

LÉONIE MICAULT
Mémoire dirigé par OLIVIER POLGE

LA TRADUCTION DES ÉMOTIONS

*Étude des constructions qualificantes
et leur contribution à la réception dans
Dr Jekyll and Mr Hyde
et leurs traductions vers le français*

Université de Limoges
Faculté des Lettres et des Sciences humaines
Master 2 Métiers du livre et de l'édition
Année universitaire 2020/2021

Toutes les images utilisées sont dans le domaine public et proviennent du site internet de la *British Library*: HULME-BEAMAN Sydney George, « Illustrations to *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* » (1930), *Collection items, British Library*, [consulté le 4 mai 2020], disponible sur: <https://www.bl.uk/collection-items/illustrations-to-strange-case-of-dr-jekyll-and-mr-hyde-1930>

La réalisation de ce mémoire n'aurait pas été possible sans l'aide précieuse de mon directeur de recherche, M. Olivier Polge. Je le remercie pour sa disponibilité, ses nombreux conseils et son investissement.

Je tiens également à remercier mes parents, Martine et Patrice, qui m'ont toujours soutenue durant ces cinq dernières années. Votre fierté est mon plus grand accomplissement.

Un grand merci à mes amies, Sara, Coline, Marylou, vous n'imaginez pas à quel point vos encouragements m'ont portée. Merci d'avoir été présentes, surtout dans les moments difficiles.

Enfin, merci à ma mamie Annette, qui a toujours su me rappeler l'importance et la chance de pouvoir faire des études. Je sais que d'où tu es, tu veilles sur moi.

INTRODUCTION

La lecture est une passion pour beaucoup de personnes, mais pourquoi cet engouement? Un livre provoque des sensations et fait éprouver des émotions, et peut-être est-ce là une des clés de ce succès. Pour cette étude, nous nous concentrerons sur la traduction des émotions. Mais sur quelle émotion nous concentrer? Et dans quelle œuvre? Notre choix s'est porté sur le court roman de R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Cette œuvre engendre un sentiment d'horreur chez les personnages et le narrateur à la suite d'événements épouvantables. Le lecteur se trouve alors influencé par ces réactions qui déclenchent chez lui cette même horreur¹.

LA NARRATION DANS LE RÉCIT

L'horreur est ainsi liée à d'autres émotions, notamment à la peur ou encore au dégoût. Dans l'œuvre, nous assistons à des scènes

1 Le lecteur s'inscrit dans un processus de réception que nous pourrions définir comme suit: Le terme de «réception» dans son acception allemande renvoie donc à une activité délibérée d'appropriation du texte littéraire.

Marc LACHENY, «Jauss (Hans Robert)», *Publicationnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mis en ligne le 20 septembre 2015, dernière modification le 02 juillet 2019, [consulté le 13 octobre 2019], disponible sur : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/jauss-hans-robot>.

INTRODUCTION

atroces et horribles qui provoquent des réactions variées chez les personnages. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'histoire est narrée à la troisième personne mais avec une focalisation interne grâce au personnage d'Utterson. Néanmoins, il y a quelques exceptions à cette tendance, le chapitre « Dr. Lanyon's Narrative » est écrit à la première personne et adopte le point de vue de Lanyon tandis que le chapitre « Henry Jekyll's Full Statement of the Case » est lui aussi écrit à la première personne mais adopte le point de vue de Jekyll. Il y a également certains passages où le point de vue d'un autre personnage est adopté comme dans le premier chapitre lorsqu'Enfield raconte son histoire à Utterson ou alors dans le quatrième chapitre quand la domestique raconte ce qu'elle a vu par la fenêtre. Ainsi, le lecteur voit principalement les événements à travers le point de vue d'Utterson, il est donc tributaire de sa vision subjective et limitée, il ne peut pas voir ou savoir des choses qui sont inconnues à Utterson ou aux autres personnages à travers lesquels une scène est décrite. Le lecteur est alors lié aux réactions des personnages et ces réactions se manifestent notamment grâce à la modalisation *a posteriori* que nous définirons plus bas.

LA DÉFINITION DE L'« HORREUR »

Le but était donc de partir de ce court roman et de déceler les procédés récurrents en anglais qui communiquent des émotions. L'ensemble de l'œuvre vise à véhiculer une sensation d'étrangeté et de peur liée au mystère présent tout du long. Le lecteur se rapproche du personnage principal de façon très progressive, l'horreur est dissimulée et suggérée avant d'être dévoilée de façon inattendue. L'emploi du terme « horreur » n'est pas anodin, *Dr Jekyll and Mr Hyde* est un très bon exemple du concept d'« horror » tel qu'il est

défini par Ann Radcliffe². Cette dernière l'oppose au concept de « *terror* » comme l'explique John Bowen dans son article intitulé « Gothic motifs » :

Terror for Radcliffe is concerned with the psychological experience of being full of fear and dread and thus of recognising human limits; horror by contrast focuses on the horrific object or event itself, with essentially damaging or limiting consequences for the reader's state of mind.³

MODALISATION *A POSTERIORI*

L'horreur constitue donc une réaction à la suite de l'assertion préalable d'un fait. Larreya explique la distinction entre modalisation *a priori* et modalisation *a posteriori* comme suit :

D'une façon générale, les modaux expriment un jugement établi par l'énonciateur à propos d'un événement. Le type de connaissance que l'énonciateur a ou n'a pas concernant cet événement (ou se présente comme ayant ou n'ayant pas) détermine deux types d'utilisation de la modalité, qui peuvent être appelées **modalisation *a priori*** et **modalisation *a posteriori***.⁴

2 Ann RADCLIFFE, « On the Supernatural in Poetry », dans *The New Monthly Magazine* [en ligne], Volume 16, 1826, p. 145-152, [consulté le 15 novembre 2019], disponible sur : <https://play.google.com/books/reader?id=pDYaQAQAAIAAJ&hl=fr&pg=GBS.PA145>

3 John BOWEN, « Gothic motifs », *Discovering Literature: Romantics & Victorians, British Library*, [consulté le 15 novembre 2019], disponible sur : <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gothic-motifs>

4 Paul LARREYA, *Le prétérit des auxiliaires modaux anglais : valeur temporelle et valeur hypothétique*, Journée « verbes modaux », Institut Charles V, février 2002

La modalisation *a posteriori* donne ainsi la possibilité de manifester le jugement de l'énonciateur à la suite d'un événement dont il a connaissance; au contraire, avec la modalisation *a priori*, l'énonciateur n'a pas connaissance de l'événement à venir. De plus, la modalisation *a posteriori* est souvent liée à une modalisation appréciative: l'énonciateur fait donc part d'une appréciation, d'un jugement de valeur. Dans son classement des différents types de modalité, Gilbert⁵ affirme que la modalité de type 3, la modalité⁶ appréciative marque un jugement qualitatif. Nous pouvons d'ailleurs préciser que ce jugement est souvent négatif⁷.

LE CHOIX DU CORPUS

L'horreur du texte est exprimée par les adjectifs et les adverbes. Ainsi, au départ, le but était de relever des adjectifs et des adverbes en anglais associés à l'expression d'un degré, souvent lié à l'horreur; et au fur et à mesure, notre intérêt s'est porté sur les constructions en «*N of N*», c'est-à-dire en *noun of noun*. Ces structures expriment une qualification et donc une appréciation et nous permettent d'étudier noms et adjectifs ainsi que les relations de sens qui les unissent. Le choix de ces énoncés en *N of N* est également intéressant car les traductions de ces constructions sont multiples et constituent donc un corpus riche.

5 Éric GILBERT, «La théorie des opérations énonciatives d'Antoine Culioli», *Les Théories de la grammaire anglaise en France*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 93

6 Gilbert utilise le terme de «modalité» tandis que Larreya utilise le terme de «modalisation», ce dernier explique ce choix comme suit: Selon le type de connaissance que l'énonciateur a de l'événement qu'il soumet à son jugement modal, il y a plusieurs types de **modalisation**, c'est-à-dire plusieurs types d'utilisation de la modalité. (LARREYA, 2002)

7 Grégory FURMANIAK, «À quoi sert la modalisation *a posteriori*?», *Anglophonia* [en ligne], 19, 2015, [consulté le 21 février 2020], disponible sur : <https://journals.openedition.org/anglophonia/467>

Ainsi, nous nous retrouvons avec un corpus composé de cinquante-quatre occurrences⁸ d'une même structure grammaticale prise dans le texte en langue source, donc en anglais; cette structure est toujours composée d'un substantif, de la préposition *of* et d'un second nom. De plus, elle est souvent constituée d'un ou plusieurs adjectifs. Ces structures qualifiantes sont ensuite mises en parallèle avec leurs équivalences dans quatre traductions françaises différentes. Cela permet d'effectuer un travail de comparaison et de distinguer des phénomènes de traduction récurrents qui ne sont pas forcément spécifiques à la façon de traduire d'une personne. Le corpus est présenté sous la forme d'un tableau, la première colonne est consacrée à l'œuvre originale et les quatre colonnes suivantes correspondent chacune à une traduction française. De plus, pour se repérer plus facilement, chaque cas est numéroté et les quatre traductions sont lettrées (a, b, c, d).

LES HYPOTHÈSES

Pour l'analyse, les cas sont regroupés selon leurs similitudes, leurs effets sur le sens et sur la réception de l'œuvre. Cette étude nous amènera à vérifier les hypothèses suivantes: Stevenson joue sur l'implicite pour déclencher des réactions chez le lecteur, ce dernier est notamment influencé par le narrateur grâce à la dimension intersubjective de la modalité appréciative. L'énonciateur-observateur et le lecteur sont liés dans l'élucidation de ce mystère et cela se manifeste par l'inférence ou encore par l'expression des pressentiments de ce premier. Les traductions françaises découlent alors de ces deux dimensions, l'expression de l'horreur passe par des procédés spécifiques au français qui témoignent également de diverses façons de traduire.

⁸ Le corpus d'étude complet se trouve en Annexe A, pages 89 à 95.

INTRODUCTION

De nombreuses occurrences de la structure *N of N* sont présentes dans le texte et celles-ci permettent d'exploiter les différents types de modalisation, notamment celle *a posteriori*. Et même si en temps normal la modalité est plus associée au groupe verbal et que cette étude porte sur le groupe nominal, ici nous ne nous intéressons pas aux modalités radicales qui sont le plus souvent exprimées par le groupe verbal.

LA PROBLÉMATIQUE

Mais, avec l'horreur, Stevenson se situe-t-il uniquement sur des réactions *a posteriori*? L'horreur ne passe-t-elle pas aussi par la modalisation *a priori*? Y a-t-il d'autres éléments qui déclenchent cette émotion chez le lecteur? L'auteur mise sur le mystère de son œuvre pour susciter cette émotion et il sera nécessaire de répondre à ces questions avant de pouvoir s'intéresser à comment cela se traduit en français.

DISTINCTION ÉMOTION/SENTIMENT

En effet, comment transmettre les mêmes émotions d'une langue à une autre? Avant d'approfondir cette idée, il paraît nécessaire de distinguer les termes «émotion» et «sentiment» même s'ils sont assez proches. À partir de définitions trouvées dans plusieurs dictionnaires⁹, nous pouvons les définir comme suit: une émotion

⁹Notamment le *Larousse* et le *CNRTL*: «Sentiment», *Larousse*, [consulté le 19 février 2020], disponible sur: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sentiment/72138?q=sentiment#71335>

«Émotion», *Larousse*, [consulté le 19 février 2020], disponible sur: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9motion/28829>

«Émotion», *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, [consulté le 19 février 2020], disponible sur: <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9motion>

«Sentiment», *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, [consulté le 19 février 2020], disponible sur: <https://www.cnrtl.fr/definition/sentiment>

est une réaction spontanée et transitoire qui peut se manifester physiquement ou psychologiquement (par exemple la peur ou la joie) tandis qu'un sentiment est un état affectif plus durable et plus complexe qui se situe plus au niveau de la pensée (l'amour ou la haine).

