

Christophe Cave

MORELLET TRADUCTEUR DE *L'ITALIEN* DE ANN RADCLIFFE

Le choix de cette traduction résulte d'un intérêt conjoncturel pour l'auteur et le traducteur, l'abbé Morellet, auquel je m'intéresse par ailleurs comme homme des Lumières et traducteur du *Traité des délits et des peines* de Beccaria. Deux articles déjà ont paru sur la traduction de ce livre d'Ann Radcliffe, *The Italian or the Confessional of the Black Penitents* : celui que Dorothy Medlin a consacré au panorama des différentes traductions de *l'Italien* jusqu'au XX^e siècle, et celui d'Annie Cointre sur ce même texte¹. Mon acharnement est venu d'une sorte d'hypothèse de travail : comment un homme qui s'est illustré par son engagement dans les lumières traduit-il un roman dit « gothique »? et comment le vulgarisateur du *Manuel des Inquisiteurs* avait-il mené son travail face à un roman qui a, entre autres, pour cadre les prisons de l'Inquisition.

Ces questions n'étaient sans doute pas excellentes, et il faudrait par exemple, pour commencer à répondre à la première, pouvoir travailler aussi sur les traductions que Morellet fit d'autres romans dits gothiques : entre autres deux romans de Mme Regina Maria Roche : *Les enfants de l'abbaye*, 1797, et *Clermont*, 1798, sans compter de Mary Charlton, *Phédora or the forest of Minski*, traduction dont on ne retrouve pas trace, mais que Morellet comptabilise dans ses *Mémoires* : car comme il le dit si bien, après avoir fait le compte des sommes que ces traductions lui ont rapporté : « on voit que de 1797 à 1800, j'ai traduit 16 volumes in 12 de romans, un volume d'*Histoire de l'Amérique*, etc »². Tout le chapitre 28, qu'il y consacre, a pour but de démonter le caractère frivole de l'activité de traducteur, nécessaire par ailleurs pour survivre à une situation économique et alors fort troublée. Il ne faut pas attendre plus d'aide de ses préfaces, tout aussi factuelles, ou trop générales.

Sans prétendre en tirer des conclusions très générales, je me propose ici de dégager quelques éléments tendant à montrer qu'un respect certain de Morellet à l'égard de l'esthétique romanesque de Radcliffe (en partie, et pour simplifier, l'esthétique du sublime) est pourtant filtré, voir miné, par des présupposés esthétiques fort différents, classiques serait-on tentés de dire.

¹ Dorothy Medlin, « Ann Radcliffe's *Italian* in French : translations by Mary Gay, André Morellet and Narcisse Fournier », in *Annales du Monde Anglophone* n°8, .

² semestre 1998 ; Annie Cointre, « Les traductions de *The Italian* d'Ann Radcliffe », non paru, article très précis dont je n'avais pas alors connaissance, et que je rejoins sur la question du traitement de l'esthétique du sublime. *Mémoires de l'abbé Morellet sur le dix-huitième siècle et sur la Révolution*, Mercure de France, 1988 et 2000.

La traduction de Morellet est dans l'ensemble fidèle au texte de Radcliffe. Dorothy Medlin l'a montré de manière générale en comparant sa traduction avec celles de Mary Gay (la même année 1797) et de Narcisse Fournier (1864), lesquels résument des chapitres entiers du texte, et en réordonnent parfois la structure. La seule infidélité essentielle de Morellet est d'avoir fondus en un seul les chapitres 10 et 11 du 1^{er} volume de l'édition de 1797³.

La part plus textuelle qui disparaît d'Ann Radcliffe, c'est d'une part les textes en vers en exergue de chacun des chapitres de *L'Italien*, dont la fonction est diverse (à la fois horizons de lecture, qui peuvent être des leurres interprétatifs, et marqueurs du caractère du texte) ; d'autre part les italiques en général, qui, comme autre manière de donner un relief formel au texte, sont supprimés.

La logique, la soustraction et l'abstraction

Morellet accompagne parfaitement ce roman sombre, roman de la frénésie et du surnaturel : le nombre d'occurrences de « frénésie » (*frenzy*), « terreur » ou « effroi » (*awe*) en témoigneraient, mieux sans doute que son embarras devant la traduction de l'omniprésent substantif *melancholy*, très souvent sacrifié... À première vue, il n'y a donc pas de déformation ostensible ni de censure du propos « gothique »...

Pourtant il semble que Morellet reste pleinement classique, grammairien et adepte de la clarté de la langue. Dorothy Medlin parle d'un souci de Morellet pour la précision (préciser « volcan » quand à propos du Vésuve Radcliffe écrit simplement *mount*) et de clarification, par exemple à propos de la triple identité du personnage du méchant, Marinella / Ferando di Bruno / Schédoni : ce brouillage de l'identité du personnage cesse d'être une source délibérée de confusion chez Morellet, qui l'appelle en toutes circonstances Schédoni.

