la même.

Ainsi, soit le jour passé n'est *jamais* semblable au jour futur, sans exception, car tout est changeant ; soit le jour passé peut être semblable au jour suivant, mais il existe la possibilité que ce ne soit pas le cas, et le changement est relatif. Lorsque l'on lit le poème, la position de Shelley à ce sujet ne fait aucun doute. Pourquoi donc ce choix des traducteurs ? Peut-être une volonté de rendre une sonorité plus poétique par l'emploi d'une tournure moins fréquemment usitée, au risque de contredire ce qui suit : « Naught may endure but Mutability. »

c) Analyse de la traduction d'Alain Morvan

« Mutability », par Percy Shelley (extrait)	Traduction Alain Morvan
We rest; a dream has power to poison sleep. We rise; one wand'ring thought pollutes the day.	Au repos, un rêve peut empoisonner le sommeil. Au lever, une seule pensée vagabonde pollue notre journée.
We feel, conceive or reason, laugh or weep, Embrace fond woe, or cast our cares away; It is the same: for, be it joy or sorrow,	Sentir, penser, raisonner ; rire ou pleurer, Faire nôtre un doux chagrin, ou bannir nos soucis ; C'est la même chose car, qu'elle soit joie ou tristesse,
The path of its departure still is free. Man's yesterday may ne'er be like his morrow; Naught may endure but Mutability.	La voie de son départ est toujours libre. Hier ne peut jamais ressembler à demain ; Rien n'est pérenne, sauf la mutabilité.

Comme Saladin, Alain Morvan traduit la série de verbe conjugués à la première personne du pluriel (v3-4) par des infinitifs. On a vu que cela donnait un certain niveau d'abstraction au texte ; au lieu de parler de « nous », ceci évoque l'action en général. Il y a peut-être également une légère tendance à l'ennoblissement (très courante dans les traductions littéraires française, en partie à cause de l'histoire de la langue et de l'importance de l'Académie, du bien-parler...), visible par exemple avec « nôtre » en attribut du complément d'objet dans l'expression littéraire « faire nôtre », signifiant nous approprier, adopter ; ce qui est approprié pour « embrace ».

Pour ce qui est du choix du vocabulaire en revanche, on remarque tout de suite un effort de retour à l'original, de coller au plus près du texte lorsque cela est possible : ainsi, la traduction littérale de « poison », « pollutes », ou encore « mutability » qui est effectivement rendue par « mutabilité », ce qui fait sens : le mot est aussi rare en anglais qu'en français, il n'est pas incohérent de le reproduire tel quel ; en faisant ainsi, on préserve le style de l'auteur. Anne K. Mellor, dans son article « Choosing a Text of *Frankenstein* to Teach »⁷¹, compare les corrections effectuées par Percy Shelley sur le manuscrit de sa femme, sa recherche de complexité (« more refined, complex, and Latinate equivalents ») et commente « Percy's preference for more learned, polysyllabic terms ».

⁷¹ in BEHRENDT, Stephen C., MELLOR, Anne K., *Approaches to Teaching Shelley's Frankenstein*, New York, Modern Language Association of America, 1990, p31-37

4) Analyse du poème de Wordsworth « Tintern Abbey »

« Mutability » n'est pas le seul poème inclus dans *Frankenstein*. S'y trouve aussi un extrait de « Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey » (1798), par William Wordsworth (1770-1850).

Ce poème a été écrit par William Wordsworth, un des fondateurs du mouvement romantique anglais (avec William Blake et Samuel Taylor Coleridge) ; il a été publié dans les *Lyrical Ballads*, un recueil de poèmes comprenant des travaux de Wordsworth et de Coleridge (dont « Rime of the Ancient Mariner », auquel Mary Shelley fait également référence dans *Frankenstein*). Ce recueil, et notamment la préface de Wordsworth, a été considéré comme le manifeste du Romantisme anglais, et a évidemment exercé une influence considérable sur la seconde génération de poètes romantiques (John Keats, Lord Byron et Mary Shelley) – ce qui peut expliquer cet hommage de Mary Shelley. Ce poème (dont le titre complet, « Lines Written (or Composed) a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798 » sera ici abrégé en « Tintern Abbey ») est particulièrement représentatif de ce mouvement.

Le poème est écrit à la première personne, pour des circonstances très *spécifiques* (la date, le lieu sont donnés par le titre) et rend hommage un lieu *précis*. En effet, il ne s'agit pas d'un classique hommage à la nature, mais d'un poème très personnel, où le sujet lyrique décrit les sentiments que lui évoque un paysage qu'il revoit pour la première fois après cinq ans d'absence – et une réflexion sur ceux qu'il lui a évoqué par le passé. « Tintern Abbey » est l'œuvre d'une introspection – le poète revient sans cesse sur ce que le lieu signifie et a signifié pour lui. Ces thèmes de la beauté de la nature vue sous le jour des sentiments personnels sont bien sûr chers aux poètes romantiques.

Après une description remplie de nostalgie, le sujet lyrique parle de l'influence exercée par la beauté du paysage sur son esprit alors qu'il était loin de celui-ci, dans sa chambre en ville ; puis il compare les sensations ressenties en revoyant ces lieux, avec celles éprouvées lorsqu'il les contemplait pour la première fois. C'est de cette partie du poème que Mary Shelley a tiré les vers qu'elle a choisis d'inclure dans le roman. Enfin, le poète s'adresse à sa sœur, et envisage qu'elle puisse trouver un réconfort dans les souvenirs des moments passés ensemble à contempler la rivière Wye.

Le poème de Wordsworth est long de 160 vers. Mary Shelley a recopié les vers 76 à 83 – la seule différence est un changement de pronoms, « me » devenant « him ». Ces vers tirés de « Tintern Abbey » se situent à la fin du Volume III, chapitre I (soit le chapitre XVII de l'édition de 1818 ou le chapitre XVIII de celle de 1831).