L'INFLUENCE DES COURANTS DE PENSÉE DE L'ÉPOQUE

Cette distinction a pour écho la psychanalyse avec Freud, et l'œuvre de Stevenson aide à développer cette discipline. Dans son introduction au livre¹⁰, Roger Luckhurst explique que les personnages de Jekyll et Hyde s'entremêlent aux nouvelles théories autour du dédoublement de la personnalité, nous reviendrons sur cet aspect en 2.4. lorsque nous traiterons des stratégies narratives mises en place par Stevenson. Luckhurst lie également le livre à la crainte d'agitation sociale de l'époque due aux différences entre les classes sociales. Dans son livre sur l'époque victorienne¹¹, Susie L. Steinbach explique que la société britannique était divisée en trois classes: classe ouvrière, classe moyenne et haute société. D'après Marx, cette partition aurait dû entraîner une prise de conscience de la classe ouvrière qui se serait rebellée pour créer une société communiste sans classes. L'intrigue du livre se déroule à Londres et nous verrons que la ville joue un rôle très important en 1.2.2. à travers l'étude de métaphores. Parmi les autres bouleversements du XIX^e siècle, la publication en 1859 de l'ouvrage *On the Origin of Species* par Darwin est un élément marquant. Sa théorie de l'évolution fondée sur le mécanisme de sélection naturelle a bouleversé le monde des sciences. *Dr Jekyll and Mr Hyde* s'inscrit alors au milieu de tous ces changements et s'inspire des genres

10 Roger LUCKHURST, « Introduction », dans STEVENSON Robert Louis, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*, New York: Oxford University Press, 2006, p. vii-xxxiii (Oxford World's Classics)

11 Susie L. STEINBACH, *Understanding the Victorians: Politics, Culture and Society in Nineteenth-Century Britain* (second edition), New York, Routledge, 2017 [version Kindle]

littéraires qui ont marqué la période victorienne. En effet, l'intérêt pour la littérature à sensation était grand à l'époque. Dans son article intitulé « Sensation novels »¹², Matthew Sweet explique que ce genre littéraire s'est formé autour de trois romans : *The Woman in White* (1860) de Wilkie Collins, *East Lynne* (1861) de Ellen Wood et *Lady Audley's Secret* (1862) de Mary Elizabeth Braddon. Ces romans à sensation étaient fondés sur des secrets, des meurtres, des mensonges, etc. Cette fascination envers le genre s'illustrait également dans la presse et notamment lorsque les meurtres de Jack l'Éventreur ont commencé à surgir. Nous développerons cet aspect de l'œuvre en 2.4. lorsque nous traiterons du rôle d'enquêteur confié au lecteur. L'autre genre qui a beaucoup influencé *Dr Jekyll and Mr Hyde* est le roman gothique : le genre est d'abord apparu avec *The Castle of Otranto* d'Horace Walpole en 1764, puis il s'est ensuite développé jusqu'à la fin du XVIII^e siècle avec des œuvres telles que *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis ou encore *The Mysteries of Udolpho* (1794) d'Ann Radcliffe. Parmi les principales caractéristiques de ces œuvres, nous retrouvons souvent un personnage effrayant et dangereux, une victime fragile et innocente, un château menaçant dans un lieu très lointain, des bruits étranges, des événements mystérieux, etc. L'impact de la littérature gothique a perduré lors des siècles suivants, et Stevenson s'en est inspiré. Nous reviendrons sur cela dans plusieurs de nos sous-parties, notamment en 1.1.3 lorsque nous parlerons de la figure du monstre présente tout au long de l'œuvre, puis en 2.3. à travers l'analyse des sons mais également en 2.4. grâce à l'étude de l'horizon d'attente du lecteur. La dernière influence que nous évoquerons est celle du mythe de Faust, ce personnage à l'origine de nombreuses œuvres aussi bien littéraires que musicales illustre le risque qu'entraîne une trop grande volonté

12 Matthew SWEET, « Sensation novels », *Discovering Literature: Romantics & Victorians, British Library*, [consulté le 1^{er} avril 2020], disponible sur : <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/sensation-novels#>

de pouvoir et de connaissances. En effet, l'hybris résulte en la perte d'intégrité morale et nous reprendrons cette idée en 1.1.2. lorsque nous étudierons la personnification du mal à travers le personnage de Hyde. Ainsi, Stevenson est influencé par de nombreux éléments qui permettent de donner naissance à son œuvre; l'intrigue s'articule autour de la mystérieuse relation qui unit le respectable Henry Jekyll et le méprisable Edward Hyde.

CHAMPS DISCIPLINAIRES

Cette étude s'inscrit donc à la croisée de plusieurs champs disciplinaires, elle combine principalement la linguistique ainsi que les langues et littératures anglo-saxonne et française. Elle s'intéressera à dégager de façon synthétique les points les plus pertinents permettant de répondre aux questions posées ci-dessus.

ANNONCE DE PLAN

Nous commencerons donc notre étude par analyser les procédés présents dans le texte source, en anglais, pour ensuite aller vers les traductions françaises. La distinction entre modalisations *a posteriori* et *a priori* (LARREYA) évoquée plus haut a notamment motivé la séparation entre les parties 1 et 2. Ainsi, dans un premier temps, nous nous intéresserons au sens global des constructions et à l'horreur manifestée grâce à l'expression d'une forte subjectivité et d'un haut degré. Puis, dans un second temps, nous aborderons le mystère au cœur de l'œuvre grâce à l'inférence et à l'anticipation. Cette partie s'appuiera principalement sur les stratégies narratives de Stevenson. Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous traiterons des choix adoptés en français.



-1-

UNE HORREUR MANIFESTÉE
GRÂCE À L'EXPRESSION
D'UNE FORTE SUBJECTIVITÉ
ET D'UN HAUT DEGRÉ

1.1. LES ADJECTIFS AU SEIN DES CONSTRUCTIONS EN *N OF N*

Avant de s'intéresser aux noms qui sont les éléments principaux de ces structures qualifiantes, il paraît important d'étudier les adjectifs qui les qualifient. Ces derniers ont en effet une place tout aussi importante et sont la marque d'une forte subjectivité. Nous aborderons dans un premier temps les adjectifs à sens appréciatif, puis, dans un second temps, les adjectifs en *-ing*.

1.1.1. DES ADJECTIFS EXPRIMANT UNE MODALITÉ APPRÉCIATIVE

De nombreux adjectifs présents dans le corpus étudié expriment un point de vue subjectif, ils sont la marque d'un jugement. Parmi les adjectifs à sens qualifiant relevés dans le corpus, certains expriment très clairement un jugement moral voire criminel qui est émis par le narrateur :

(9) *a circle of such **hateful**¹³ faces*

(23) *a sort of **murderous** mixture of timidity and boldness*

(28) *A flash of **odious** joy*

(39) *the confession of Your **unworthy** and unhappy friend*

(47) *the **damned** horrors of the evening*

Dans les exemples ci-dessus, plusieurs points de vue sont adoptés, en (9) c'est celui d'Enfield, tandis qu'en (23) et en (28) c'est celui d'Uttersson et en (39) et en (47) c'est celui de Jekyll. Néanmoins, ces points de vue sont souvent confondus avec celui du lecteur qui s'allie au narrateur dans le récit. Mais malgré cette pluralité de points de vue, nous sommes à chaque fois face à l'expression d'une modalité

13 Les éléments en gras sont soulignés dans le corpus en annexe A.

appréciative négative. Celle-ci est définie par Gilbert de la manière suivante: «la modalité de type 3: modalité appréciative, qui, elle, marque un jugement qualitatif¹⁴», ce qui correspond à un des trois types de modalisation *a posteriori* définis par Larreya. En effet, alors que cette partie s'appuie sur la modalisation *a posteriori*, nous nous concentrerons sur la modalisation *a priori* lors de notre deuxième partie.

Les différents énonciateurs font des descriptions sombres, voire immorales, auxquelles le lecteur consent. En fonction de l'énonciateur-observateur, un même adjectif pourra donc exprimer plusieurs points de vue différents. Comme évoqué en introduction, *Dr Jekyll and Mr Hyde* adopte plusieurs perspectives: Utterson, Jekyll, Lanyon, Enfield, etc. Nous pouvons d'ailleurs qualifier Stevenson de pré-moderniste en raison de ce choix pour la narration:

Le caractère absolu de la narration dans le roman victorien fait place à une multiplication de points de vue. Comme le signale Jane Goldman, l'une des questions fondamentales à se poser face à un texte moderniste est: «qui parle?» (Goldman, 2006, pp.37-38). [...] Contrairement au roman réaliste, qui s'attache à représenter la réalité extérieure, et en particulier la réalité sociale, le roman moderniste met l'accent sur l'intériorité de la conscience.¹⁵

Ainsi, il est important de bien identifier le narrateur pour pouvoir comprendre toute la portée de l'adjectif utilisé. De plus, au-delà de l'expression subjective du point de vue de l'énonciateur-

14 Éric GILBERT, «La théorie des opérations énonciatives d'Antoine Culioli», *Les Théories de la grammaire anglaise en France*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 93

15 Anne FAURÉ, «Le modernisme», *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), novembre 2007, [consulté le 9 avril 2020], disponible sur: <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/les-dossiers-transversaux/theories-litteraires/le-modernisme>

observateur, nous pouvons nous demander si l'intériorité de la conscience n'est pas aussi à l'œuvre chez le lecteur. En effet, celui-ci est guidé, voire influencé par le point de vue du narrateur.

D'autres exemples ne transmettent pas cet aspect immoral mais sont tout de même les signes d'un jugement subjectif :

- (5) *a certain **sinister** block of building*
- (14) *the **gross** darkness of the night*
- (24) *the mere radiance of a **foul** soul*
- (27) *the **strange** clauses of the will*
- (33) *the cause of this **unhappy** break with Lanyon*
- (34) *the **dark** influence of Hyde*
- (39) *the confession of Your unworthy and **unhappy** friend*
- (46) *the civilities of my **unhappy** victim*
- (48) *the **ugly** face of my iniquity*
- (52) *the life of that **unhappy** Henry Jekyll*

Comme pour les cas précédents, nous retrouvons différents points de vue ici : celui d'Uterson du (5) au (34) et celui de Jekyll pour le reste des exemples. Les personnages prennent position par rapport à la chose qui est qualifiée et font part de leur ressenti. Cette polyphonie crée une ambiguïté liée à la source du jugement moral, le lecteur ne sait plus réellement qui émet le jugement. Il se retrouve alors comme dans un « brouillard narratif » et est influencé par ces différents points de vue qui entraînent une confusion entre narrateur, personnage et auteur.

Comme en témoignent les exemples ci-dessus, le ressenti exprimé est essentiellement défavorable. Ainsi, l'emploi d'adjectifs à sens qualifiant permet d'avoir accès à l'intériorité des personnages et cela se répercute sur le lecteur. Le jugement appréciatif/subjectif fait l'objet d'un consensus chez le narrateur et le lecteur. En effet, le narrateur ne laisse pas d'autre choix au lecteur, ce dernier est

contraint d'être en accord avec le narrateur. De plus, l'intériorité de la conscience du lecteur est elle aussi impliquée, Stevenson fait appel au sens moral de son lectorat. Nous pouvons d'ailleurs noter que le narrateur fait parfois explicitement appel au jugement du lecteur: dans les chapitres écrits à la première personne du singulier (9 & 10), c'est comme si une conversation s'instaurait avec le lecteur et cela provoque également une confusion.

La subjectivité qui ressort à travers ces adjectifs permet donc de manifester l'horreur des personnages et de la transmettre au lecteur. L'expression d'un haut degré contribue également à cette horreur: dans les exemples (9) et (23), les adjectifs *hateful* et *murderous* sont tous les deux suffixés, l'un en *-ful* et l'autre en *-ous*. Leur base exprime un haut degré qui est souvent la marque d'une émotion forte et notamment de l'horreur. De surcroît, il est intéressant de noter que *hate* peut exprimer des points de vue différents: à la fois celui d'Enfield qui raconte la scène à Utterson, celui de Hyde qui est visé par cette haine mais également celui du narrateur qui implique en plus le lecteur. Les adjectifs *murderous* et *damned* sont quant à eux des verbes adjectivés, nous étudierons d'ailleurs les adjectifs en *-ing* formés à partir de verbes plus tard dans cette partie.

Nous pouvons aussi mentionner l'utilisation de l'adjectif *strange* en (27) qui rappelle le titre du livre. Cette impression d'étrangeté est présente tout au long de l'histoire et repose sur l'ambiguïté dont Stevenson fait preuve. Tout est énigmatique et cela permet de poser un cadre inquiétant qui mobilise tous les sens du lecteur. Cette ambiguïté se retrouve d'ailleurs chez les adjectifs car ils apparaissent fréquemment au sein de figures de style.