Les ajouts logiques. Mais il me semble que Morellet ajoute surtout une dimension proprement logique, en faisant ressortir les articulations logiques implicites du récit par leur explicitation grammaticale, ou en les créant, en particulier par l'ajout fréquent des conjonctions de coordination : « En effet » (305), « mais » (63). IL peut s'agir également de phrases ajoutées pour faire transition, à l'encontre du caractère asyndétique de la langue anglaise, par exemple : « Un heureux accident vint à son secours » (10).

³ L'édition de 1797 est en 3 volumes ; celle de 1798, sur laquelle je prends appui pour l'essentiel, présente le même texte, en 4 volumes. Je précise à chaque fois entre parenthèses les pages de l'édition de 1798, précédée de M (et 1797, quand l'édition citée n'est pas 1798). Les références au texte d'Ann Radcliffe sont faites dans l'édition Penguin, 2000, précédée de R.

On peut avoir un exemple de cette réécriture logique dans une page (R 63, M 97, I : 161) où le méchant Schédoni, prêtre louche, et le bon Vivaldi, héros amoureux et fils de marquise, se font face. Face à face psychologique dont la réécriture aboutit à une modification du point de vue, comme on peut en juger dans les deux séquences suivantes :

*Schedoni listened with apparent complacency and secret contempt. He regarded Vivaldi as a rash boy, who was swayed only by his passions : **but** while he suffered deep resentment for the evil in his character, he felt neither respect nor kindness for the good, for the sincerity, the love of justice, the generosity, which threw a brilliancy even on his foibles. Schedoni, indeed, saw only evil in human nature.(R 63)*

La franchise avec laquelle il avoua son tort aurait obtenu son pardon d'un cœur généreux ; mais Schédoni l'écouta avec une feinte complaisance et un secret mépris. Il regarda Vivaldi comme un jeune insensé se laissant emporter par ses passions. Il ne ressentit que les défauts du caractère de Vivaldi, sans rendre aucune justice à ce qu'il avait de bon. Il ne fut touché ni de la sincérité, ni de la générosité, ni de l'amour de la justice qui rachetaient les faiblesses du jeune homme ; mais Schédoni ne voyait dans la nature humaine que le mal.(M97, 1, 161).

Schedoni was thus ruminating evil againt Vivaldi, and Vivaldi was considering how he might possibly make Schedoni atonement for the affront he had offered him, when the Marchesa returned to the apartment, and perceived [...]

Telles étaient leurs dispositions réciproques, lorsque la marquise revenant s'aperçut [...]

Les ajouts logiques produisent des oppositions beaucoup plus nettes, car reconstruites selon un principe d'opposition externe : ils réorientent le point de vue, qui passe de l'intériorité du personnage du méchant, Schédoni, au rapport externe entre le bon Vivaldi et le méchant Schédoni. L'impossibilité interne de discerner le bien (le *but* anglais), présentée d'un point de vue unique, devient la confrontation de forces.

Morellet, en résumant ce que Radcliffe avait choisi de reformuler une fois encore au début du paragraphe suivant, réaffirme cette même logique : au lieu du parallélisme de deux logiques psychologiques enfermées en elles-mêmes (chez Radcliffe), Morellet abstrait une relation de conflit, sans doute de son point de vue

seule utile dans l'économie du récit, relancé à ce point, après quelques paragraphes de psychologie...

Assez souvent, sur des micro-séquences de ce type, la traduction de Morellet opère ainsi certaines simplifications du mouvement de la psychologie, et de l'intériorité, au profit d'une logique de l'action. On dirait alors que Morellet choisit, accélère, condense, si peu que ce soit, lassé de « peser des œufs de mouche dans des balances de toile d'araignée », comme le disait Voltaire de la psychologie marivaudienne... On assiste parfois aussi à des abandons du point de vue, qui peuvent se manifester par un recadrage de l'énonciation, Morellet ajoutant le point de vue d'un narrateur omniscient, extérieur.

Outre ces ajouts logiques et ces simplifications, on observe deux autres phénomènes.

Le redécoupage syntaxique. Les longues phrases, descriptives ou narratives, sont très souvent scindées en plusieurs propositions. Peut-être le récit n'y perd rien, mais peut-être que se perd une certaine forme d'intrication syntaxique qui informe une certaine opacité du monde radcliffien...

Les suppressions. Il semble aussi que Morellet écourte les longues listes de substantifs parfois présentes dans les descriptions, en particulier de la nature. Morellet pense-t-il que six substantifs dans une liste de neuf suffisent? Qu'il s'agisse ou non d'une conception néo-classique de l'économie textuelle, il semble clair que le traducteur ne pousse pas jusqu'au bout le principe de fidélité aux effets « poétiques » du texte de Radcliffe, dont plus d'un critique contemporain prétendait pourtant alors qu'elle était la première romancière à écrire une prose poétique. Dans cette mesure, la connotation de chaque mot, de chaque substantif, en particulier dans une description, aurait dû importer.