The sounding cataract
Haunted him like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to him
An appetite; a feeling, and a love
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, or any interest
Unborrowed from the eye.

Pour ce qui est des remarques de style, on peut voir chez Wordsworth la recherche d'une certaine « simplicité » par rapport aux contraintes de la poésie de l'époque ; par exemple, celui-ci fait le choix du vers blanc (pas de rimes) et du pentamètre iambique (le plus courant dans la poésie anglaise) ; le vocabulaire reste toujours accessible au public, et les très nombreux enjambements apportent une grande fluidité du rythme, qui, à l'oreille, fait qu'il est difficile de déterminer où commence ou s'arrête le vers (le poème semble s'écouler régulièrement, comme la rivière Wye qu'il décrit).

L'extrait de poème est inclus lors d'un hommage de Victor Frankenstein à son ami disparu, Henry Clerval. À ce moment du récit, Clerval n'a pas encore péri de la main du monstre – il s'agit d'une intervention directe du narrateur Frankenstein racontant son histoire à Walton, et anticipant sur les événements à venir. Cette forme de prolepse illustre également les préoccupations du mouvement romantique. Le personnage de Clerval a été rapproché de la personne de Percy Shelley. En effet, Clerval est décrit comme étant également un poète de par sa connexion avec les choses naturelles : « He was a being formed in [the] very poetry of nature ». C'est une âme sensible et il étudie les lettres : enfant, il composait des chants héroïques ou commençait des contes, participait à

des pièces de théâtre⁷². Il a également un fort esprit d'aventure mais son père ne partage pas son goût pour les études, et tente de le dissuader de partir rejoindre Frankenstein à Ingolstadt⁷³. Percy Shelley lui-même était fils de baronnet et avait adopté les opinions politiques aux antipodes de celles de sa famille ; il fut renvoyé d'Oxford pour avoir rédigé et distribué un texte sur *La Nécessité de l'athéisme*, 1811. Clerval est un littéraire, amateur d'orientalisme, étudiant les langues (persan, sanskrit, arabe). Il est dépeint comme étant d'une grande beauté « your form so divinely wrought, and beaming with beauty »⁷⁴, et Shelley lui-même était décrit comme possédant une beauté efféminée... Enfin, Clerval est enthousiasmé par le spectacle de la nature, et contemple avec joie les paysages lorsqu'il fait route avec Frankenstein vers l'Angleterre, tandis que Victor est hanté par les remords. Par l'inclusion de ces vers de Wordsworth, il est explicitement comparé aux poètes romantiques dont Mary Shelley faisait partie de la seconde génération. Ces quelques vers, décrivant l'état d'esprit de Wordsworth alors qu'il était jeune, cinq ans avant son retour à Tintern Abbey, sont ici appliqués à Clerval.

A travers ce passage, Mary Shelley rend hommage non seulement à Percy Shelley, mais également à Wordsworth et à la figure du poète romantique en général.

Si l'on étudie ces huit vers d'un peu plus près, on constate d'emblée qu'il s'agit d'une seule phrase complexe avec de multiples enjambements. Bien qu'il n'y ait pas de rimes à proprement parler, on peut remarquer des similitudes sonores ou allitérations. Le poète, alors plus jeune, était comme « hanté » par les divers éléments naturels : la cataracte (grande chute d'eau), le rocher, la montagne et le bois. Le vocabulaire est relativement simple et direct, peu de mots de plus de deux syllabes, à part « cataract », « appetite », « remoter », et « interest unborrowed ». La seule forme un peu plus 'inhabituelle' est « sounding » (vers 1), donnée comme archaïque par le *Concise Oxford English Dictionary (twelfth edition)*. « Sounding » signifiant tout simplement « giving forth sound; having an imposing sound but little substance ».

La fin de la phrase (la proposition subordonnée relative) est plus abstraite. Le poète signifie qu'à l'époque, toutes ces sensations éprouvées (« an appetite; a feeling and a love ») ne dépendaient que de la vue : le spectacle seul suffisait à le faire naître, sans qu'il ait besoin de les concevoir par la pensée ou de les « intellectualiser » (« no need of a remoter charm/by thought supplied »). Il n'y

72 SHELLEY, Mary, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, chapitre 2 de l'édition de 1831

73 *Ibidem*, chapitre 5

74 *Ibidem*, chapitre 18

avait pas encore de plaisir intellectuel dans cette contemplation, seul un plaisir visuel et presque physique (« an appetite »). Plus loin, le poète écrit que ces joies ont disparu, mais il ne s'en attriste pas, car ces sentiments vécus durant sa jeunesse « thoughtless youth » (vers 91) ont été remplacés par une joie et un sens du sublime : « the joy/Of elevated thoughts; a sense sublime/of something far more deeply interfused » (vers 95 – 97). Ainsi, comment ces vers ont-ils été traduits ?

5) Comparaison des traductions françaises de « Tintern Abbey » dans *Frankenstein*

« Tintern Abbey », par Wordsworth (extrait)	Traduction Jules Saladin	Traduction Germain d'Hangest/Paul Couturiau	Traduction Alain Morvan
<p>The sounding cataract Haunted him like a passion: the tall rock, The mountain, and the deep and gloomy wood, Their colours and their forms, were then to him An appetite; a feeling, and a love That had no need of a remoter charm, By thought supplied, or any interest Unborrowed from the eye.</p>	<p>Il aimait avec passion le bruit de la cataracte ; il trouvait un attrait dans le rocher élevé, dans la montagne, dans le bois épais et mélancolique, dans ses couleurs et ses formes : ce sentiment, et cet amour, qui n'avaient pas besoin d'un charme plus éloigné, étaient entretenus par la pensée : car ce n'était pas à ses yeux qu'il devait le plaisir qu'il éprouvait.</p>	<p>... L'écho de la cataracte Le hantait comme une passion ; le roc immense, La montagne, le bois profond et ténébreux, Leurs couleurs et leurs formes, étaient alors en/pour lui Un besoin, une émotion et un amour Auxquels n'était nécessaire nul charme plus lointain Issu de la réflexion, nulle raison d'être Que le seul regard n'y trouvât point.</p>	<p>... La bruyante cataracte Le hantait, telle une passion ; le haut rocher, La montagne, le bois profond et obscur, Leurs couleurs et leurs formes, étaient alors pour lui Un appétit ; un sentiment, et un amour, Qui n'avaient pas besoin d'un charme moins direct, Créé par la pensée, ni de tout autre intérêt Qui ne procédât point de l'œil même.</p>