1.1.2. DES ADJECTIFS APPARAISSANT SOUVENT AU SEIN DE FIGURES DE STYLE

Stevenson a beaucoup recours aux figures de style, nous pouvons en distinguer quatre types différents: l'euphémisme, l'hypallage, l'oxymore et la personnification. Ces procédés littéraires permettent d'ajouter un sens supplémentaire aux mots et sont plus frappants pour le lecteur. De surcroît, ces figures de style contribuent à la polyphonie et au brouillage entre les sources de subjectivité car elles engendrent un entremêlement des points de vue et jouent sur l'équivoque pour embrouiller le lecteur. Il sera alors intéressant de voir en partie 3 comment les traducteurs ont fait pour reproduire cet effet en français.

Euphémismes

L'une des figures de style utilisées est l'euphémisme. Ce procédé joue sur l'implicite et donc sur l'ambiguïté. Il apparaît à travers l'adjectif *unhappy* qui est présent quatre fois (dans les exemples 33, 39, 46 et 52 du corpus) et l'adjectif *unworthy* (39) qui lui n'apparaît qu'une seule fois. Ces préfixés en *un-* expriment un euphémisme¹⁶ puisqu'au lieu d'avoir un terme à sens explicite, l'auteur a préféré utiliser un autre terme plus vague. Par exemple, en (33), Stevenson aurait pu remplacer *unhappy* par *regrettable*.

16 Olivier POLGE, Communication au colloque «Degré et intensification», Lyon III, avril 2014:

D'un côté, les adjectifs en *un-* expriment souvent un degré moins élevé que leur base et leur antonyme: *unclean* en (1) est moins fort et moins usité que *clean* ou *dirty*, *unkind* que *kind* ou *rude* en (2):

(1) Beneath its purple pall, the face painted on the canvas could grow bestial, sodden, unclean.

(2) "I don't wish to be unkind, but I can't see you again. You have disappointed me."

[...] Malgré l'euphémisme, ces préfixés en *un-* impliquent un jugement appréciatif défavorable.

L'euphémisme permet donc d'exprimer une idée de façon atténuée, surtout lorsque celle-ci est déplaisante, ce qui est le cas pour nos exemples. Il laisse également une part d'interprétation au lecteur : le narrateur sous-entend et s'instaure alors un « dialogue » avec le lecteur en quête de sens ; il est d'ailleurs possible qu'un décalage se crée entre le narrateur et le lecteur puisque différentes interprétations sont possibles. Cette notion est développée par Wolfgang Iser :

Dans son examen de l'acte de lecture, Wolfgang Iser s'appuie par ailleurs largement sur les réflexions de Roman Ingarden dans *L'Œuvre d'art littéraire* (*Das literarische Kunstwerk*, 1960, trad. française 1983) pour élaborer sa théorie centrale des « lieux d'indétermination » (« *Leerstellen* ») du texte qui piquent l'imagination du lecteur et fondent ainsi « la créativité de la réception » (Iser, 1976 : 198) : « L'indétermination textuelle pousse le lecteur à se mettre en quête du sens » (Iser, 1970 : 52). Wolfgang Iser avance ainsi la thèse que les textes créent, par l'existence même de leurs « vides », la possibilité d'un dialogue actif avec le lecteur et que la littérature devient, ainsi, pleinement « une forme de communication » (Iser, 1976 : 13).¹⁷

L'utilisation de l'implicite permet donc d'impliquer le lecteur et engendre un brouillage des points de vue.

Hypallages

La deuxième figure de style que nous pouvons évoquer est l'hypallage. Ce procédé consiste à attribuer à un terme d'une phrase

¹⁷ Marc LACHENY, « Iser (Wolfgang) », *Publicationnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mis en ligne le 20 septembre 2015, dernière modification le 02 juillet 2019, [consulté le 4 janvier 2020], disponible sur : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/iser-wolfgang>.

un autre terme qui est incohérent. L'association des deux mots crée une combinaison inattendue. L'hypallage s'apparente à un échange et les adjectifs sont très concernés par ce procédé qui produit un effet d'étrangeté. Cela s'illustre très bien avec l'exemple (23): *murderous* est associé à *mixture of timidity and boldness* et cette association est étonnante. En temps normal, l'adjectif qualifierait une personne, un événement ou encore une expression faciale. Nous pouvons également mentionner l'exemple (35): *the light of a melancholy candle*, ici l'adjectif *melancholy* est associé à une bougie, ce qui est troublant: cette association est inattendue.

Oxymores

La troisième figure de style que nous retrouvons est l'oxymore: il juxtapose des termes qui paraissent contradictoires. Ce procédé s'illustre très bien avec l'exemple (28), l'adjectif *odious* est associé au substantif *joy* et le sens de ces deux mots est contradictoire. D'un côté, nous avons une émotion positive qui évoque le plaisir tandis que de l'autre côté, nous avons quelque chose de déplaisant, de négatif. La liaison de ces deux termes crée donc un paradoxe et surprend le lecteur. Dans l'exemple (8), *black* est lié à *morning*, or le matin laisse entendre le lever du soleil et donc le jour, non la nuit et l'obscurité. En (29), *unexpressed* qualifie *deformity*, ce qui est contradictoire car une difformité est quelque chose qui se voit physiquement tandis que l'adjectif *unexpressed* sous-entend quelque chose d'indicible ou d'indescriptible.

Personnification

La dernière figure de style que nous aborderons ici est la personnification, notamment du mal sous la forme d'un visage. Nous remarquons que le mal est personnifié dans certains exemples du corpus:

(10) *the man in the middle, with a kind of black, sneering coolness*

(23) *Mr. Hyde was pale and dwarfish, he gave an impression of deformity without any nameable malformation, he had a displeasing smile, he had borne himself to the lawyer with a sort of murderous mixture of timidity and boldness, and he spoke with a husky, whispering and somewhat broken voice; all these were points against him, but not all of these together could explain the hitherto unknown disgust, loathing, and fear with which Mr. Utterson regarded him*

(24) *'There is something more, if I could find a name for it. God bless me, the man seems hardly human! Something troglodytic, shall we say? or can it be the old story of Dr. Fell? or Is it the mere radiance of a foul soul that thus transpires through, and transfigures, its clay continent? The last, I think; for, O my poor old Harry Jekyll, if ever I read Satan's signature upon a face, it is on that of your new friend.'*

(34) *the dark influence of Hyde*

Dans toutes ces descriptions, le portrait du mal est dressé, Hyde semble être l'incarnation, la représentation parfaite du mal. C'est un être inhumain qui semble avoir perdu son intégrité morale et qui inspire la peur et le dégoût. Cette personnification passe par une manifestation physique de l'horreur; nous aborderons plus en détail cela dans la sous-partie suivante.

Nous retrouvons ce procédé dans un autre court roman contemporain de l'œuvre: *The Picture of Dorian Gray*. En effet, dans l'œuvre d'Oscar Wilde le portrait de Dorian Gray est la représentation des actions immorales du personnage et en devient ainsi l'incarnation du mal.

Ainsi, au-delà de l'aspect esthétique, ces figures de style ajoutent au sens des énoncés dans lesquels elles apparaissent. Stevenson joue sur le paradoxe, l'ambiguïté pour transmettre l'idée d'une atmosphère étrange et inquiétante, il brouille les points de vue, ce qui engendre une confusion pour le lecteur. Nous reviendrons aux figures de style lorsque nous nous intéresserons aux noms au sein des constructions qualificantes et nous verrons que des phénomènes similaires se produisent. Mais pour le moment, nous allons continuer l'analyse des adjectifs en portant notre intérêt sur les adjectifs en *-ing*, qui eux aussi contribuent à l'atmosphère inquiétante du livre.

1.1.3. L'EMPLOI FRÉQUENT DE FORMES EN *-ING* POUR QUALIFIER LES NOMS

Comme pour les adjectifs à sens qualifiant, les adjectifs en *-ing* impliquent un point de vue subjectif. Nous avons relevé sept cas sur lesquels nous allons nous pencher :

- (10) *a kind of black, **sneering** coolness*
- (17) *the **startling** clause of the will*
- (22) *a **bissing** intake of the breath*
- (29) *the **haunting** sense of unexpressed deformity*
- (30) ***Shocking** murder of an M.P.*
- (37) *a **crushing** anticipation of calamity*
- (38) *the moisture of some **strangling** anguish*

Ces formes servent à exprimer des émotions *a posteriori* par des manifestations physiques ayant un déclencheur. Les formes en *-ing* sont créées à partir de verbes mais sont utilisées comme des adjectifs. Ces adjectifs renvoient donc à des procès, c'est-à-dire à des actions. Ainsi, ils impliquent très souvent un schéma prédicatif

< a r b > dont un des termes a (le déclencheur) ou/ et b (celui qui subit) est absent. Dans le tableau ci-dessous, nous avons mis les exemples sous leur forme verbale, nous avons donc enlevé la forme *-ing*. Cela nous a permis de séparer les cas en deux colonnes : à gauche, nous avons les exemples qui sont des verbes transitifs et dans la colonne de droite, nous avons ceux qui sont intransitifs.

Verbes transitifs : illustrent véritablement le schéma < a r b > avec un argument b renvoyant à un patient, qui subit	Verbes intransitifs : le r b constitue avant tout un élément appréciatif, relayé par l'énonciateur-observateur
(17) <i>startle</i> (29) <i>haunt</i> (30) <i>shock</i> (37) <i>crush</i> (38) <i>strangle</i>	(10) <i>sneer</i> (22) <i>biss</i>

Nous allons donc maintenant tenter de reconstituer le schéma prédicatif < a r b >. Pour ce faire, nous allons essayer d'identifier ce qui pourrait occuper la place vide d'argument. Ce travail de reconstitution démontre l'ambiguïté dont Stevenson fait preuve, il ne donne rien de façon complètement explicite. Dans un premier temps, nous traiterons des cas où le verbe est transitif pour ensuite aborder les cas où il est intransitif.

Cas où le verbe est transitif

Pour les exemples suivants, nous avons remis les occurrences de la construction *N of N* dans l'ensemble de la phrase pour resituer en (a) le déclencheur des émotions, puis en (b) l'argument renvoyant à la personne qui les subit.

(17) *He might see a reason for his friend's strange preference or bondage (call it which you please) and even for **the startling clause of the will.***

Dans cet exemple, le déclencheur (a) correspond à la clause du testament et la personne qui subit (b) est Utterson, qui est désigné par le pronom personnel *he*. Il est intéressant de noter que dans cet exemple, l'utilisation du pronom *you* permet d'impliquer le lecteur, c'est comme si le narrateur s'adressait directement au lecteur: nous pourrions même dire que l'argument (b) est instancié par le lecteur.

(29) *Only on one point, were they agreed; and that was **the haunting sense of unexpressed deformity** with which the fugitive impressed his beholders.*

Ici, le déclencheur est la vue du fugitif tandis que le patient correspond aux personnes qui le regardent. Une fois encore, le lecteur est impliqué grâce au groupe nominal *his beholders*, celui-ci est inclus car au même titre que le narrateur et les personnages, c'est un témoin de l'histoire.

(30) *The newsboys, as he went, were crying themselves hoarse along the footways: 'Special edition. **Shocking murder of an M. P.**'*

Pour cet exemple, le déclencheur est la mort du député et le patient est la population londonienne dont fait partie Utterson, qui est d'ailleurs désigné par le pronom personnel *he*.

(37) *It seemed to have swept the streets unusually bare of passengers, besides; for Mr. Utterson thought he had never seen that part of London so deserted. He could have wished it otherwise; never in his life had he been conscious of so sharp a wish to see and touch his*

*fellow-creatures; for struggle as he might, there was borne in upon his mind a **crushing anticipation of calamity**.*

Dans l'exemple ci-dessus, le déclencheur est la visite de Poole, le majordome de Jekyll et celui qui subit est Utterson.

(38) *But for all the hurry of his cowing, these were not the dews of exertion that he wiped away, but **the moisture of some strangling anguish**; for his face was white and his voice, when he spoke, harsh and broken.*

Dans ce dernier exemple, le déclencheur correspond à l'angoisse, à l'inquiétude causée par la situation avec Jekyll et celui qui subit est Poole, désigné par le pronom personnel *he* et le déterminant possessif *his*.