Dans une des plus longues et des plus belles descriptions de la nature (R 76, M 195) dans laquelle Elena se trouve transportée (elle est enlevée vers un couvent), une nature sublime à la manière de Burke, faite de précipices, de terreur, de contrastes, on remarque que les suppressions dans la traduction. Portent sur un ou plusieurs substantifs (*rose*, *strawberry tree* manquent) ou sur la qualification (déficit d'adjectifs « jaunes » pour qualifier les « jasmins », et « délicieux » pour les « acacia mimosa »). La référence à l'arc-en-ciel, dans le même passage, fait défaut.

De façon très voisine, dans la description de l'espace féerique et solaire du chapitre final, le chapitre XIII, sont omis certains des éléments de la série, comme si en matière de description, la partie valait pour le tout, ou qu'une certaine quantité suffise à qualifier une description. Par ailleurs, beaucoup de précisions

descriptives, faisant appel aux sensations concrètes (fraîcheur, précisions des couleurs) disparaissent.

The marble porticoes and arcades of the Villa were shadowed by groves of the beautiful magnolia, flowering ash, cedrati, camellias, and majestic palms : and the cool and airy halls, opening on two opposite sides to a colonnade, admitted beyond the rich foliage all the seas and shores of Naples, from the west : and to the east, views of the valley of the domain, withdrawing among winding hills wooded to their summits, except where cliffs of various-coloured granites, yellow, green, and purple, lifted their tall heads, and threw gay gleams of light amidst the umbrageous landscape.

Des bosquets de magnolia, de cèdres, de palmiers accompagnaient un portique majestueux. Du salon éclairé de l'est et de l'ouest, on voyait à l'ouest la mer et la ville de Naples : à l'est toute l'étendue du domaine renfermant les coteaux couverts de bois jusqu'à leurs sommets, excepté dans les endroits où s'élevaient des rochers de granit, dont les couleurs variées rompaient l'uniformité du paysage R 475

The villa itself, where each airy hall arcade was resplendent with lights, and lavishly decorated with flowers and the most beautiful shrubs, whose buds seemed to pour all Arabia's perfumes on the air, this villa resembled a fabric called up by enchantment, rather than a structure of human art.

La maison elle-même et toutes ses arcades étaient brillantes de lumières, et partout décorées de fleurs et d'arbustes odorants, embaumant l'air de leur parfum ; enfin ce beau lieu ressemblait à un palais de fées, plutôt qu'à un ouvrage des mains de l'homme. M 4, 223.

Un peu plus loin dans ce passage, la suppression de la qualification des parfums

« de toute l'Arabie » laisse rêveur : elle est peut-être motivée par la crainte d'un parasitage de la connotation napolitaine, mais plus vraisemblablement par le souci, que l'on peut assez constamment vérifier, de soustraire plutôt que d'ajouter aux déterminations du texte. Loin d'« en rajouter », le traducteur semble maintenir le texte contre l'excès qui le menacerait : excès de psychologie, de description de la nature, de qualifications terrifiantes ou de notations de lumière, etc.

Dans cette même perspective, la réécriture de passages à forte concentration en notations sensibles, de lumière ou de bruit nous semble encore plus frappante :

Morellet là aussi soustrait. À un moment où la théorie du sublime de Burke déjà évoquée peut avoir influencé les écrivains anglais, il est intéressant que les traducteurs français n'aillent pas jusqu'au bout des conséquences d'une telle vision, sans doute à cause de la force de résistance d'une esthétique autre (disons provisoirement « classique » ou « néo-classique »).

Prenons l'exemple de la scène où Vivaldi est emmené à travers une Rome nocturne vers les cachots de l'Inquisition : Ainsi sur deux paragraphes, cinq mentions de lumière ou d'obscurité, situées dans des lieux forts de sens, disparaissent : *dark, glimmering light, rays, moonlight, returning gleam*. Assez symptomatiquement, disparaissent du même coup deux mentions de disparition (du bruit : *melancholy and universal silence* ; de l'enthousiasme : *vanished*) : en faisant disparaître la disparition, c'est une certaine dimension du texte qui disparaît. Par ailleurs, la récurrence de « quelque » participe à une abstraction du texte (en particulier « quelque saint ») contre sa dimension sensible.

After quitting the Corso, it proceeded for some miles through dark and deserted streets, where only her and there a lamp, hung on high before the image of a saint, shed its glimmering light, and where a melancholy and universal silence prevailed. At intervals, indeed, the moon, as the clouds passed away, shewed, for a moment, some of those mighty monuments of Rome's eternal name, those sacred ruins, those gigantic skeletons, which once enclosed a soul, whose energies a world! Even Vivaldi could not behold with indifference the grandeur of these reliques, as the rays fell upon the hoary walls and columns or pass among these scenes of ancient story, without feeling a melancholy awe, a sacred enthusiasm, that withdrew him from himself. But the illusion was transient ; his own misfortunes pressed too heavily upon him to be long unfelt, and his enthusiasm vanished like the moonlight.