a) Analyse de la traduction de Jules Saladin

« Tintern Abbey », par Wordsworth (extrait)	Traduction Jules Saladin
The sounding cataract Haunted him like a passion: the tall rock, The mountain, and the deep and gloomy wood, Their colours and their forms, were then to him An appetite; a feeling, and a love That had no need of a remoter charm, By thought supplied, or any interest Unborrowed from the eye.	Il aimait avec passion le bruit de la cataracte ; il trouvait un attrait dans le rocher élevé, dans la montagne, dans le bois épais et mélancolique, dans ses couleurs et ses formes : ce sentiment, et cet amour, qui n'avaient pas besoin d'un charme plus éloigné, étaient entretenus par la pensée : car ce n'était pas à ses yeux qu'il devait le plaisir qu'il éprouvait.

Saladin, ici également, ne cherche pas à faire une traduction littérale d'un passage poétique, mais à restituer le *sens* du poème. D'où la mise en place de procédés de clarifications visant à expliciter à la fois la syntaxe et le sens du poème. Ce faisant, il commet cependant une erreur et au final passe justement à côté du sens du poème, et exprime le contraire de ce qu'étaient les intentions du poète.

Antoine Berman, théoricien de la traduction, parle des différentes « tendances déformantes de la traduction »⁷⁵, soit la tendance à vouloir effacer les spécificités du texte original. Nous verons que la façon dont Jules Saladin traduit les fragments poétiques inclus dans le roman en est un exemple particulièrement frappant. De fait, un lecteur qui n'aurait jamais entendu parler de Wordsworth ou de « Tintern Abbey » aurait peine à déterminer si l'extrait provient d'un poème ou d'un roman⁷⁶. Le recueil dans lequel il a été publié, *Lyricals Ballads*, fait référence aux ballades médiévales, poèmes chantés, qui donneront son nom au genre de la chanson narrative, tandis que l'adjectif « lyrical » fait référence au sujet lyrique et à l'expression des sentiments personnels du poète, l'expression de la subjectivité du poète. Le fait que Mary Shelley ait dans le poème remplacé les pronoms à la première personne à la troisième personne renforce encore l'aspect « narratif » de la traduction de Jules Saladin. Certes, le poème de Wordsworth ne comporte pas de rimes et la multiplicité des enjambements fait qu'il est parfois difficile à la simple écoute, de déterminer où commence et où s'achève un vers, mais tout le travail sur la syntaxe, les jeux sur les sons, s'en retrouvent appauvris. Ce qui pose problème puisque « la poésie est fondée sur le jeu des

⁷⁵ Cité dans OSEKI-DÉPRÉ, Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999, p38, 79

⁷⁶ Saladin conserve néanmoins la note les mentionnant.

connotations (polysémie) obtenues par les correspondances entre sons et sens »⁷⁷ ; la poésie est forme, et cette traduction ne cherche pas à la restituer. Son objectif est du côté de la « rationalisation ».

Antoine Berman parle de « rationalisation » pour ce qui concerne les modifications effectuées par le traducteur sur la structure des phrases, selon l'idée que celui-ci se fait de l'ordre du discours (par exemple, des modifications sur la syntaxe, sur les propositions subordonnées, sur la ponctuation). On peut relever de nombreuses déformations de ce type dans la traduction de Saladin, par exemple : la phrase anglaise (« the sounding cataract/Haunted him like a passion ») est au mode passif, mais Saladin en traduisant emploie le mode actif (« il aimait avec passion le bruit de la cataracte »). Ce faisant, l'accent n'est pas mis sur la même chose : en anglais le fait que la phrase soit au passif donne l'impression que le sujet lyrique ne contrôle pas ce qui lui arrive, avec de surcroît l'image de « haunted » qui donne l'idée très forte que le sujet lyrique est possédé par la force de cette passion.

Un autre exemple mineur de rationalisation : Saladin remplace les « : » en anglais par des « ; ». En règle générale, c'est plutôt l'anglais qui fait un usage important du « ; » (le français préférant les « : »). Le fait que Wordsworth ait choisi cette ponctuation est plus inhabituel.

Une autre modification apportée à l'expression « sounding cataract » est la traduction de l'adjectif « sounding » que le dictionnaire, rappelons-le, indiquait comme archaïque, et qui devient en français « le bruit de la cataracte ». Autrement dit l'adjectif se transforme en nom, c'est une clarification⁷⁸ mais qui ici donne lieu à un appauvrissement du sens. Là encore, le fait de traduire « [...] sounding cataract/Haunted him like a passion » par « il aimait avec passion le bruit... » met l'accent davantage sur le bruit de la cataracte que sur la cataracte elle-même : on change l'accent et finalement le sens.