Les manifestations physiques exprimées par ces formes en *-ing* relèvent toutes de l'inquiétude. En effet, souvent elles témoignent d'une réaction somatique à un fait surprenant. L'exemple (38) est le plus significatif puisque le N1¹⁸ et l'adjectif qualifiant le N2¹⁹ dénotent tous les deux l'extériorisation de l'angoisse par le biais de réactions physiques. Encore une fois, cela permet de renforcer le cadre inquiétant de l'œuvre. Ce qui est également intéressant avec cet exemple est que l'adjectif *worried* qui signifie donc être inquiet a pour étymologie un verbe qui signifiait être étranglé²⁰, ce qui renvoie

18 N1 = nom qui apparaît en première position dans la structure qualifiante

19 N2 = nom qui apparaît en seconde position dans la structure qualifiante

20 Olivier POLGE, « Sentiments et intersubjectivité en classe d'anglais », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), mars 2017, [consulté le 12 octobre 2019], disponible sur : <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/linguistique/sentiments-et-intersubjectivite-en-classe-d-anglais> :

Les émotions, des états internes, sont en fait exprimés, en anglais, comme en français, par des passifs renvoyant [...] à des accidents corporels : *worried/inquiet* a pour origine le vieil anglais *wyrgran*, être étranglé [8] Le nom français angoisse vient de l'ancien français anguisse, qui désignait une oppression subie par les organes du corps, notamment en cas de torture.

à l'adjectif *strangling*. Nous pouvons ici mentionner la théorie de la lecture empathique qui, même si elle n'est pas centrale à notre étude, permet d'aborder un aspect très intéressant de la réception d'une œuvre. En effet, le lecteur ressent l'horreur par empathie, un lien se crée avec le narrateur et le lecteur se met alors à sa place :

Un rapport empathique au texte permet au lecteur de ressentir des sensations fortes, musculaires, viscérales. Toutefois, l'expérience corporelle de la lecture empathique dépend tant du lecteur (compétences, attitude et contexte de lecture) que de l'œuvre (stratégies rhétoriques, stylistiques; paratexte). [...] L'auteur montre que, durant la lecture elle-même, la compréhension et l'imagination provoquent des sensations « fantômes », c'est-à-dire existantes pour le lecteur mais qui ne proviennent pas de l'environnement physique susceptible de les produire. C'est le traitement cérébral des informations qui en est à l'origine. Il est possible de ressentir le froid par la lecture sans être dans une pièce froide. Une œuvre littéraire est alors conçue comme une technologie de simulation virtuelle dont l'intensité est proportionnelle au lien empathique qui nous unit à cette dernière.²¹

Ces formes en *-ing* permettent ainsi de transmettre l'horreur des personnages et comme en 1.1.1., différents points de vue sont adoptés. En effet, nous avons le plus souvent accès à l'intériorité d'Uttersson mais par exemple, en (38), nous avons accès à ce que Poole ressent. La reconstruction du schéma prédicatif < a r b > des formes en *-ing* permet donc de rendre plus explicite l'ambiguïté dont Stevenson se sert pour faire réagir le lecteur. Outre le fait qu'il soit

21 Rémy BÉHAGLE, « Pierre-Louis Patoine, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique* (Cooper, Danielewski, Frey, Palabniuk) », *Lectures* [en ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 09 juillet 2015, [consulté le 25 septembre 2020], disponible sur: <http://journals.openedition.org/lectures/18612>

influencé par les émotions et les réactions des personnages, le lecteur est interpellé par l'implicite du texte, vis-à-vis duquel il réagit.

Au-delà de la subjectivité de ces adjectifs en *-ing*, nous pouvons noter l'expression d'un haut degré. En effet, les verbes qui constituent la base des adjectifs (*startle*, *haunt*, *shock*, *crush*, et *strangle*) sont transitifs (verbes à deux arguments) et renvoient tous à des procès téléliques irréversibles, c'est-à-dire à des procès achevés / ayant une fin claire et naturelle, impliquant un animé humain²² comme patient. Ainsi, comme en 1.1.1., l'expression de ce haut degré témoigne d'une émotion forte et notamment de l'horreur.

Nous pouvons donc en conclure que les formes en *-ing* qui impliquent un schéma transitif, grâce à l'expression d'un haut degré et d'une forte subjectivité, permettent au lecteur d'accéder à l'intériorité de plusieurs personnages. L'horreur qui en ressort impacte le lecteur par un procédé d'intersubjectivité, ce que nous avons déjà remarqué en 1.1.1. De surcroît, la théorie des lieux d'indétermination d'Iser mentionnée en 1.1.2. peut être réinvestie ici, l'ambiguïté dont Stevenson fait preuve incite la communication avec le lecteur.

Cas où le verbe est intransitif

En ce qui concerne les exemples où le verbe à la base de l'adjectif est intransitif, le r b est avant tout un élément appréciatif, relayé par l'énonciateur-observateur comme nous allons le voir avec les deux exemples suivants :

(10) *I never saw a circle of such hateful faces; and there was the man in the middle, with a kind of black, sneering coolness —*

22 Olivier POLGE, Communication au colloque « Degré et intensification », Lyon III, avril 2014 :

Le haut degré exprimé par ces formes est aussi dû au fait que les verbes qui en constituent la base ont deux arguments dont le premier au moins renvoie à un animé humain.

frightened too, I could see that — but carrying it off, sir, really like Satan.

Dans l'exemple ci-dessus, *the man in the middle* fait référence à Mr Hyde, c'est lui qui ricane et ce ricanement est déclenché par l'agitation des personnes autour de lui : Hyde vient de piétiner une jeune fille. Cette scène est relatée par Enfield qui en fait part à son ami Utterson. L'énonciateur-observateur décrit sa rencontre avec Hyde de façon négative, Hyde apparaît comme un être mauvais aux yeux d'Enfield.

*(22) Mr. Utterson stepped out and touched him on the shoulder as he passed. 'Mr. Hyde, I think?' Mr. Hyde sbrank back with a **hissing intake of the breath.***

Dans cet exemple, il est également question du personnage de Hyde. Utterson pose sa main sur l'épaule de Hyde, ce qui entraîne la respiration sifflante de ce dernier. L'énonciateur-observateur de cette scène est Utterson, il fait part de sa rencontre avec Hyde et comme pour l'exemple précédent, son ressenti est défavorable.

Ainsi, dans ces deux exemples au schéma intransitif, il s'agit de deux personnages, donc de deux points de vue différents, qui relatent leur rencontre avec Hyde. Dans les deux cas, celle-ci est décrite de façon négative. Utterson et Enfield émettent un même jugement subjectif : les réactions physiques de Mr Hyde témoignent de son mépris et de son indifférence envers les autres ainsi que de son comportement presque inhumain.

La figure du monstre

En effet, les exemples (10) et (22) brossent le portrait de Mr Hyde au premier abord. Utterson et Enfield font des descriptions

immorales/contraires à l'éthique et ces dernières prennent une dimension esthétique par rapport à laquelle le lecteur réagit. Comme évoqué en 1.1.1., Stevenson pourrait être décrit comme pré-moderniste, la conscience des personnages est au cœur de la narration et le lecteur est influencé par le jugement du narrateur.

En (10) et en (22), le vocabulaire utilisé pour décrire Hyde influence donc le lecteur et une représentation atroce naît dans son esprit: une image de monstre, quelque chose d'inhumain apparaît. C'est une figure très présente dans la littérature gothique et cette dernière étant une inspiration pour Stevenson, il n'est pas étonnant de retrouver cette image dans son livre. Deux des exemples les plus populaires de la figure du monstre se trouvent chez Mary Shelley et Bram Stoker. En effet, dans *Frankenstein* (1818), le savant Victor Frankenstein donne vie à un monstre constitué à partir de cadavres. Dans *Dracula* (1897), le monstre est un vampire, le comte Dracula. Dans ces deux œuvres, le monstre apparaît comme quelque chose d'étranger, d'immoral, de dangereux voire d'animal. Ces caractéristiques se retrouvent dans le personnage de Mr Hyde et notamment en (10) et en (22). L'adjectif *sneering* transmet l'idée d'immoralité tandis que l'adjectif *hissing* communique davantage l'aspect animal du personnage. De surcroît, Hyde est même comparé à Satan en (10), ce qui démontre bien la mauvaise nature du personnage. De façon plus générale, Hyde représente le mal tandis que Jekyll symbolise le bien et les deux forment un tout qui personnifie la dualité de l'âme humaine. Nous retrouvons d'autres exemples dans le corpus qui démontrent l'aspect monstrueux de Hyde: en (11), (29) et (50), la difformité et la bestialité du personnage sont mises en avant.

Ainsi, cette image de monstre surgit dans l'imaginaire collectif des lecteurs et représente, de façon plus figurative, le mal.²³

23 Il est intéressant de noter que Hyde peut également représenter la figure du criminel: il tue Carew puis disparaît; Utterson le soupçonne également de faire du chantage à Jekyll.

Nous pouvons dire que Jekyll et Hyde sont l'allégorie de la dualité de l'Homme. Stevenson a beaucoup recours aux figures de style comme nous avons pu le voir en 1.1.2., elles permettent de jouer sur l'implicite, ce qui pousse le lecteur à réagir. Nous aborderons à nouveau l'emploi fréquent de procédés littéraires en 1.2.2. et cette fois-ci l'analyse portera sur les noms. En effet, la prochaine partie de cette analyse va nous amener à nous intéresser de plus près aux noms au sein des constructions en *N of N*.

1.2. LES NOMS AU SEIN DES CONSTRUCTIONS EN *N OF N*

Nous allons maintenant nous focaliser sur les noms au sein des structures qualifiantes. En effet, ce sont les éléments au cœur des constructions que nous étudions et il est donc nécessaire de leur accorder une place importante. Le premier point que nous allons aborder se concentre sur les relations de sens entre le N1 et le N2.

1.2.1. SUR LES 54 EXEMPLES DE CONSTRUCTION *N OF N* DANS LE CORPUS SÉLECTIONNÉ, IL Y A 9 CAS OÙ C'EST LE N1 QUI QUALIFIE LE N2

En effet, dans le corpus, nous remarquons que dans certains cas le N2 qualifie le N1 et que dans d'autres c'est le N1 qui qualifie le N2. Il est donc intéressant de se pencher sur ce phénomène, et ici nous analyserons les exemples qui relèvent du deuxième cas de figure, c'est-à-dire les exemples où le N1 qualifie le N2.

Parmi les cas où le N1 qualifie le N2, nous avons plusieurs catégories :

Identification = qualification (totale ou partielle)	Localisation	Action / injonctivité (verbes nominalisés)
<p>(14) <i>the gross darkness of the night</i> (21) <i>the vast hum and clatter of the city</i> (22) <i>a hissing intake of the breath</i> (36) <i>an infinite sadness of mien</i> (42) <i>a profound duplicity of life</i> (43) <i>the thorough and primitive duality of man</i> (47) <i>the damned horrors of the evening</i> (48) <i>the ugly face of my iniquity</i> (50) <i>the full deformity of that creature</i></p>	<p>(3) <i>a busy quarter of London</i></p>	<p>(7) <i>a slight change of voice</i> (11) <i>a strong feeling of deformity</i> (19) <i>the low growl of London</i> (29) <i>the haunting sense of unexpressed deformity</i> (37) <i>a crushing anticipation of calamity</i> (44) <i>the first breath of this new life</i> (53) <i>a strong, superstitious prevision of success</i></p>

Nous nous intéressons ici aux cas de la première colonne, qui relèvent donc véritablement de l'identification ou de la qualification. La troisième colonne sera quant à elle analysée dans la deuxième partie de cette étude.

Le N1 vient apporter une précision, il vient qualifier le N2 : nous retrouvons d'ailleurs toujours un ou plusieurs adjectifs dans ce N1 tandis que le N2 est seul (sans adjectif). Dans les structures en *N of N*, l'élément qui a le plus d'importance est celui qui est placé en première position. Ainsi, dans cette configuration, l'accent est placé sur la façon dont un élément est qualifié et non

sur l'élément en lui-même. En effet, dans son article de 1998, Gauthier explique que :

le passage par la préposition *of* a surtout pour fonction de dissocier une propriété de l'objet du référent dont elle est l'émanation. [...] Il semble que la tendance soit de favoriser la construction prépositionnelle lorsqu'il s'agit de privilégier un aspect particulier du référent et de l'isoler des autres²⁴

Ainsi, quand le N1 qualifie le N2, l'accent est mis sur une caractéristique spécifique et nous pouvons donc y voir l'expression d'une forte subjectivité. À l'inverse, lorsque c'est le N2 qui qualifie le N1, l'auteur fait preuve de plus d'objectivité car il met en évidence la chose qualifiée et non une de ses propriétés ou la façon dont elle est qualifiée.