A returning gleam lighted up, soon after, the rude and extensive area, which the carriage was crossing. [...] (R 226)

Après avoir quitté le Corso, elle suivit longtemps des rues détournées et désertes, éclairées seulement par quelques lampes brûlant devant l'image de quelque saint. De temps en temps la lune perçant au travers de nuages, montrait quelques uns de ces grands monuments de la ville éternelle ; ruines sacrées, reste gigantesques du cadavre autrefois renfermant une âme dont l'énergie maîtrisa le monde. Vivaldi ne vit pas ce grand spectacle sans émotion ; il éprouva, en traversant ces scènes de l'histoire ancienne, une mélancolie respectueuse, un enthousiasme religieux, qui l'arracha un moment à ses peines. Mais

l'illusion fut courte ; le poids de ses douleurs, soulevé pour un temps, retombait plus lourd sur son cœur.

La voiture traversa ensuite un grand espace nu, [...] (M 2, 207)

Le choix, ;a la fin du premier paragraphe ici cité, d'accentuer la douleur du personnage, par suppression de ce qui la prolonge et l'englobe, c'est-à-dire la double mention d'une disparition et de la lumière de la lune, est une mutilation esthétique : Morellet substitue une narration psychologique à son prolongement descriptif qui inscrit la mélancolie dans une poésie de la nature. Dans le texte anglais, c'est la lumière lunaire qui semble progressivement organiser la vision ; dans la traduction, la description reste tributaire du mouvement de la voiture, donc du regard du personnage.

Morellet transforme : d'une part, il privilégie le visible sur les autres sens, alors que Radcliffe crée la terreur en jouant sur tous les sens (et en particulier les bruits) ; et d'autre part, il privilégie une vision claire et nette (une image) sur ses résonances, ses connotations, ses prolongements.

Nous aimerions finir avec un dernier exemple illustrant la tendance de la traduction à l'abstraction et la mutilation des « résonances » du texte. Le voici :

No person appeared, and a death-like silence prevailed ; for neither the officials nor the guard yet spoke ; nor did any distant sound contradict the notion, which soon occurred, that they were traversing the chambers of the dead. To Vivaldi it appeared, that this was one of the burial vaults of the victims, who suffered in the Inquisition, and his whole frame thrilled with horror. Several avenues, opening from the apartment, seemed to lead to distant quarters of this immense fabric, but still no footstep whispering along the pavement, or voice murmuring through the arched roots, indicated it to be the residence of the living.

Having entered one of the passages, Vivaldi perceived a person clothed in black, and who bore a lighted taper, crossing silently in the remote perspective ; d he understood too well from his habit, that he was a member of this dreadful tribunal.

The sound of footsteps seemed to reach the stranger, for he turned, and paused, while the officers advanced. They then made signs to each other, and exchanged a few words, which neither Vivaldi or his servant could understand, when the stranger, pointing with his taper along another avenue, passed away. Vivaldi followed him with his eyes, till a door at the extremity of the passage opened, and he saw the

Inquisitor enter an apartment, whence a great light proceeded, and where several other figures, habited like himself appeared waiting to receive him. The door immediately closed ; and, whether the imagination of Vivaldi was affected, or that the sounds were real, he thought, as it closed, he distinguished half-stifled groans, as of a person in agony.

The avenue, through which the prisoners passed, opened, at length, into an apartment gloomy like the first they had entered, but more extensive. The roof was supported by arches and long arcades branched off from every side of the chamber, as from a central point, and were lost in the gloom, which the rays of the small lamps, suspended in each, but feebly penetrated. (R 228)

Personne ne se montra. Un silence absolu régnait ; les officiers et le garde ne proféraient pas une seule parole. L'idée que ce souterrain était une des sépultures des victimes des victimes de l'Inquisition, se présenta à l'esprit de Vivaldi ; et rien ne la contrariant, il tressaillit d'horreur. Cette pièce apparaissait conduire à d'autres par diverses avenues qui se prolongeaient dans cette immense fabrique ; mais ni le bruit sourd de la marche d'aucune voix retentissant sous ces longues voûtes, ne donnaient lieu de croire qu'elles fussent habitées par des êtres vivants.

Les prisonniers étant entrés dans l'une des avenues aboutissants à cette première salle, Vivaldi aperçut un homme vêtu de noir, portant une bougie, et traversant dans le lointain, et il jugea, par son vêtement, que c'était un membre du tribunal.

Le bruit des pas des arrivants parut s'être fait entendre à lui, car il s'arrêta jusqu'à ce que les officiers fussent parvenus jusqu'à lui. Ils se dirent entr'eux quelques mots que Vivaldi ni son domestique ne comprirent ; après quoi l'homme noir, montrant une autre avenue, continua sa marche. Vivaldi le suivant des yeux le vit entrer à l'extrémité du passage dans une porte qui, en s'ouvrant, laissa entrevoir une pièce très éclairée, où il fut reçu par plusieurs personnes vêtues comme lui ; après quoi la porte se referma ; et soit illusion de son imagination, soit réalité, Vivaldi crut entendre sortir de cette chambre des cris étouffés, comme ceux du râle de la mort.