Saladin poursuit encore en modifiant totalement la syntaxe. Il traduit « the tall rock,/The mountain, and the deep and gloomy wood, Their colours and their forms, were then to him/An appetite » par « il trouvait un attrait dans le rocher élevé, dans la montagne, dans le bois épais et mélancolique, dans ses couleurs et ses formes ». Non seulement la syntaxe est modifiée, mais au niveau du sens, traduire « appetite » par « attrait » entraîne peut-être une perte. En effet, il y a un

77 OSEKI-DÉPRÉ, Inès, *op. cit.* p113

78 Clarification : modification visant à augmenter la clarté du discours.

aspect intellectuel dans la façon de formuler « il trouvait un attrait », alors que « appetite » se rapproche davantage d'un besoin physique, l'appétit c'est, avant tout, le plaisir lié à la nourriture : « appetite: 1. a natural desire to satisfy a bodily need, especially for food. 2. a strong desire or liking. »⁷⁹

A côté de cet appauvrissement du sens, il y a aussi une certaine volonté d'ennoblissement⁸⁰. Par exemple, « tall rock » devient « le rocher élevé ». L'emploi de cet adjectif donne l'idée d'élévation, de hauteur, soit un sens plus noble que simplement le terme « grand ». De même, « deep and gloomy » devient « épais et mélancolique ». Quoique « profond » est attendu pour ce qui est de « deep », pour « gloomy » on aurait pu penser davantage à « sombre ou lugubre » que « mélancolique ». Attribuer ici l'adjectif « mélancolique » au bois, le personnalise, donnant des caractéristiques humaines à quelque chose d'inanimé.

Par la suite, on peut remarquer une probable faute de traduction. Saladin écrit « ses couleurs et ses formes » comme si les couleurs et les formes se rapportaient uniquement au *bois* (« ses » étant un adjectif possessif indiquant que le possesseur est singulier), alors que dans le poème de Wordsworth, « their colours and their forms » se rapportent à tous les éléments, à la fois à « the tall rock », et aussi à « the mountain, and the deep and gloomy wood ». La traduction aurait dû être « leurs couleurs et leurs formes » à moins qu'il s'agisse d'un accord de proximité du déterminant possessif qui, dans ce cas-là, ne s'accorderait qu'avec le substantif le plus proche. Mais cela paraît peu probable, étant donné que cet usage issu du latin est censé avoir disparu dès le XVIIIe siècle. Cela a peut-être perduré en poésie, mais ici Saladin a traduit la poésie comme étant de la prose, il est donc permis d'en douter.

Toujours dans un souci de clarification, Saladin transforme le déterminant indéfini « a feeling and a love » en des déterminants démonstratifs « ce sentiment et cet amour ». Un peu plus loin, on assiste à une autre modification d'un déterminant quand « unborrowed from the eye » devient « à ses yeux » passage du singulier au pluriel qui rend l'image moins abstraite. A noter que l'image des yeux, de la vue intérieure issue du spectacle est une image centrale dans le poème de Wordsworth (même cela n'est pas évident dans ce passage puisqu'il ne s'agit ici, bien sûr, que d'un court extrait).

79 *Concise English Oxford Dictionary, Twelfth Edition, Oxford University Press, 2011*

80 Ennoblement : tendance à vouloir faire des phrases « élégantes », par exemple en essayant de trouver de belles tournures ou en employant un vocabulaire plus soutenu que l'original, etc.

Nous arrivons maintenant à l'endroit où Saladin n'a pas vu que « by thought supplied » se rapportait au substantif du verbe précédent « that had no need of a remoter charm ». Donc, il a traduit comme si « by thought supplied » se rapportait à « a feeling and a love ». Ceci donne « ce sentiment et cet amour étaient entretenus par la pensée », or cette traduction est en totale contradiction avec le sens de ce passage dans le poème original. En effet, dans le poème original, en se rapportant à « a remoter charm », par extension il était compris dans « that had no need of a remoter charm by thought supplied », quelque chose qui n'était pas nécessaire.

Pour ce qui est de la fin de l'extrait, « or any interest/Unborrowed from the eye », Saladin a cherché à complètement reformuler, ce qui allonge fortement « unborrowed » étant difficile à traduire tel quel. Au sens littéral « non emprunté ? » est-ce au sens « d'inhérent », ou pas ? Toujours est-il que Saladin rajoute des verbes et des propositions subordonnées.

Non seulement Saladin ne cherche pas à rendre compte des images poétiques, il n'a pas compris la subtilité des derniers vers, d'où un contresens majeur.

Si la stratégie de Saladin est à la clarification, à l'explicitation du sens, plus ou moins réussies, Germain d'Hangest, en revanche, est beaucoup plus proche du texte. Il respecte le découpage des vers de l'original, il ne fait pas de contresens. Par contre, on peut également noter une certaine tendance à l'ennoblissement qui est probablement une pratique courante à l'époque, et peut-être renforcée par le fait qu'il s'agit là d'une traduction poétique. Si c'est un poème, il faut que « cela sonne bien », mais cette tendance est, on l'a vu, dénoncée par Antoine Berman pour qui elle véhicule les normes « conservatrices », car fermées à la culture d'autrui. Néanmoins force est de constater que, à la fois l'aspect poétique et le sens sont rendus de façon plus fidèle que chez Saladin.

Nous allons maintenant analyser plus en détails la traduction de Germain d'Hangest et de Paul Couturiau, car, encore une fois, elle a été reprise. Les seules différences par rapport à la traduction de Germain d'Hangest tiennent à la mise en page (pas de majuscules après les retours à la ligne) et au fait que « étaient alors en lui » devient chez Couturiau « étaient pour lui ».

b) Analyse de la traduction de Germain d'Hangest

« Tintern Abbey », par Wordsworth (extrait)	Traduction Germain d'Hangest/Paul Couturiau
<p>The sounding cataract Haunted him like a passion: the tall rock, The mountain, and the deep and gloomy wood, Their colours and their forms, were then to him An appetite; a feeling, and a love That had no need of a remoter charm, By thought supplied, or any interest Unborrowed from the eye.</p>	<p>... L'écho de la cataracte Le* hantait comme une passion ; le roc immense, La montagne, le bois profond et ténébreux, Leurs couleurs et leurs formes, étaient alors en/pour lui Un besoin, une émotion et un amour Auxquels n'était nécessaire nul charme plus lointain Issu de la réflexion, nulle raison d'être Que le seul regard n'y trouvât point.</p>

*Paul Couturiau ne met aucune majuscule à partir du second vers

Comme Saladin, Germain d'Hangest transforme « the sounding cataract » en un nom et complément (« l'écho de la cataracte »). Ce choix peut s'expliquer par la plus grande tendance du français à l'abstraction. L'accent étant désormais mis sur « écho » au lieu de « cataracte ». On peut s'imaginer que Germain d'Hangest ait choisi ce terme pour ces connotations plus poétiques que « son » ou « fruit ». Le choix de Saladin est plus prosaïque.