Pour illustrer cela, voici quelques exemples où le N2 qualifie le N1 :

- (1) *a man of a rugged countenance*
- (20) *the footfalls of a single person*

Nous pouvons d'ailleurs essayer de modifier une structure en N1 qui qualifie N2 en N2 qui qualifie N1, prenons l'exemple (36) :

- (e)²⁵ *a mien of an infinite sadness*

Cette manipulation permet d'illustrer la subjectivité présente dans les structures où le N1 qualifie le N2. Nous pouvons donc en

24 André GAUTHIER, « Reprises pronominales en OF et domaine notionnel » (1998), dans *Anaphores nominale et verbale*, Cycnos, Volume 18 n°2, mis en ligne le 15 juillet 2004, [consulté le 13 janvier 2020], disponible sur : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=34>

25 (e) indique une traduction ou une modification de ma part

conclure que la subjectivité l'emporte sur les faits objectifs et leur détermination.

Dans les cas où le N1 qualifie le N2, il y a donc une insistance sur le N1 et la façon dont le N2 est décrit. Cela entraîne une précision descriptive, un aspect bien particulier est mis en avant et cette subjectivité permet d'accentuer le cadre inquiétant déjà présent dans l'œuvre et de renforcer l'atmosphère étrange et suffocante. De surcroît, le haut degré exprimé par certains adjectifs qualifiant le N1 accroît cet effet, par exemple en (21) *vast*, en (36) *infinite*, ou encore en (50) *full*. Ainsi, le cadre inquiétant de l'œuvre, qui est mis en évidence par ces procédés, contribue à l'horreur et celui-ci est également fortifié par l'emploi de métaphores.

1.2.2. L'USAGE FRÉQUENT DE MÉTAPHORES

Nous avons abordé certaines figures de style en 1.1.2. lorsque nous nous intéressions aux adjectifs au sein des constructions en *N of N*, nous allons maintenant porter notre intérêt sur les noms et leur utilisation dans des figures de style. Ils apparaissent principalement dans des métaphores mais nous verrons que très souvent chaque exemple implique d'autres procédés. La métaphore se sert de l'analogie pour créer des images, un sens détourné. Stevenson utilise donc ce procédé pour jouer sur l'implicite et renforce ainsi le caractère inquiétant et étrange de son œuvre. Parmi les exemples que nous avons sélectionnés dans le corpus, trois d'entre eux se rapportent à Londres, la ville où se déroule l'intrigue et c'est sur cela que nous allons nous pencher en premier lieu.

La ville de Londres

À travers les trois exemples ci-dessous la ville semble en effet prendre vie :

(18) *the face of the fogged city moon*

(19) *the low growl of London*

(21) *the vast hum and clatter of the city*

Dans tous ces exemples, la ville de Londres semble vivante, animée et cela passe par un procédé de personnification. En (18) la lune semble avoir un visage, donc une caractéristique humaine; en (19) nous constatons un aspect bestial avec le nom *growl* qui renvoie à la figure du monstre abordée en 1.1.3. Finalement, en (21) la ville semble vivante car elle émet des bruits, comme si c'était une personne qui parlait.

Grâce à cette métaphore, Londres s'inscrit dans l'intrigue non pas seulement comme un lieu mais aussi comme un personnage à part entière. La ville joue alors un rôle important, son portrait menaçant est vecteur d'horreur. Cela est d'autant plus intéressant que deux ans après la publication de l'œuvre, la ville sera le théâtre de véritables crimes atroces commis par Jack l'Éventreur. Londres est donc une scène d'horreur vivante qui illustre bien la littérature gothique, l'atmosphère lugubre dépeinte grâce au cadre spatial est en effet un élément primordial dans ce genre d'œuvres.

Cependant, nous pouvons aussi y voir un détournement de la part de Stevenson. En temps normal, le roman gothique classique a un cadre spatial bien spécifique: le château. C'est le cas dans *The Castle of Otranto* d'Horace Walpole ou encore dans *The Mysteries of Udolpho* d'Ann Radcliffe, deux œuvres caractéristiques du genre. Ainsi, Stevenson s'approprié le genre du gothique et en transforme les normes pour donner naissance à une œuvre aux inspirations diverses.

D'autres métaphores sont présentes dans *Dr Jekyll and Mr Hyde* et celles-ci permettent de piquer l'intérêt du lecteur qui doit réussir à déchiffrer l'ambiguïté de l'auteur :

(24) *the mere radiance of a foul soul*

Dans l'exemple ci-dessus, la métaphore transmet une image qui relève presque de l'antithèse puisque d'un côté le nom *radiance* donne l'idée de quelque chose qui se voit tandis que le nom *soul* implique quelque chose d'intangible. Cela crée donc un contraste qui surprend le lecteur.

(26) *the ghost of some old sin, the cancer of some concealed disgrace*

Dans cet exemple, en plus de la métaphore, nous pouvons constater un parallélisme de construction, les deux expressions se construisent en effet comme suit: article défini *the*, nom, *of*, *some*, adjectif et nom. Nous remarquons également un jeu sur la personnification, le péché et le déshonneur deviennent des éléments tangibles et donc de ce fait encore plus menaçants.

(38) *the moisture of some strangling anguish*

Dans l'exemple ci-dessus, étudié en 1.1.3., l'angoisse est extériorisée et *moisture* opère comme une synecdoque, le nom représente l'angoisse et permet d'exprimer un symptôme somatique. En effet, cette figure de style consiste à représenter un tout par une partie ou l'inverse.

(44) *the first breath of this new life*

Enfin, dans cet exemple, la métaphore joue sur le procédé de métonymie, qui consiste à désigner une idée par un autre terme qui lui est associé. Ici, *the first breath* remplace l'idée de commencement, nous aurions très bien pu avoir *the beginning of this new life* mais l'emploi de la métonymie permet d'ajouter une valeur symbolique qui accentue l'implicite de la métaphore.

Il est également intéressant de préciser que nous retrouvons des allitérations en [s] et en [ð] au sein de ces métaphores (24, 26, 38, 44). L'allitération est souvent présente en poésie, ce procédé stylistique joue sur des sonorités mélodieuses qui rythment le texte et marquent ainsi le lecteur. La présence d'allitérations dans ces métaphores permet de jouer sur la dualité: il y a un double effet entre le fond et la forme.

Ainsi, l'utilisation de métaphores et d'autres procédés qui lui sont associés permet à Stevenson de décrire les choses de manière figurative. L'implicite pousse le lecteur à réagir, à se questionner et cela ne fait que renforcer l'aspect inquiétant de l'œuvre. Le lecteur doit lire entre les lignes, déchiffrer ce qui est écrit: rien n'est donné de façon explicite, ce qui renforce le mystère au cœur de l'œuvre que nous aborderons lors de la deuxième partie. Toutes ces figures de style seront reprises dans la troisième partie de notre étude qui portera sur les choix adoptés lors de la traduction vers le français. Mais avant cela nous allons traiter de la préposition *of* et de son rôle au sein de la structure *N of N*.

1.2.3. DE LA SIMPLE PERCEPTION AU JUGEMENT DES APPARENCES

Les constructions en *of* expriment très souvent une perception objective ou subjective de la caractéristique d'un personnage par l'énonciateur. Gauthier²⁶ affirme que:

26 André GAUTHIER, « Reprises pronominales en OF et domaine notionnel » (1998), dans *Anaphores nominale et verbale*, Cycnos, Volume 18 n°2, mis en ligne le 15 juillet 2004, [consulté le 13 janvier 2020], disponible sur: <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=34>

Dans un énoncé comme celui-ci, on trouve réunis à la fois la valeur partitive de la préposition *of*, sa fonction démarcative et son rôle de renvoi à une origine, avec pour résultat la décomposition du référent en ses propriétés caractéristiques.

L'exemple (54) est particulièrement intéressant (*He was small and very plainly dressed, and **the look of him**, even at that distance, went somehow strongly against the watcher's inclination.*) puisqu'il y a d'abord une description qui semble plutôt objective mais la seconde partie de la phrase, articulée par l'expression *the look of him*, relève du jugement de valeur et possède un caractère subjectif. Le narrateur inclut le lecteur dans cette sensation, le segment de phrase *the watcher's inclination* témoigne bien de cela : l'observateur concerne autant le lecteur que tout autre personnage qui croiserait Hyde.

Toujours dans le même article, Gauthier explique ce qui suit :

Mais il y a aussi les énoncés qui ne se laissent pas directement ramener à la perception : on passe ainsi du domaine des sens à celui des apparences, comme déjà en (9), avec : *the look of them*, ou avec des expressions comme : *by the look of him*, ou : *on the face of it*, pour référer à ce qui ne se voit que de l'extérieur [...] On en arrive ainsi à des représentations construites par un observateur extérieur à la construction elle-même [...] L'impression générale est ici celle d'un observateur portant de l'extérieur un jugement de valeur sur l'objet auquel renvoie le pronom personnel.²⁷

Les structures en *N of N* permettent ainsi de mettre en avant un aspect spécifique de la chose / de la personne décrite. L'utilisation de la préposition *of* facilite le passage de la simple perception au

²⁷ *Ibid.*

jugement subjectif. Ce dernier prime sur la détermination objective des faits, ce qui est également le cas pour les adjectifs nominalisés en *-ity* et en *-ness* que nous allons maintenant analyser.

1.2.4. SUR LES 54 EXEMPLES DE CONSTRUCTION *N OF N* DANS LE CORPUS SÉLECTIONNÉ, IL Y A 14 ADJECTIFS SUFFIXÉS EN *-ITY* ET EN *-NESS*

Les cas suivants représentent environ un quart des exemples du corpus, ils apparaissent soit en N1, soit en N2. Il y a deux fois plus de cas nominalisés en *-ity* qu'en *-ness*.

Dix cas en *-ity*:

- (11) *a strong feeling of **deformity***
- (12) *a volume of some dry **divinity** on his reading-desk*
- (23) *a sort of murderous mixture of **timidity** and boldness*
- (29) *the haunting sense of unexpressed **deformity***
- (37) *a crushing anticipation of **calamity***
- (40) *either the honour, the **sanity**, or the life of my flighty colleague*
- (42) *a profound **duplicity** of life*
- (43) *the thorough and primitive **duality** of man*
- (48) *the ugly face of my **iniquity***
- (50) *the full **deformity** of that creature*

Quatre cas en *-ness*:

- (10) *a kind of black, sneering **coolness***
- (14) *the gross **darkness** of the night*
- (23) *a sort of murderous mixture of timidity and **boldness***
- (36) *an infinite **sadness** of mien*

Nous avons donc décidé de classer les adjectifs nominalisés en *-ity* et en *-ness* dans le tableau qui suit, il est divisé en trois colonnes

qui correspondent aux différents fonctionnements que peuvent avoir les noms en anglais, c'est-à-dire s'ils sont dénombrables ou indénombrables :

Discret / discontinu DÉNOMBRABLE	Continu dense (quantifiable) INDÉNOMBRABLE	Continu compact (non-quantifiable) INDÉNOMBRABLE
		(11) <i>deformity</i> (12) <i>divinity</i> (23) <i>timidity</i> (29) <i>deformity</i> (37) <i>calamity</i> (40) <i>sanity</i> (42) <i>duplicity</i> (43) <i>duality</i> (48) <i>iniquity</i> (50) <i>deformity</i> (10) <i>coolness</i> (14) <i>darkness</i> (23) <i>boldness</i> (36) <i>sadness</i>

Sur les quatorze exemples, la totalité correspond à des cas de continu compact et donc à un fonctionnement indénombrable. Le continu compact est non-quantifiable, il est associé à la description d'un état, d'un ressenti, de propriétés, etc. Il exprime quelque chose qui n'est donc pas limité et qui est insécable. Cela confirme l'hypothèse que ce qui prévaut est le cadre inquiétant au détriment de la détermination des faits.

Il est également intéressant de souligner que le suffixe *-ness* accompagne nécessairement un adjectif exprimant une modalité appréciative, contrairement à *-ity*. Cela renvoie à notre sous-partie

1.1.1. où nous analysions les adjectifs à sens qualifiant exprimant une modalité appréciative.

La mise en avant du cadre inquiétant au détriment de la détermination des faits s'explique également par l'impossibilité pour l'énonciateur-observateur de définir ce qu'il perçoit et ce qu'il ressent. Cette imprécision/indétermination transmet un sentiment d'inquiétude lié à un aspect surnaturel qui ne peut être accepté et qualifié. Dans son article intitulé « Gothic motifs », John Bowen explique d'ailleurs le doute omniprésent dans les œuvres gothiques :

Gothic is thus a world of doubt, particularly doubt about the supernatural and the spiritual. It seeks to create in our minds the possibility that there may be things beyond human power, reason and knowledge. But that possibility is constantly accompanied by uncertainty. [...] The uncertainty that goes with Gothic is very characteristic of a world in which orthodox religious belief is waning; there is both an exaggerated interest in the supernatural and the constant possibility that even very astonishing things will turn out to be explicable. This intellectual doubt is constantly accompanied by the most powerful affects or emotions that the writer can invoke.²⁸

L'emploi d'adjectifs suffixés en *-ity* et en *-ness* manifeste donc cette incertitude qui se retrouve tout au long de l'œuvre et qui contribue à l'horreur ressentie par le lecteur. Cela permet également de maintenir une indétermination.