L'avenue que suivaient les prisonniers les conduisit enfin à une pièce aussi sombre que la première où ils avaient été reçus, mais beaucoup plus vaste ; la voûte en était soutenue par des piliers.

Ils s'arrêtèrent là et un homme s'avança.

L'abstraction. Les termes « silence absolu » pour *death-like silence*,
et

« l'idée que » pour remplacer *any distant sound* semblent aller dans le sens d'un processus d'abstraction déjà relevé, et très général⁴. De même la présence d'« aucun », comme « quelque », à valeur généralisante, souvent employé. Par ailleurs, la traduction opère une condensation de la suggestion de l'horreur de ce lieu, en ne reprenant pas la double expression *chamber of the dead*, suivie de *burial of the victims* (au début de l'extrait 1), qui dans le texte semble suivre une logique psychologique de concrétisation, jusqu'au bruit *as of a person in agony* (4), rendu abstrait chez Morellet : « ceux du rôle de la mort ». L'expression « rien ne la contrariant » relève de la même réécriture logique, ou bien encore la substitution de « tribunal » à *dreadful tribunal* : l'absence de l'adjectif dans ce dernier cas est importante, car elle fait disparaître le relais de l'émotion du lecteur dans la stratégie d'identification que le roman gothique construit⁵.

On pourrait noter surtout une certaine myopie aux effets de sourdine :

–L'absence de traduction de l'expression *they makes signs to each other*, précédent la mention de la parole, montre que Morellet élimine ce qu'il considère vraisemblablement comme un doublet, alors que la différence ajoutée ici donne une figure à un langage d'au-delà le langage, mode opaque ou ésotérique de communication, inaperçu par Morellet.

On retrouverait ce que l'on a dit de l'absence de traduction systématique des repère d'un espace gothique ombre et lumière construit par sa répétitivité même. C'est peut-être ce dernier trait que Morellet ne peut assumer pleinement.

- De même dans R79, *where not even a distant foot-fall echoed* est traduit par « on n'entendait les pas d'aucune créature humaine » : modification qui représente bien la tendance de Morellet à supprimer ce que l'on pourrait appeler de manière plus générale *l'écho* du langage...

Langage des Lumières et préjugés populaires

⁴ La tendance de la traduction à l'abstraction se marque dans des expressions comme *a person in agony* : les rôles de la mort (R 228), *to what was inevitable* : la nécessité (R 31). L'abstraction peut être conférée par une traduction plus ou moins codifiée par l'usage : R 275, *rather handsome* : beau et bien fait ; R 10 *elegant mind* : âme pure. L'usage constant du registre de l'âme et de la sensibilité relève d'un lexique codé au XVIII^e siècle : R78 *these tender-breathing strains* : des âmes sensibles ; R 294 *other spirits* : âmes sensibles ; R 454 *the impassioned and generous Vivaldi* : le cœur généreux et sensible. Ou encore, semblant empruntée à une vieille conception philosophique dualiste : R 230 *the strenght of his intellectual self has subdued the infirmities of the body* : la partie supérieure semblait avoir subjugué la partie animale.

⁵ Mais il n'est pas nécessaire de traduire non plus, comme Narcisse Fournier au XIX^e siècle, le « tribunal sanglant »... Notons pourtant qu'inversement, dans l'expression « ceux du rôle de la mort », comme dans le processus de désignation, Morellet retrouve une certaine force expressive dans l'usage même de l'abstrait : au lieu des référents concrets *the stranger* ou *the inquisitor*, « l'homme noir » symbolise le Mal.

Tous les traits que nous avons énoncés relèvent plutôt des survivances d'une esthétique classique, qui ordonne de manière sous-jacente la traduction d'un texte dont l'esthétique est tout autre. Voyons maintenant dans quelle mesure cette traduction est tributaire d'une représentation philosophique, comme nous le posons sous forme d'hypothèse pour commencer.

La question des Lumières semble d'ailleurs être posée par la thématique et le traitement imposé par le surnaturel. On sait pourtant que Radcliffe était atypique par son usage rationnel du surnaturel, toujours référé à une causalité ; et dans ce roman, qui plus est référé à la psychologie des personnages : il n'y a de surnaturel que du point de vue de ceux qui y croient. Dans ce texte, elle attribue toute la superstition au héros masculin, au contraire de l'attitude de « bon sens » raisonnable d'Ellena et du valet Paulo ! Cette provocation, ce défi aux *topoi*, rejoignait sa marque de fabrique.

La question que l'on peut se poser du traitement de l'irrationnel par un traducteur auteur des Lumières est donc ici partie réglée par un texte original qui met en place ses propres procédures critiques. Au contraire par exemple d'un La Place, dont on sait qu'il minorait la part fantastique de ses traductions, Morellet suit parfaitement les développements d'Ann Radcliffe.