De même, cette tendance à l'ennoblissement est particulièrement flagrante lorsqu'on examine le choix de certains mots de vocabulaire. « The tall rock » devient « le rocher immense » au lieu d'un « grand rocher ». « Thought » n'est pas seulement la pensée, mais « la réflexion ». Peut-être afin de produire une rime interne avec « émotion » deux vers plus haut ; « appetite » devient « besoin » un terme moins directement lié à la nourriture/l'appétit viscéral, d'une certaine façon. « Interest » est traduit par « raison d'être » ; là encore, l'aspect poétique est rendu par des termes qui sont en français généralement plus abstraits.

Quant au « unborrowed from the eye », qui pose de nombreuses difficultés à la traduction : l'adjectif « unborrowed » est traduit par une périphrase qui explicite le sens, soit : « que le seul regard n'y trouva point ». « Point » étant une négation sans réserve, un archaïsme, il en résulte un renforcement de la poéticité. Même chose avec l'emploi de l'imparfait du subjonctif, même s'il était encore d'usage au début du XXe siècle. « The eye » devient « le seul regard », une précision qui clarifie également les choses.

On peut revenir sur la différence que Paul Couturiau a apporté la traduction de Germain d'Hangest. « Leurs couleurs et leurs formes, étaient alors en lui/Un besoin, une émotion et un amour » (Germain d'Hangest) par rapport à « leurs couleurs et leurs formes étaient alors pour lui/un besoin, une émotion et un amour » (Paul Couturiau). Ce dernier effectue un simple changement de prépositions et choisit ainsi de revenir au plus près du poème. Il est possible que Germain d'Hangest ait voulu renforcer l'aspect lyrique en choisissant la préposition « en » et en mettant l'accent sur l'intériorité et les émotions du sujet, quitte à, une fois encore, s'éloigner et ennoblir légèrement le texte.

On peut cependant noter un autre changement de Paul Couturiau au niveau de la casse : les majuscules de début de vers ne sont pas reproduites. Il est difficile d'expliquer ce choix de mise en page, s'agit-il d'une convention de l'époque ? Cette subtile différence entre les deux versions montre à quel point, un détail de ponctuation peut contribuer à renforcer, inconsciemment, l'aspect formel d'un texte, ici poétique.

c) Analyse de la traduction d'Alain Morvan

« Tintern Abbey », par Wordsworth (extrait)	Traduction Alain Morvan
The sounding cataract	... La bruyante cataracte
Haunted him like a passion: the tall rock,	Le hantait, telle une passion ; le haut rocher,
The mountain, and the deep and gloomy wood,	La montagne, le bois profond et obscur,
Their colours and their forms, were then to him	Leurs couleurs et leurs formes, étaient alors pour lui
An appetite; a feeling, and a love	Un appétit ; un sentiment, et un amour,
That had no need of a remoter charm,	Qui n'avaient pas besoin d'un charme moins direct,
By thought supplied, or any interest	Créé par la pensée, ni de tout autre intérêt
Unborrowed from the eye.	Qui ne procédât point de l'œil même.

Passons à présent à la traduction la plus récente, celle d'Alain Morvan. Il est intéressant de noter que ce dernier cherche à se rapprocher davantage du texte, traduisant le sens des mots en évitant la plupart des effets d'ennoblissement. De plus, ses vers (à l'exception du premier et du dernier, ceux-ci étant tronqués) mesurent tous entre 10 et 12 syllabes. Peut-être s'agit-il d'un effort conscient de régularité, de respecter une métrique proche du poème d'origine (pentamètre iambique = une dizaine de syllabes), sachant que le français est plus « long » que l'anglais. Le résultat est une traduction plus juste au plan sémantique, c'est à dire au niveau du sens, mais qui « sonne » moins poétique que celle de Germain d'Hangest.

Un autre exemple : « bruyante » est donné comme traduction de « sounding », et bien que celle-ci ait du sens (« sound » correspondant à « bruit »), que penser de « sounding », est-ce un gérondif ou un participe présent formant un adjectif ? Si l'on consulte le dictionnaire, bruyant est traduit par « noisy », « loud », « boisterous » ou encore « resounding », tandis que « sounding » selon le contexte peut donner « résonnant » « qui résonne ». Les mots n'ont pas le même effet dans la langue source et la langue cible. Il apparaît qu'ici Alain Morvan ait voulu privilégier la langue source, en créant une image à différentes connotations dans la langue cible : « bruyant » n'appartient pas au registre poétique, alors que « sounding » est archaïque et d'un registre plus soutenu (cf Antoine Berman et la volonté de garder les spécificités du texte étranger, ou trouver un équilibre entre traduction fidèle du texte et rendre compte des intentions poétiques).

Comme les traducteurs précédents, il effectue des modifications de la ponctuation. Les deux-points, inhabituels en anglais, deviennent des points-virgules, moins courants en français que le deux-point.

Il est possible également de trouver une petite tendance à l'ennoblissement chez Alain Morvan dans le choix de « haut rocher », l'adjectif étant placé en première position, ou encore dans le choix de créé pour « supplied » dans l'expression « créé par la pensée ». En ce qui concerne l'expression « remoter charm », il s'agit d'un comparatif de supériorité en anglais, en revanche en français, il a été traduit par « un charme moins direct » soit un comparatif d'infériorité qui donne un effet de retenue. On pourrait avancer l'hypothèse qu'Alain Morvan ait choisi le terme « direct » pour son léger écho (terminaisons aux sonorités similaires) avec le mot « cataracte » quatre vers précédents.