28 John BOWEN, « Gothic motifs », *Discovering Literature: Romantics & Victorians, British Library*, [consulté le 15 novembre 2019], disponible sur : <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gothic-motifs>

1.2.5. LE MAINTIEN DE L'INDÉTERMINATION

En effet, les adjectifs nominalisés en *-ity* et en *-ness* maintiennent l'indétermination. Groussier et Rivière définissent le concept linguistique de détermination comme suit :

Détermination (degré de) (définition) : degré de généralité/spécificité référentielle entre d'une part la généralité absolue et d'autre part la singularité absolue de l'occurrence individuelle irréductible à toute autre²⁹

Ici, nous sommes face à des cas où les adjectifs nominalisés dénotent des choses qui ne sont pas quantifiables ; ils dénotent une idée d'imprécision, nous ne pouvons pas délimiter avec précision les occurrences puisqu'elles expriment une globalité / une généralité.

Ces formes en *-ity* et en *-ness* contribuent donc à l'horreur puisqu'elles mettent en lumière le cadre inquiétant de l'œuvre grâce à l'indétermination. Stevenson mise encore une fois sur l'implicite de son texte pour que le lecteur réagisse.

Dans cette première partie, nous avons donc pu dégager une première tendance qui permet de manifester l'horreur. La subjectivité et le haut degré sont en effet deux éléments qui contribuent à l'expression de cette émotion. L'analyse en deux temps nous a permis de voir que les adjectifs jouaient un rôle tout aussi important que les noms. Les adjectifs à sens qualifiant et les formes en *-ing* permettent au lecteur d'avoir accès à l'intériorité des personnages : jugements appréciatifs et émotions *a posteriori* lui sont accessibles et façonnent sa propre réception de l'œuvre. L'horreur est également

²⁹ Marie-Line GROUSSIÈRE et Claude RIVIÈRE, *Les Mots de la linguistique, lexique de linguistique énonciative*, Paris, Ophrys, 1996

manifestée par le cadre inquiétant que Stevenson pose. L'auteur se sert de l'ambiguïté de son texte pour faire réagir le lecteur. Cela passe notamment par la présence de nombreuses figures de style. Au-delà de leur effet esthétique, elles interpellent le lecteur en raison des images étranges qu'elles créent. Ce cadre inquiétant prévaut sur la détermination des faits comme en témoignent les exemples où le N1 qualifie le N2 et les adjectifs nominalisés avec un fonctionnement compact.

Dans notre deuxième partie, nous verrons que l'horreur est aussi alimentée par le mystère au cœur de l'œuvre. Nous nous intéresserons tout particulièrement au tableau p. 33 et à la 3^e colonne dédiée aux verbes nominalisés.



-2-

INFÉRENCE
ET
ANTICIPATION

Dans cette deuxième partie, nous nous intéresserons toujours à l'horreur éprouvée par les personnages et le lecteur mais sous un angle différent. En effet, celle-ci passe aussi par la perception et une certaine appréhension : des théories sont envisagées, des possibilités sont évoquées par l'énonciateur et le lecteur participe également à cette quête de sens. Cela nous renvoie notamment à Wolfgang Iser et à ses « lieux d'indétermination »³⁰ abordés dans la première partie. Le lecteur est en quête de sens, il cherche à combler les vides laissés par Stevenson. Cette partie s'appuiera notamment sur la troisième colonne du tableau p. 33 qui porte sur les verbes nominalisés en N1 dans *N1 of N2*.

2.1. L'HORREUR ET L'INFÉRENCE DE PROPRIÉTÉS, PERCEPTIONS OU SENSATIONS

Tout d'abord, nous avons établi un tableau regroupant d'un côté des cas où des propriétés/perceptions sont exprimées et de l'autre des cas où des sensations sont mises en avant.

Propriétés / Perceptions	Sensations
<p>(6) <i>the marks of prolonged and sordid negligence</i> (16) <i>the features of the real Mr. Hyde</i> (35) <i>the light of a melancholy candle</i></p>	<p>(11) <i>a strong feeling of deformity</i> (29) <i>the haunting sense of unexpressed deformity</i></p>

30 Marc LACHENY, « Iser (Wolfgang) », *Publictionnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mis en ligne le 20 septembre 2015, dernière modification le 02 juillet 2019, [consulté le 4 janvier 2020], disponible sur : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/iser-wolfgang>.

Nous constatons que les perceptions de l'énonciateur-observateur sont biaisées, le lecteur voit les choses à travers un prisme, celui de la personne qui raconte l'histoire. Le mystère de l'œuvre se dévoile petit à petit grâce à ces perceptions qui apparaissent comme des indices laissés par le narrateur. Ces indices prennent notamment la forme d'adjectifs, en (6) l'adjectif *sordid*, en (16) *real*, en (35) *melancholy*: ils donnent des indications, orientent la compréhension du lecteur et donc la résolution du mystère.

L'énonciateur-observateur fait également part de sensations qui sont complètement subjectives, ces dernières influencent alors fortement le lecteur par un procédé d'intersubjectivité: il y a un consensus entre l'énonciateur-observateur et le lecteur comme nous avons déjà pu le remarquer dans la première partie.

Le lecteur a donc accès à des descriptions qui, de manière générale, sont objectives bien que tout de même filtrées par le prisme du narrateur. Le lecteur a aussi accès à des sensations qui sont entièrement subjectives et qui se répercutent sur son propre ressenti. Les exemples (11) et (29) sont d'ailleurs des exemples de sensations *a posteriori* et c'est ce sur quoi nous allons nous concentrer dans la prochaine sous-partie.

2.2. L'EMPLOI DE VERBES NOMINALISÉS EN N1 QUI RENOIENT À DES SENSATIONS OU À DES PRESENTIMENTS

En effet, dans cette sous-partie, nous allons nous focaliser sur les sensations et presentiments exprimés par des verbes nominalisés en N1:

(11) *a strong **feeling** of deformity > to feel*

(29) *the haunting **sense** of unexpressed deformity > to sense*

(37) *a crushing **anticipation** of calamity > to anticipate*

(53) *a strong, superstitious **prevision** of success > to prevision*

Parmi les exemples cités ci-dessus, les cas (11) et (29) manifestent des sensations négatives, notamment la peur et le dégoût, cela passe par le substantif *deformity* dans les deux occurrences et par l'adjectif *haunting* en (29). En (37) et en (53), ce sont des pressentiments qui sont communiqués : l'inquiétude et la peur en (37) et la réussite en (53). Nous pouvons qualifier ces deux exemples d'émotions *a priori*, ce qui fait appel à la modalisation *a priori* définie par Larreya :

l'énonciateur n'a pas une connaissance directe de l'événement modalisé : dans la réalité telle qu'elle apparaît à travers son énoncé, il ne "voit" pas cet événement (qui est encore à venir)³¹

Nous pouvons parler de modalisation *a priori* car Utterson, qui est le personnage qui a ces pressentiments, n'a pas connaissance de ce qui va se réaliser après.

De surcroît, ces exemples dénotent une action puisqu'ils sont formés à partir de verbes. Pour les deux cas d'émotions *a priori*, l'anticipation est au cœur du procès, Utterson émet des hypothèses quant à la possibilité de réalisation des événements à venir. Cela fait d'ailleurs écho à un autre type de modalité : la modalité épistémique. Celle-ci est définie comme suit par Gilbert :

modalité de type 2 : modalité épistémique (certain, probable, possible, nécessaire, etc.), qui s'exprimera notamment au moyen de certains auxiliaires modaux et de certains adverbes du type de *perhaps*, *certainly*, etc. et qui permet d'évaluer **quantitativement** les chances de validation de la relation³²

31 Paul LARREYA, *Le prétérit des auxiliaires modaux anglais : valeur temporelle et valeur hypothétique*, Journée « verbes modaux », Institut Charles V, février 2002

32 Éric GILBERT, « La théorie des opérations énonciatives d'Antoine Culioli », *Les Théories de la grammaire anglaise en France*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 93

L'anticipation fait appel à cette modalité puisque les hypothèses émises ont un certain nombre de chances de se réaliser ou non. L'inférence est aussi liée à cette logique puisque c'est une « opération consistant à établir qu'une proposition est vraie par le seul fait de sa liaison avec une ou plusieurs propositions dont la vérité a été établie précédemment. *Raisonnement par inférence. La déduction et l'induction sont deux formes particulières d'inférence.*³³ »

Ainsi, l'inférence est très présente dans le récit car l'enquête menée par Utterson avec le lecteur repose principalement sur l'induction et la déduction.

Les quatre exemples étudiés ci-dessus reprennent également des procédés étudiés en première partie: ils témoignent d'une subjectivité très forte ainsi que d'un haut degré exprimé à travers l'adjectif *strong* présent à deux reprises et les deux adjectifs en *-ing* (*crushing* et *haunting*).

L'inférence et l'anticipation étudiées dans cette sous-partie passent aussi par l'un des cinq sens: l'ouïe.

2.3. LES SONS APPARAISSENT COMME DES PRÉSAGES

En effet, les sons jouent un rôle important dans la littérature gothique, ils apparaissent souvent comme des présages et mettent en garde les personnages et le lecteur. Ils accroissent ainsi la peur, l'inquiétude et peuvent être traités comme des menaces mais également comme des indices. Ci-dessous, nous avons sélectionné quelques exemples de sons qui apparaissent comme des présages:

(7) *a slight change of voice*

33 « Inférence », *Dictionnaire de l'Académie française*, [consulté le 6 avril 2020], disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I1155>

L'exemple ci-dessus est tiré du début de l'œuvre, lorsqu'Enfield raconte l'histoire de la porte à Utterson. Il s'agit donc d'un moment très important dans l'histoire: c'est le commencement du nœud de l'intrigue.

(19) *the low growl of London*

(20) *the footfalls of a single person*

(21) *the vast hum and clatter of the city*

Les trois exemples ci-dessus proviennent du passage de l'histoire précédant la rencontre entre Hyde et Utterson. La tension est donc exacerbée et le suspense est à son paroxysme.

(22) *a hissing intake of the breath*

Cet exemple est extrait de l'actuelle rencontre entre Hyde et Utterson, il s'agit donc, là encore, d'un passage très important du récit.

Ainsi, tous ces exemples apparaissent à des moments charnières de l'œuvre et renforcent le cadre inquiétant de l'œuvre. Ce sont souvent des bruits indistincts: des bruits de pas, un léger changement dans la voix, une respiration sifflante, etc. Pour le cas des exemples (7) et (21), il est intéressant de noter que ces sons laissent transparaître les émotions des personnages. En (7), c'est l'appréhension d'Utterson qui est mise en lumière tandis qu'en (21) c'est la peur de Hyde qui est exacerbée.

Ces sons peuvent donc être perçus comme des indices permettant de lever le mystère qui plane tout au long de l'intrigue. Comme mentionné plus haut, ils sont très présents dans la littérature gothique, c'est une caractéristique que le lecteur peut s'attendre à retrouver dans ce genre d'œuvres.

2.4. LE LECTEUR: ENTRE ENQUÊTE ET HORIZON D'ATTENTE

Le mystère de l'œuvre se lève donc petit à petit grâce aux perceptions et aux sensations de l'énonciateur-observateur: elles permettent au lecteur qui joue aussi le rôle d'enquêteur de raisonner par inférence. À partir d'un fait, il émet des hypothèses qui deviennent des pistes qu'il pense plausibles. Cela nous renvoie à la modalité épistémique et aux chances de réalisation d'un événement.