– Le lexique « clef en mains » des Lumières : c'est plutôt dans le domaine de la superstition et à l'occasion de l'Inquisition que Morellet sollicite, comme attendu, un registre commun, de manière presque réflexe.

Un passage lu d'abord dans la traduction de N Fournier avait attiré notre attention, mais après vérification chez Morellet, on peut se rendre compte qu'il n'y a pas surenchère dans la traduction des concepts clefs du siècle, parfois débattus entre les personnages, comme lorsqu'il est question de l'opposition entre raison et irrationnel, ou bien de la superstition criminelle de l'Inquisition opposée à la raison et l'humanité.

Prenons un exemple (R 230, M 212) de cette dernière opposition : c'est un texte qui fait défiler tout le lexique des Lumières et de leur sensibilité, à propos de l'Inquisition

While meditating upon these horrors, Vivaldi lost every selfish consideration in astonishment and indignation of the sufferings, which the frenzied wickedness of man prepares for man, who, even at the moment of infliction, insults his victim with assertions of the justice and necessity of such procedure ; Is this possible? said Vivaldi internally. Can this be in human nature! – Can such horrible

perversion of right be permitted! Can man, who calls himself endowed with reason, and immeasurably superior to every other created being, argue himself into the commission of such horrible folly, such inveterate cruelty, as exceeds all the acts of the most irrational and ferocious brute. Brutes do not deliberately slaughter their species ; it remains for man only, man, proud of his prerogative of reason, and boasting of his sense of justice, to unite the most terrible extremes of folly and wickedness! (R 230). Comme si leur regard, doué de quelque force magique et surnaturelle, eut pu le frapper de mort ; mais il les suivait des yeux dans leur passage rapide, lorsqu'ils se hâtaient d'aller exercer leurs horribles fonctions.

En réfléchissant sur ces horreurs, Vivaldi s'oubliait lui-même, frappe d'étonnement et d'indignation des maux que la méchanceté de l'homme, portée jusqu'à la frénésie, peut préparer à l'homme, et de l'insolence du bourreau qui, en égorgeant sa victime, ose prétexte la justice et la nécessité. Cela est-il possible? se demandait-il à lui-même. Une telle perversité est-elle dans la nature humaine? Les hommes ont-ils pu la souffrir? L'homme qui se croit doué de raison, et infiniment supérieur à tout autre être créé, a-t-il pu se laisser aller à une si horrible folie et à une si détestable cruauté, dont la férocité des animaux les plus sauvages n'approcha jamais? Les tigres et les lions ne déchirent pas les animaux de leur espèce ; il était donc réservé à l'homme, si vain de sa raison et du sentiment qu'il prétend avoir de la justice, d'unir l'excès de la folie à l'excès de la méchanceté. (M 212)

Narcisse Fournier surenchérit sur l'esprit des Lumières en traduisant « L'homme qui se croit doué de raison et infiniment supérieur », par « vain de sa raison et de sa conscience éclairée » ; tout comme il refusera la part déiste de Radcliffe dont la *deity* est transformée en « nature », comme D. Medlin en fait la remarque⁶. De manière assez différente, Morellet lui-même propose, en guise de traduction pour *influence of majestic nature* (R 294) « le grand spectacle de la nature », où le terme lexicalisé est assez ambigu pour être à la fois chrétien, déiste et éventuellement un peu philosophe⁷.

L'usage de certains termes relève typiquement du lexique de la philosophie des Lumières, tels que « votre humanité » (R 232 *to your compassion*) et à propos des pratiques de l'Inquisition : « le bourreau égorgeant sa victime » (pour *the man... infliction*, R 232), « devait redoubler de barbarie » (pour *persevered in his*

⁶ Voir D. Medlin, art. Cit. En revanche, N. Fournier traduit en 1864 une « chapelle » par une « madone » : effet d'époque...

⁷ On ne peut titrer aucune véritable conclusion générale de la position religieuse de Morellet, car s'il traduit *vale of death/bliss of eternity* par « de la mort à la vie », ce qui pourrait représenter une laïcisation du symbole, il se croit obligé ailleurs de traduire *evil spirit* par « le mauvais esprit de l'Évangile ».

inflictions, R 232), et surtout les expressions « les tigres et les lions » pour *brutes* (R 230) et l'expression *to destroy a destroyer* traduite par « Vous aurez ainsi que moi lui dit Nicolas, servi à purger la terre d'un monstre, à faire mourir un meurtrier » (M, IV, 197, R 459) dans laquelle « purger la terre d'un monstre » est ajoutée au texte de Radcliffe. On retrouve là tout le lexique de l'« humanité » développée par les philosophes (dont Morellet était) dès les années 1760 pour lutter contre le fanatisme, qu'il considèrent comme l'inquisition moderne – en particulier via les écrits de Voltaire, à travers les affaires Calas, Labarre, etc. C'est pour ainsi dire un registre acquis.