Enfin, il semble plausible que pour la traduction du dernier vers, Alain Morvan se soit inspiré de celle de Germain d'Hangest. On retrouve en effet l'emploi de l'imparfait du subjonctif et de l'archaïque « point de » pour rendre « unborrowed from the eye ».

Pour résumer l'évolution de la traduction de ces extraits poétiques, revenons d'abord vers Jules Saladin. Cette première traduction de 1821 ne cherche pas à reproduire les références à la poésie romantique, mais privilégie le sens du poème et la langue cible. Ce faisant, le traducteur produit des contresens et manque les intentions du poète. Un siècle plus tard, Germain d'Hangest prend le contre-pied de Saladin en rendant une traduction particulièrement recherchée et poétique. Souhaitant privilégier la langue cible, Germain d'Hangest n'a pas cherché pas à clarifier le sens contrairement à Saladin, mais il a cherché à faire quelque chose qui « sonnait » également « bien » en français – d'où des stratégies d'ennoblissement. Pour ce qui est de la traduction des extraits poétiques provenant d'autres œuvres, Paul Couturiau a repris en majeure partie les traductions de Germain d'Hangest réalisées une soixante d'années auparavant. Enfin, la dernière et toute récente traduction d'Alain Morvan revient à la source du texte, en s'efforçant d'être au plus près du vocabulaire d'origine. La volonté de Wordsworth était d'employer un vocabulaire simple et compréhensible pour le commun des mortels. Ce choix s'accompagnait d'un travail très marqué sur la fluidité, la sonorité que l'on retrouve moins chez Alain Morvan. Sa traduction perd en poésie.

Conclusion

Frankenstein, une œuvre qui a fêté le deux-centième anniversaire de sa publication en 2018, a connu une postérité inégalée pour ce qui est des romans gothiques. Le roman lui-même est cependant initialement resté majoritairement anglophone, les premières traductions étrangères datant presque toutes du XXe siècle. Une exception pourtant : la traduction de Jules Saladin, parue quelques années après l'œuvre. Il faudra attendre 1922 pour une nouvelle traduction française, par ailleurs reconnue et rééditée à plusieurs reprises, celle de Germain d'Hangest. Au total, une dizaine de traductions françaises vont voir le jour, ce qui est supérieur à ce que l'on pourrait supposer. Cela témoigne sans doute, à la fois d'un intérêt sans cesse renouvelé pour cette œuvre et d'une volonté de dépassement de la part des traducteurs.

Comme le constatait Bernard Lortholary,⁸¹ les grandes œuvres sont sans cesse retraduites, au moins à chaque génération. Le choix de traductions éloignées dans le temps nous permet d'étudier l'évolution des différentes positions traductrices, et d'avoir un exemple concret du vieux dilemme entre littéralité et littéraire, entre traduction fidèle à la source et fidèle au public, entre passé et présent. C'est pourquoi le choix a été de faire une étude comparée entre des traductions et l'original. En comparant des extraits tirés de ces différentes traductions cette étude a cherché à montrer comment les horizons traductifs changent selon les époques, et de les examiner pour définir la traduction, entre deux langues, deux cultures, deux époques.

On a vu que l'histoire d'une traduction peut connaître des rebondissements, et même une traduction ancienne peut ressurgir de façon inattendue. On peut penser au plagiat, ou encore au fait que des extraits très spécifiques de traduction poétique datant de 1922 soit repris en 1988. Mais aussi, de façon plus générale, au fait que les œuvres libres de droits peuvent être consultables par tous et nombre d'entre elles sont disponibles sur internet. C'est le cas des deux premières traductions, Saladin et Germain d'Hangest. Les traductions se répondent entre elles, et les retraductions récentes consultent presque toujours les précédentes.

81 Bernard Lortholary (1936-), « Note » au *Procès de Kafka*, Paris, GF-Flammarion, 1983, p 25

Le choix d'étudier la canonicité dans *Frankenstein* nous a permis d'avoir des exemples montrant comment différents traducteurs réagissent face un extrait de traduction inhabituel, nécessitant la connaissance du contexte littéraire. On a vu que certains commettaient des contradictions au niveau du sens : le choix de privilégier le sens avec plus ou moins de succès chez Saladin ou la poéticité (la « traduction poétique » de Germain d'Hangest), ou de revenir au texte (chez Alain Morvan). Ces choix influent grandement sur le résultat obtenu et ne laissent aucun doute quant au travail original par rapport au plagiat (Raymonde de Gans).

Il resterait encore à explorer davantage le style de Mary Shelley ; d'autres thèmes sont aussi intrinsèquement liés au travail de traduction, comme la façon dont Mary Shelley parle de la science, ou encore quand elle explore ce qu'est la monstruosité.

Bibliographie

I. Corpus de textes

1. Édition de référence

SHELLEY, Mary, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, New York, A Norton Critical Edition, Second Edition (2012), 1818

2. Traductions étudiées

COUTURIAU, Paul, *Frankenstein, ou Le Prométhée moderne*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988

D'HANGEST, Germain, *Frankenstein, ou Le Prométhée moderne*, Paris, la Renaissance du livre, 1922

MORVAN, Alain, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, Paris, Gallimard, 2014

SALADIN, Jules, *Frankenstein, ou Le Prométhée moderne*, Paris, Corréard, 1821

II. Sources secondaires et critiques

1. Sur *Frankenstein*

GARDINER, Ann T., « Shelley fabriqué en France », in SCHMID, Susanne, ROSSINGTON, Michael, *The Reception of P. B. Shelley in Europe*, Londres, continuum, 2008