L'enquête du lecteur peut être guidée par son horizon d'attente, que nous pouvons définir comme suit :

Somme toute, l'horizon d'attente du lecteur constitue l'ensemble de ce à quoi ce dernier estime être en droit de s'attendre au moment de plonger dans la lecture. Ces attentes ont été façonnées au fil de ses expériences de lecture qui lui ont permis d'établir plus ou moins consciemment les constantes du genre qui lui plaît, lesquelles il souhaite retrouver dans ses lectures subséquentes.³⁴

En effet, le lecteur, par ses expériences de lecture, peut s'attendre à retrouver certains éléments qu'il a l'habitude de rencontrer dans des œuvres d'un genre similaire. C'est ce qu'Isabelle Kalinowski explique dans son article où elle cite Jauss, connu pour sa théorie de la réception³⁵ :

Une œuvre littéraire, même lorsqu'elle vient de paraître, ne se présente pas comme une nouveauté absolue dans

34 « Qu'est-ce que l'horizon d'attente du lecteur? », *Le pigeon décoiffé*, [consulté le 9 janvier 2020], disponible sur: <https://lepigeondecoiffe.com/quest-ce-que-lhorizon-dattente-du-lecteur/>

35 Isabelle KALINOWSKI, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », dans *Revue germanique internationale* [en ligne], 8, 1997, p. 151-172, [consulté le 9 janvier 2020], disponible sur: <http://journals.openedition.org/rgi/649>

un désert d'information, mais prédispose son public par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières, à une forme de réception particulière.

Lorsqu'il débute l'œuvre, le lecteur peut donc s'attendre à une atmosphère inquiétante et à des personnages effrayants liés à l'inspiration gothique du roman. Il peut également espérer retrouver des mystères qui eux sont plutôt associés au genre du roman à sensation dont Stevenson s'inspire. Ci-dessous, nous avons regroupé des exemples du corpus témoignant de ces différents aspects :

- (1) *a man of a rugged countenance*
- (5) *a certain sinister block of building*
- (8) *three o' clock of a black winter morning*
- (14) *the gross darkness of the night*
- (30) *Shocking murder of an M. P.*
- (50) *the full deformity of that creature*

Ainsi, Stevenson respecte certains aspects de l'horizon d'attente du lecteur. Les genres dans la lignée desquels il s'inscrit se retrouvent dans son œuvre. Néanmoins, l'auteur joue avec les attentes de son public. Effectivement, s'il emprunte des caractéristiques à différents genres littéraires, il s'amuse également à transgresser les codes. Prenons pour exemple le genre du gothique dont il s'inspire : le cadre spatial est souvent un château lugubre, or, ici ce n'est pas le cas. Nous pouvons également mentionner le roman à sensation/l'enquête policière qui est détournée dans l'œuvre car le vrai mystère à résoudre s'articule autour de la relation qui unit Jekyll et Hyde et non autour des crimes commis par le dernier.

Cette transgression des codes et des attentes du lecteur peut être définie comme suit :

La distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience³⁶

C'est ce que Jauss nomme «l'écart esthétique», Stevenson s'en sert pour maintenir le lecteur dans l'incertitude. En fait, l'auteur l'utilise dès le début de son roman, jusque dans le genre de son œuvre, qui est une forme hybride mélangeant des genres distincts et tirant son inspiration de l'époque dans laquelle elle s'inscrit. De plus, Stevenson joue sur l'aspect subversif de son récit pour tromper le lecteur. Au départ, ce dernier pense que Hyde et Jekyll sont deux personnes distinctes et il s'attend qu'à la fin du roman, le « méchant » soit attrapé et puni. Cependant, la réalité est plus complexe puisque les deux personnages n'en constituent finalement qu'un seul. Le lecteur est alors trahi par l'auteur qui joue avec ses attentes. Nous pouvons d'ailleurs lier ces attentes du lecteur à la modalité épistémique puisque celles-ci vont potentiellement se réaliser : il n'y a aucune certitude, seulement un certain nombre de chances de validation des attentes.

Tout au long du récit, le lecteur endosse le rôle d'enquêteur en suivant le personnage d'Utterson. Il forge son propre jugement avec les informations qu'il obtient mais ce jugement est parfois trompé car le lecteur n'a pas accès à tous les éléments nécessaires à l'élucidation du mystère. Prenons pour exemple la fin du chapitre 2, « Search for Mr. Hyde », Utterson tente de comprendre le lien qui unit Jekyll et Hyde et plus précisément le fait que Hyde soit le bénéficiaire du testament de Jekyll. L'avocat pense qu'il s'agit d'une

36 Marc LACHENY, «Jauss (Hans Robert)», *Publictionnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mis en ligne le 20 septembre 2015, dernière modification le 02 juillet 2019, [consulté le 13 octobre 2019], disponible sur : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/jauss-hans-robot>.

forme de chantage et cela oriente donc le lecteur sur une mauvaise piste. En effet, Utterson est un homme de raison et cela influence fortement son raisonnement, notamment à la fin de l'œuvre : lorsque Poole et Utterson se rendent chez Jekyll, Poole fait part de toutes les anomalies des derniers jours à Utterson et celui-ci tente de trouver une explication rationnelle, il ne peut concevoir ou admettre la possibilité d'une explication surnaturelle.

Les deux derniers chapitres sont très intéressants d'un point de vue narratif puisque le lecteur et Utterson sont sur un pied d'égalité. En effet, la narration est assurée par Lanyon pour le chapitre 9 puis par Jekyll pour le chapitre 10. Ainsi, le lecteur, qui suivait l'histoire à travers les yeux d'Utterson depuis le début, se retrouve au même niveau que l'avocat. Cela lui permet de se détacher de la vision rationnelle du monde d'Utterson et de suivre ses propres hypothèses. C'est ce que Naugrette explique dans son article « On the Possibility and Plurality of Worlds: from *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* to *Le Crime étrange de Mr Hyde* » :

In the next two chapters, which contain the two narratives, Utterson as a character thus gives way to Utterson as reader, a silent, untold action which the reader can imagine, but cannot see since Utterson's act of reading coincides, en abyme, with the reader's own discovery of Dr Lanyon's and Dr Jekyll's embedded narratives. [...] This silent act of reading – Utterson is never described as such, since his reading coincides with the reader's – thus ironically defines the self-styled amateur detective as “naive Model Reader” apt to fall into the narrator's trap (Eco's extreme case in point being probably *The Murder of Roger Ackroyd*), at least into the unobtrusive third voice's, which never enables him to grasp that no separate Hyde and Jekyll exist, but more often than not, such a hybrid creature as Jekyll-Hyde [...]

Mr Utterson thought he was moving and acting in a detective story (case taken as murder case, like in “The Carew Murder Case”) while he was involved in a pre-Freudian case history of duplication and split personality.³⁷

Utterson, qui orientait le lecteur depuis le début du récit, est donc en retrait sur la fin du roman et cela permet au lecteur de s'approprier complètement le rôle de détective. Naugrette parle même d'un entrecroisement, d'un effet miroir entre Utterson et le lecteur :

A kind of criss-cross and inverted mirror-effect seems to take place here between Mr Seek-reader and the reader-Mr Seek, who read the final narratives at the same time, in the same place. The reader has indeed a considerable advantage over Utterson: he reads a novel entitled *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. As such, he appears as Eco's “critical Model Reader” as opposed to Mr Utterson's first-sight naive reading of the case.³⁸

Ainsi, le lecteur semble avoir un avantage précieux dans le cadre de la résolution de l'énigme, celui-ci peut enfin se défaire du personnage d'Utterson et avoir un pas de recul sur « l'affaire Hyde ». Mais au-delà du mystère qui se lève petit à petit, il doit faire face à l'indétermination qui continue de planer sur le roman de Stevenson. Effectivement, à l'image des romans policiers dont l'auteur s'inspire, le mystère est maintenu jusqu'à la fin. La révélation finale et le dénouement n'ont lieu que dans les dernières pages.

37 Jean-Pierre NAUGRETTE, « On the Possibility and Plurality of Worlds: from *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* to *Le Crime étrange de Mr Hyde* », *Sillages critiques* [en ligne], 6, 2004, mis en ligne le 01 juillet 2009, [consulté le 25 septembre 2020], disponible sur : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1427>

38 *Ibid.*

2.5. LE MAINTIEN DE L'INDÉTERMINATION AU SEIN DES STRUCTURES QUALIFIANTES

Cette indétermination est également assurée par le biais d'articles indéfinis. Ci-dessous, nous avons retenu certains cas permettant d'illustrer cela :

(26) *the ghost of **some** old sin, the cancer of **some** concealed disgrace*

(35) *the light of **a** melancholy candle*

(37) ***a** crushing anticipation of calamity*

(38) *the moisture of **some** strangling anguish*

(41) *every guarantee of **an** honourable and distinguished future*

Qu'ils soient utilisés en N1 ou en N2, ces articles indéfinis permettent de renforcer l'incertitude présente dans l'œuvre. En effet, les articles indéfinis sont employés pour parler de quelque chose qui n'est pas connu ou qui n'est pas spécifié. Cela nous renvoie d'ailleurs à la définition de la «détermination³⁹» mentionnée en 1.2.5. Ici aussi le maintien de l'indétermination repose sur la généralité⁴⁰, les exemples où *some* est employé sont les plus frappants. Ce déterminant est utilisé lorsque l'énonciateur ne sait pas précisément ce dont il parle.

Ainsi, le mystère de l'œuvre contribue à l'horreur ressentie par les personnages et le lecteur qui sont constamment dans l'incertitude.

39 **Détermination (degré de) (définition)** : degré de généralité/spécificité référentielle entre d'une part la généralité absolue et d'autre part la singularité absolue de l'occurrence individuelle irréductible à toute autre

Marie-Line GROUSSIÈRE et Claude RIVIÈRE, *Les Mots de la linguistique, lexique de linguistique énonciative*, Paris, Ophrys, 1996

40 Le maintien de l'indétermination s'illustre également avec l'intrigue puisque à la fin du roman la potion concoctée par Jekyll reste un mystère: *You will learn from Poole how I have had London ransacked; it was in vain; and I am now persuaded that my first supply was impure, and that it was that unknown impurity which lent efficacy to the draught*(p. 95)

Le cadre inquiétant du récit est renforcé par le secret qui unit Jekyll et Hyde. Peu à peu, le mystère se lève grâce aux perceptions et sensations de l'énonciateur-observateur qui sème des indices. Cependant, le lecteur doit prendre du recul car ces indices sont parfois trompeurs. Il peut alors compter sur son horizon d'attente pour élucider le mystère au cœur de l'intrigue. Ses expériences de lecture antérieures lui permettent en effet de s'orienter mais Stevenson en joue parfois. L'horizon d'attente du lecteur est alors trahi par moments et il doit attendre la fin du roman pour comprendre la nature de la relation qui lie Jekyll et Hyde. En effet, le suspense est maintenu jusqu'au dernier moment par Stevenson, notamment par le maintien de l'indétermination grâce aux articles indéfinis.

Il s'agira désormais de nous confronter aux quatre traductions françaises de l'œuvre que nous avons choisies au début de notre étude. Notre but sera de déterminer les choix adoptés par les traducteurs pour rendre le même sens et les mêmes effets en français. Nous tenterons donc de dégager les grandes tendances qui se détachent de ces quatre textes.



- 3 -

LES CHOIX ADOPTÉS
EN TRADUCTION

Dans cette troisième et dernière partie, nous allons rendre compte des différents procédés choisis par les traducteurs pour restituer l'horreur caractéristique de l'ouvrage en français. Pour ce faire, nous avons décidé de classer les différents types de procédés utilisés par les quatre traducteurs. Tout d'abord, nous nous concentrerons sur les procédés calqués, c'est-à-dire des procédés similaires à ceux utilisés en langue source. Ensuite, nous nous intéresserons aux procédés spécifiques au français, puis à l'explicitation de certains procédés rencontrés en anglais. Pour finir, nous aborderons la traduction des figures de style qui sont incontournables dans le texte de Stevenson mais qui, nous le verrons, ne sont pas forcément conservées en français.

3.1. LES PROCÉDÉS « CALQUÉS »

Pour commencer cette nouvelle partie, nous avons choisi de nous intéresser aux procédés « calqués » sur la langue source, l'anglais. Ce sont donc des procédés qui reprennent les mêmes principes ou le même fonctionnement que nous avons pu rencontrer dans les deux premières parties de cette étude.