On trouve même une erreur de traduction (ou un abus de traduction) qui semble être un symptôme de retour du refoulé philosophique (et quasi-politique, à un moment où Morellet est davantage anti-révolutionnaire), lorsqu'il traduit le caractère absolu du grand inquisiteur par ce qui semble être sa contestation : *that he was absolute* devient « la nécessité de se soumettre à cet ordre arbitraire » (R 234)!

L'humour populaire : préjugés sociaux et esthétiques

De manière assez traditionnelle, Morellet a quelques problèmes avec la traduction de concepts ou de terme propres au système culturel anglais, tels que *melancoly* et *humour*. Le mot *melancoly*, souvent adjectif, qualifie un grand nombre de termes et de situations, sans que Morellet en tienne compte beaucoup dans sa traduction. Les exemples seraient nombreux.

Mais plus difficile encore est la traduction de ce qui, inversement, caractérise beaucoup moins le roman gothique : le terme « humour »! Un long passage définit le caractère napolitain de Paulo par son « humour », par proximité avec des termes comme *wit*. Or Morellet semble éprouver quelque difficulté à traduire ce terme⁸ : il lui faut recourir au couple « originalité et gaieté », et établir une référence au système culturel d'origine « à laquelle les anglais donnent le nom d'humour », tandis qu'il traduit *wit* par « esprit supérieur et cultivé », qui semble si peu approprié à un valet qu'il nous semble déjà trahir la difficulté qu'a Morellet à représenter le populaire.

Or se joue là, dans le texte de Radcliffe, la définition comparée d'une caractérologie – imaginaire et exotique – entre italiens et anglais, qui se superpose à une tradition plus convenue de caractérisation littéraire du rapport entre le valet et le maître. L'évidente fonction de contrepoint, sur un monde mineur, du valet, ne peut faire oublier sa troublante proximité avec certaines des valeurs du roman : la

⁸ Il y fait référence à deux reprises dans ses Mémoires (p. 257 et p. 434). Sur le peuple, voir p. 427 et 442 en particulier.

vertu critique, le « goût des autres » (comme on dit maintenant, et jusque dans ses aspects languissants et caricaturaux, de la fin par exemple) une définition positive et solaire de la vie, en harmonie avec le cadre napolitain choisi (voire comme incarnation de celui-ci), qui permet sans doute de réaliser pleinement l'esthétique du contraste que le sublime appelle ici – bien que de manière peut-être atypique.

Or si les passages avec Paulo sont assez systématiquement condensés ou supprimés (en particulier dans le dernier chapitre) dans la « tradition » des différentes traductions de *l'Italien*, Morellet lui-même semble se trahir à cette occasion et montrer ce que nous serions tentés d'interprétation à la fois comme un préjugé social et un préjugé esthétique.

Prenons l'exemple du dernier chapitre : le personnage de Paulo est très maltraité dans la traduction,

Paulo bowed, and stammered, and writhed and blushed, and was unable to reply : till, at length, given a sudden and lofty spring from the ground, the emotion, which had nearly stifled him, burst forth in words, and O ! giorno felice ! O ! giorno felice ! flew from his lips with the force of an electric shock. They communicated his enthusiasm to the whole company ; the words passed like lightning from one individual to another, till Vivaldi and Ellena withdrew amidst a choral shout, and all the woods and strands of Naples re-echoed with – O ! giorno felice ! O ! giorno felice !

You see, said Paulo, when they had departed, and he came to himself again, you see how people get through their misfortunes, if they have but a heart to bear up against them

Ellena lui témoigna aussi publiquement sa reconnaissance [...]

Paolo bégayant et rougissant, était incapable de répondre. Il ne put que répéter son refrain : oh ! le beau jour ! oh ! l'heureux jour ! qui passa dans toutes les bouches des assistants, et porté par les échos, se fit entendre au loin

Vous voyez, dit Paulo à ses camarades, lorsqu' Ellena et Vivaldi furent partis, comment on se tire des plus grand malheurs avec du courage pour les supporter [...]

Paulo ! said Ellena, I am indebted to you beyond any ability to repay ; [...]

Qui eût pu croire que nous retrouverions notre liberté, et que nous connaîtrions encore le bonheur ! Cependant nous en voilà dehors. Je puis aller d'un de la terre à l'autre si je veux, et revenir sans être arrêté par personne. Je veux monter jusqu'à la lune.

Je n'entends pas par quels moyens vous iriez jusque là dit un grave personnage à Paolo.

Who, I say, would have guessed we should ever be let loose again! who would have thought we should ever should ever know what it is to be happy! Yet here we are all abroad once more! All at liberty! And may run, if we will, straight forward, from one end of the earth to the other, and back again without being stopped! May fly in the sea, or swim in the sky, or tumble over head and heels into the moon! For remember, my good friends, we have no lead in our consciences to keep us down!