MELLOR, Anne K., « Choosing a Text of *Frankenstein* to Teach », in BEHRENDT, Stephen C., MELLOR, Anne K., *Approaches to Teaching Shelley's Frankenstein*, New York, Modern Language Association of America, 1990

SPARK, Muriel, *Mary Shelley, La mère de Frankenstein*, Monaco, Éditions du Rocher, 1987

2. Sur la traduction

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions, John Donne*, Paris, nrf, Gallimard, 1995

BERMAN, Antoine, « L'âge de la traduction. *La tâche du traducteur* de Walter Benjamin, un commentaire », in BRODA, M., *La Traduction-poésie. À Antoine Berman*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1999

BERMAN, Antoine, « Chateaubriand traducteur de Milton », in *Les Tours de Babel*, T.E.R, 1985

DÉPRATS, Jean-Michel, « La retraduction de Shakespeare : problèmes et enjeux », in KAHN, Robert, SETH, Catriona, *La Retraduction*, publication des universités de Rouen et du Havre, 2010

ÉTIEMBLE, René, *Comment lire un roman japonais ? (le Kyôto de Kawabata)*, Paris, Eibel/Fanlac, 1980

FORGET, Philippe, *Il faut bien traduire : Marches et démarches de la traduction : traduire/übersetzen 1*, Paris, Masson, 1994

FOLKART, Barbara, *Traduction et remotivation onomastique*, META, vol 31 n° 3, Montréal, septembre 1986

KAHN, Robert, SETH, Catriona, *La Retraduction*, publication des universités de Rouen et du Havre, 2010

LADMIRAL, René, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, coll. Petite Bibliothèque, 1979

LORTHOLARY, Bernard, « Note » au *Procès de Kafka*, Paris, GF-Flammarion, 1983

OSEKI-DÉPRÉ, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999

RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, 2008

3. Autres

DESBOIS, Henri, *Le Droit d'auteur en France, propriété littéraire et artistique*, Paris, Dalloz, 1950-1966-1978

SHELLEY, Percy, *The complete poetical works of Percy Bysshe Shelley: The text carefully revised by William Michael Rossetti, Volume 3*, Londres, John Slark, 1885

SHELLEY, Percy, *Œuvres poétiques complètes de Shelley traduites par F. Rabbe ; précédées d'une étude historique et critique sur la vie et les œuvres de Shelley*, Paris, E. Giraud, 1885

WOLLSTENCRAFT, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects*, 1792

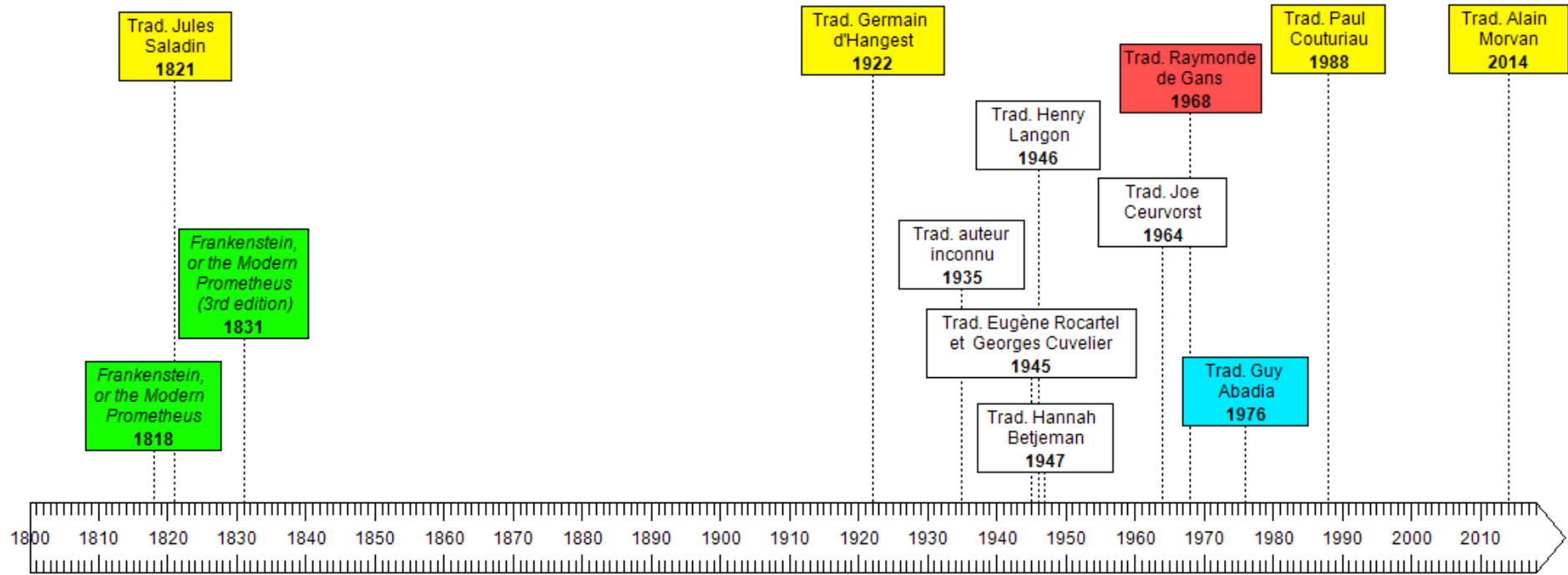
ANNEXE

Liste des principales traductions françaises de *Frankenstein* et leurs rééditions, et frise chronologique⁸²