You mean swim in the sea, and fly in the sky, I suppose, observed a grave personage near him, 'but as for tumbling over head and heels into the moon! I don't know what you mean by that!

Pshaw! Replied Paulo, who can stop, at such a time as this, to think about what he means! I wish that all those, who on this night are not merry enough to speak before they think, may ever after be grave enough to think before they speak!

Bah! dit Paolo, il s'agit bien de penser aux moyens dans un moment comme celui-ci. Je souhaite que tous ceux qui ne sont pas assez gais pour parler avant de penser soient désormais toujours assez sérieux pour penser avant de parler.

Deux choses sont notables : Morellet s'épargne parfois la répétition du refrain italien – « O! giorno felice! O! giorno felice! », qui structure ce dernier chapitre – répétition certes pléthorique, mais censé signifier la joie et l'harmonie collective retrouvées, le paradis après l'enfer... Et avec le refrain disparaît tout ce qui le prépare, dialogues, situations, et surtout psychologie. Les résumés de Morellet sont en effet des simplifications psychologiques assez caractéristiques d'un préjugé anti-populaire ailleurs décelable, typiquement ancien régime, et sans doute nourri par la Révolution (comme ses *Mémoires* le laissent comprendre).

La suppression du terme *electric shock*, typique du sublime à l'œuvre et de son registre de la commotion et de la convulsion, appliqué à Paolo, me semble assez caractéristique d'une gêne esthétique devant ce mélange du sublime et du grotesque, une prévention qu'on dirait facilement classique (mais il faudrait précisément mesurer par ailleurs ces points de résistance conscients ou inconscients des traducteurs aux systèmes qu'ils traduisent)...

Le propos final de Paolo qui, chez Radcliffe, inversait mer et ciel, avant de prétendre monter dans la lune, est réduit chez Morellet à ce dernier élément. Cette simplification et déformation me semble un refus de la dimension carnavalesque

du texte, au profit d'une allusion classique au rationalisme fantaisiste d'un Cyrano : un rêveur référencé est plus digne, mais le brouillage comique des limites (qui répond au brouillage surnaturel) s'efface au profit d'une rêverie nette et claire. La question du retour à l'ordre est remplacée par celle des moyens (même si la questions des moyens, posant celle de la rationalité, respecte d'un certain point de vue le texte...)

Ce refus de la tradition positive du carnavalesque et du grotesque s'exprime notamment dans l'épisode de la fête traversée pendant le voyage de Vivaldi vers Rome : où Morellet là encore utilise des expressions correspondant aux fêtes hiérarchiques d'ancien régime pour traduire ce qui est ici une fête « rousseauiste », c'est-à-dire de participation partagée, populaire, sans frontière... Ainsi : *and the joke and laughter of revellers, as they sportively threw about their sugar-plumb* devient « people se disputant les dragées qu'on lui jetait ».

De même, la traduction d'une sentence à valeur générale et morale prend un sens purement social : *fools* est ainsi traduit par « Le peuple va toujours jugeant sottement les actions des gens qui sont au dessus de lui, dit aigrement Schédoni » (M. III : 119).

Est-ce préjugé bien partagé contre la canaille, ou peur renforcée par la conjoncture (anti-) révolutionnaire? La traduction se fait sans doute là la radiographie d'une représentation sociale et idéologique, intéressante dans les romans de cette période, écrits pour éviter l'idéologie, mais traversé de manière si ambiguë par elle...

Même s'il peut nous sembler, à nous aussi, que cette « happy end » sous le signe de l'énergie populaire et positive du valet est assez lourdement tributaire d'une esthétique du contraste, et assez peu utilement développé, il faut pourtant s'interroger sur le fait que Morellet ne présente de résistance véritable que sur ce point, alors qu'il a suivi Radcliffe dans la plupart des couloirs les plus tortueux et des souterrains les plus hantés de son roman...

Conclusion

D'une lune l'autre : on se souvient que si Morellet résume le populaire et solaire Paulo à son désir « Cyrano de Bergeracquiens » de monter dans la lune (par préjugé esthétique, contre le mélange), on a pu montrer inversement qu'à l'occasion, il oublie les résonances lunaires d'une écriture poétique fondée sur des échos prolongés, sortes d'effet de sourdine (par reprise et absorption du sujet dans la description de la nature) à la fois. À cela, Morellet semble privilégier l'image nette et précise, tant dans l'action que la description, quitte à supprimer, condenser, abstraire, ajouter un peu de logique, etc.

Le plus fidèle et le plus littéraire des traducteurs de Radcliffe reste tributaire de présupposés esthétiques (et à l'occasion idéologiques) qui ne prennent pas la pleine mesure d'une certaine tradition esthétique anglaise du mélange des genres, d'une certaine esthétique nouvelle du « sublime », et d'une poéticité certaine de ces grands romans en prose.

Source : Annie Cointre, Alain Lautel et Annie Rivara (dir.) (2003), *La Traduction romanesque au XVIII^e siècle*, Arras, Artois Presses Université, p. 317-333.