- * 1821 : Traduction de Jules Saladin (Paris : Corréard), incluse en 1975 dans un recueil comprenant *Frankenstein ; Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, et *Le Moine* (Cercle Européen du Livre) et rééditée en 1984 (Paris : Albin Michel)
- * 1922 : Traduction de Germain d'Hangest (Paris : la Renaissance du livre), rééditée en 1979, 1989 et 1997 (Paris : Garnier-Flammarion)
- * 1935 : Traduction par un auteur inconnu (Paris : Éditions Cosmopolites)
- * 1945 : Traduction d'Eugène Rocartel et de Georges Cuvelier (Bruxelles : Éditions « La Boéie »), réédité en 1967 (Paris : Éditions de la Renaissance), 1994 (Paris : France Loisirs), 1995, 2005 et 2018 (Paris : Pocket)
- * 1946 : Traduction d'Henry Langon (Bruxelles : Le Scribe)
- * 1947 : Traduction de Hannah Betjeman (Monaco : Éditions du Rocher) ; rééditée en 1964 (Lausanne Rencontre ; Paris : Union Générale d'Éditions), en 1969 (Levallois-Perret : Cercle du bibliophile), en 1971 (Paris : UGE- Union Générale d'Éditions), en 1982, 1987, 1992, 1999 (Paris : Gallimard Jeunesse)
- * 1964 : Traduction de Joe Ceurvorst (Verviers, BEL), rééditée en 1966, 1967 (Paris : Livre-club des Champs-Élysées), 1994 (Paris : J'ai Lu), 1971, 1976, 1977, 1982, 1988, 1993, 1994, 2009 (Paris : Marabout-Gérard), 2001, 2008, 2009 (Paris : Livre de Poche)
- * 1968 : Traduction de Raymonde de Gans (Paris : Éditions de l'Érable, et Genève: Éditions de la Hardiegrave), rééditée en 1974 (Famot), 1978 (Genève : Ferni) et 1992 (Éditions De Crémille)
- * 1976 : Traduction de Guy Abadia (Paris : Hachette) ; note : adaptation plutôt que traduction
- * 1988 : Traduction de Paul Couturiau (Monaco : Éditions du Rocher), rééditée en 1997 (Paris : Gallimard)
- * 2014 : Traduction d'Alain Morvan (Paris : Éditions Gallimard)

82 Frise réalisée à l'aide du site <http://www.frisechronos.fr> (date de consultation : 22/07/2018)

Frise chronologique détaillant les dates de publication des traductions françaises de *Frankenstein*



Légende

- Dates de publication du roman (1ère et 3ème éditions)
- Traductions françaises
- Traductions étudiées
- Adaptation
- Plagiat de la traduction de Jules Saladin (1821)

« Mutability », de Percy Bysshe Shelley⁸³

I.

We are as clouds that veil the midnight moon;
How restlessly they speed and gleam and quiver,
Streaking the darkness radiantly! yet soon
Night closes round, and they are lost for ever:—

II.

Or like forgotten lyres whose dissonant strings
Give various response to each varying blast,
To whose frail frame no second motion brings
One mood or modulation like the last.

III.

We rest—a dream has power to poison sleep;
We rise—one wandering thought pollutes the day;
We feel, conceive or reason, laugh or weep,
Embrace fond woe, or cast our cares away:—

IV.

It is the same!—For, be it joy or sorrow,
The path of its departure still is free;
Man's yesterday may ne'er be like his morrow;
Nought may endure but Mutability.

83 Source : SHELLEY, Percy, *The complete poetical works of Percy Bysshe Shelley: The text carefully revised by William Michael Rossetti, Volume 3*, Londres, John Slark, 1885

<https://www.poetryfoundation.org/poems/54563/mutability-we-are-as-clouds-that-veil-the-midnight-moon>

Une traduction de « Mutabilité »⁸⁴

Nous sommes semblables aux nuages qui voilent la lune de minuit ;
comme sans repos ils se hâtent, et blanchissent et tremblent,
rayant les ténèbres d'un radieux éclat ! Mais bientôt
la nuit se ferme autour d'eux, et ils sont perdus pour toujours ;

Ou bien à des lyres oubliées, dont les cordes dissonantes
rendent une réponse diverse à chaque souffle différent qui les frappe ;
leur frêle structure ne reçoit d'une nouvelle impulsion
ni un accent ni une modulation semblable à la dernière.

Nous reposons,..., un rêve a le pouvoir d'empoisonner le sommeil ;
nous nous levons,... une seule pensée errante corrompt la journée :
nous sentons, concevons ou raisonnons, rions ou pleurons,
embrassons de folles douleurs, ou rejetons au loin nos soucis ;

C'est la même chose ! Car, que ce soit joie ou chagrin,
la route pour s'enfuir leur est toujours ouverte ;
la veille pour l'homme ne peut jamais ressembler au lendemain ;
rien ne peut durer que la Mutabilité.

84 Source : SHELLEY, Percy, *Œuvres poétiques complètes de Shelley traduites par F. Rabbe ; précédées d'une étude historique et critique sur la vie et les œuvres de Shelley*, Paris, E. Giraud, 1885
https://archive.org/stream/oeuvrespotique03sheluoft/oeuvrespotique03sheluoft_djvu.txt

Résumé du mémoire

Ce mémoire propose une étude comparée entre le roman de Mary Shelley et ses traductions françaises. L'objectif est de présenter une histoire de la traduction, et d'analyser comment les horizons traductifs ont changé en deux siècles. *Frankenstein* a été choisi en partie pour sa popularité et le nombre de traductions qui en ont découlé, et aussi parce qu'il se prête particulièrement à l'étude du thème de la canonicité. En effet, le texte se réfère à de nombreux auteurs contemporains de Mary et comporte des extraits de poèmes. Ces exemples montrent comment différents traducteurs réagissent face un extrait de traduction inhabituel, nécessitant une connaissance poussée du contexte littéraire. L'étude se penche ainsi sur deux extraits de poèmes inclus dans le roman : « Tintern Abbey » de William Wordsworth et « Mutability » de Percy Shelley. Par ailleurs, la découverte d'un plagiat au cours des recherches a conduit à une mise au point sur l'histoire du droit d'auteur en France, et son application dans le cas de la traduction.

Mots clés : Frankenstein, Mary Shelley, traduction, canonicité, Jules Saladin, plagiat