3.1.1. TRADUCTION DES PARTICIPES PRÉSENTS/ ADJECTIFS EN -ANT EN FRANÇAIS

Il y a en effet un procédé particulier que nous retrouvons à la fois dans le texte original et dans les traductions : il s'agit des participes présents. Ci-dessous nous avons rassemblé les exemples suivant cette logique :

- (10) *a kind of black, **sneering** coolness*
- (b) *un air de froideur **méprisante***

- (17) *the **startling** clause of the will*
 (a) *des **stupéfiantes** clauses du testament*
 (b) *les clauses **surprenantes** du testament*
 (d) *les clauses **stupéfiantes** de son testament*

- (22) *a **hissing** intake of the breath*
 (a) *en **aspirant** l'air avec force*
 (c) *son haleine se fit **sifflante***
 (d) *la respiration **sifflante***

- (29) *the **haunting** sense of unexpressed deformity*
 (a) *l'impression **obsédante** de difformité indéfinissable*
 (b) *cette impression **obsédante** d'une difformité inexprimable*
 (c) ***L'obsédante** impression de monstruosité inexprimable*
 (d) ***L'obsédante** impression de difformité [...] Mais, cette difformité, aucun n'était capable de la décrire.*

Nous constatons qu'une majeure partie des formes en *-ing* analysées en partie 1 est très souvent traduite par des participes présents en français. Comme nous l'avions démontré, ces formes expriment des émotions *a posteriori* ainsi qu'une forte subjectivité et un haut degré. D'autres formes en *-ing* sont traduites par des suffixes en *-able* ou encore par des relatives: ces cas font partie de notre prochaine section qui s'articule autour des procédés spécifiques au français.

3.2. LES PROCÉDÉS SUBJECTIFS SPÉCIFIQUES AU FRANÇAIS

En effet, les quatre traductions de l'œuvre analysées démontrent que pour rendre les mêmes effets de sens, les traducteurs ont recours à des procédés propres à la langue française.

3.2.1. L'ANTÉPOSITION VOLONTAIRE DE L'ADJECTIF EN FRANÇAIS

Le premier procédé auquel nous allons nous intéresser repose sur l'antéposition volontaire de l'adjectif en français. Effectivement, contrairement à l'anglais où l'adjectif se positionne obligatoirement devant le nom qu'il qualifie, le français offre plus de liberté. Ci-dessous nous avons sélectionné certains exemples où l'adjectif a été intentionnellement placé avant le nom :

Titre: *(The) Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*

- (a) **L'Étrange** cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde
- (b) *Le cas étrange du docteur Jekyll*
- (c) **L'étrange** cas du Dr. Jekyll et de M.Hyde
- (d) *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*

(27) *the strange clauses of the will*

- (a) les **singulières** clauses du testament
- (b) *les clauses étranges du testament*
- (c) *les clauses de l'étrange testament*
- (d) *les clauses singulières du testament*

(34) *the dark influence of Hyde*

- (a) la **sinistre** influence de Hyde
- (b) la **sombre** influence de Hyde
- (c) La **néfaste** influence de Hyde
- (d) *Pas traduit*

(43) *the thorough and primitive duality of man*

- (a) **l'essentielle** et **primitive** dualité de l'homme
- (b) *la dualité complète et primitive de l'homme*
- (c) *la dualité primordiale et incontestable de l'homme*
- (d) *la dualité première et totale de l'espèce humaine*

- (46) *the civilities of my unhappy victim*
 (a) *les politesses de mon **infortunée** victime*
 (b) *les civilités de ma **malheureuse** victime*
 (c) *les civilités de ma **malheureuse** victime*
 (d) *les politesses de ma **malheureuse** victime*

Nous avons fait le choix de laisser les traductions où l'adjectif était placé après le nom pour démontrer que les deux possibilités étaient adoptées. Nous pouvons en effet voir qu'en fonction des exemples, une ou plusieurs traductions placent l'adjectif avant le nom. Cela permet de faire ressortir la subjectivité de l'énonciateur mais également de mettre en avant la valeur intensive des adjectifs qui relèvent alors d'un haut degré. Ces adjectifs antéposés sont utilisés en «emploi modalisateurs» comme expliqué par Cécile Narjoux dans *Le Grevisse*:

1° Certains adjectifs, autres que les adjectifs courts, ont un **sens différent**, selon qu'ils suivent ou qu'ils précèdent le nom (leur sens est souvent figuré).

Quand ils précèdent, ils signalent la **subjectivité** du locuteur et parmi eux, certains construisent les adjectifs en emploi modalisateurs, ou «adjectifs **modalisateurs**». Ce sont des adjectifs affectifs et évaluatifs:

*Un **brave** homme, un homme **brave***

[...]

2° D'autres **ne changent pas de sens** mais signalent la présence subjective du locuteur et se dotent d'une valeur **intensive**:

*Une **terrible** fin, une fin **terrible***⁴¹

41 Cécile NARJOUX, «Chapitre 3: L'adjectif», *Le Grevisse de l'étudiant, Grammaire graduelle du français* [en ligne], Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2018, p. 209-239 [consulté le 11 janvier 2019], disponible sur: <https://books.google.fr/books?id=13FUDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=grevisse&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewiC4fz-r-LIAhVJ1BoKHShoAmkQ6AEIMjAB#v=onepage&q=adjectif&f=false>

Ainsi, l'antéposition volontaire de ces adjectifs permet de faire ressortir le jugement appréciatif du narrateur. Cela nous renvoie au début de notre première partie où nous avons étudié l'utilisation d'adjectifs exprimant une modalité appréciative.

3.2.2. LA NOMINALISATION DES ADJECTIFS

Le deuxième procédé spécifique au français que nous avons relevé dans notre corpus est la nominalisation de certains adjectifs :

- (9) *a circle of such **hateful** faces*
 (b) *un cercle où toutes les figures portaient à un tel degré l'empreinte de la **haine***
 (c) *collection de visages exprimer une telle **haine***

Dans l'exemple ci-dessus, nous constatons que l'adjectif *hateful* a été traduit par le substantif *haine* dans deux des quatre traductions. Les traducteurs ont délibérément choisi de nominaliser l'adjectif anglais puisqu'ils auraient très bien pu le traduire par l'adjectif *haineux* (c'est d'ailleurs ce qui a été fait pour les deux autres traductions). Le passage à un substantif en français permet d'exprimer un état subjectif, cela marque également l'inférence du narrateur qui donne son point de vue. De surcroît, ce nom a un fonctionnement compact (voir 1.2.4.) et n'est donc pas quantifiable.⁴² Enfin, le

42 On peut aussi expliquer le recours fréquent à la préposition *avec* par la tendance à utiliser un nom sans marque de détermination et à fonctionnement compact pour exprimer un état subjectif en français. [...] Alors qu'un adverbe en *-ment* se limite à un constat externe, l'expression du sentiment par *avec* + *NOM* implique un processus d'inférence de la part du narrateur.

Olivier POLGE, « Les adverbes d'état subjectif dans *Alice's Adventures in Wonderland* et leurs traductions », dans CHUQUET Hélène, NITA Raluca et VALETOPOULOS Freiderikos (éd), *Des sentiments au point de vue: études de linguistique contrastive*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 9-10

recours à la nominalisation contribue au degré de ces énoncés, tout comme l'ajout d'un suffixe en *-able*.

3.2.3. LA SUFFIXATION EN *-ABLE*

Effectivement, certains adjectifs sont traduits par dérivés parasyntétiques (préfixe négatif et suffixe *-able*):

- (29) *the haunting sense of **unexpressed** deformity*
(a) *l'impression obsédante de difformité **indéfinissable***
(b) *cette impression obsédante d'une difformité **inexprimable***
(c) *l'obsédante impression de monstruosité **inexprimable***

- (30) ***Shocking** murder of an M. P.*
(a) ***Abominable** assassinat d'un membre du Parlement!*

- (38) *the moisture of some **strangling** anguish*
(c) *la froide rosée de quelque angoisse **innommable***

Ces adjectifs suffixés expriment une propriété permanente (ici l'incapacité ou l'impossibilité) ainsi qu'un haut degré qui renforcent l'aspect horrifiant de l'œuvre.⁴³ Il est intéressant de noter que deux des cas sont utilisés pour traduire des adjectifs en *-ing* (*shocking* et

43 the inseparable prefix *in-* combines with the suffix *-able* to negate the very possibility of an event and the two are inseparable. Of course they tend to express permanent properties [...] Whether in predicative or attributive position, the addition of the suffix *-able* in translation is a case of extrapolation in the sense that while the English participles refer to an isolated event that is not realized, their French equivalents in *-able* express a permanent property of the subject.

Susan MOORE et Olivier POLGE, «Interpreting the *Un*-expected: oral realization and translation», dans SEKALI Martine et TRÉVISE Anne (éd), *Linguistic marking of the expected vs. unexpected in English and French*, Canadian Journal of Linguistics, Volume 60 n°2, Juillet 2015, p. 15

strangling). Le recours au préfixe négatif doublé du suffixe *-able* consolide l'idée de l'impossibilité de décrire la chose qualifiée.

3.2.4. ÉTOFFEMENT VIA UNE RELATIVE

Le dernier procédé spécifique au français que nous allons étudier est le passage par une relative. Les traducteurs utilisent notamment les relatives à verbe conjugué lorsqu'il s'agit de traduire les adjectifs en *-ing*:

- (37) *a **crushing** anticipation of calamity*
 (b) *un pressentiment de calamité **qu'il ne pouvait surmonter***

- (38) *the moisture of some **strangling** anguish*
 (a) *la sueur d'une angoisse **qui l'étranglait***
 (b) *Cette sueur [...] par quelque angoisse **qui l'étranglait***

Cela permet de compléter le sens de l'antécédant, la relative agit comme un complément du nom. De surcroît, ce procédé permet d'explicitier la subjectivité: l'accent est mis sur le patient qui subit l'émotion exprimée. Nous remarquons également que pour les trois cas mentionnés ci-dessus, deux appartiennent à la traduction (b), nous pouvons donc nous demander s'il ne s'agit pas d'une tendance du traducteur.

3.3. DES PROCÉDÉS EXPLICITÉS

Dans cette section, nous allons nous intéresser aux procédés explicites: ce sont donc des procédés que nous avons rencontrés en anglais et qui sont repris en français mais de manière plus détaillée.

3.3.1. EXPLICITATION DE LA PERCEPTION DE L'APPARENCE DES PERSONNAGES

Dans un premier temps, nous allons nous arrêter sur la façon dont l'apparence des personnages est traduite en français. Nous insisterons particulièrement sur la manière dont celle-ci est perçue par les autres personnages et le lecteur. Nous avons retenu trois exemples anglais dont les traductions nous semblaient très intéressantes :

- (1) *a man of a rugged countenance*
(a) *un homme d'une **mine** renfrognée*
(d) *Cet homme **possédait** un visage sévère*

- (48) *the ugly face of my iniquity*
(b) *mon iniquité **se dressait devant moi dans son aspect repoussant***

(54) *He was small and very plainly dressed, and **the look of him**, even at that distance, went somehow strongly against the watcher's inclination.*

(a) *C'était un petit homme très simplement vêtu, et **son aspect**, même à distance, souleva chez le guetteur une violente antipathie.*

(b) *Il était de petite taille et vêtu très simplement, mais **son apparence**, même à cette distance, prévint fortement contre lui celui qui le surveillait.*

(c) *Il était petit, très simplement vêtu et **son aspect**, même à cette distance, donnait au guetteur une impression très désagréable.*

(d) *Il était petit, très simplement vêtu et même à cette distance **son apparence** sembla très suspecte à son observateur.*

Dans l'exemple (1), le personnage décrit est Utterson. L'explicitation de la perception de son apparence passe par deux

procédés différents. En (a), le choix du substantif *mine* n'est pas anodin: si nous prenons sa définition (« Aspect du visage, de la physionomie qui laisse paraître l'état d'esprit, le caractère, l'humeur, l'état de santé de quelqu'un, etc.⁴⁴ »), cela donne l'idée que le visage du personnage laisse transparaître son état d'esprit contrairement à *visage* ou *apparence* qui sont utilisés dans les autres traductions. En (d), l'explicitation de la perception de l'apparence du personnage passe par l'ajout du verbe *posséder*. Nous constatons quelque chose de similaire en (48), le traducteur (b) étoffe l'énoncé anglais: il y ajoute le verbe *dresser* ainsi que le complément de lieu *devant moi*. Nous pouvons aussi noter qu'il utilise le nom *aspect* pour traduire *face*, ce qui est intéressant car si nous nous arrêtons sur la définition du substantif (« Manière dont quelqu'un ou quelque chose se présente à la vue; apparence, extérieur⁴⁵ »), nous comprenons que ce choix n'est pas innocent. En effet, *aspect* donne une impression de recul, ce qui permet d'insister sur la façon dont le personnage est perçu. En (48) comme en (54), c'est Hyde qui est décrit et le recours au substantif *aspect* dénote également le côté inhumain du personnage puisque ce nom est peu utilisé pour décrire des êtres humains. Nous rencontrons plus habituellement le nom *apparence*, qui est d'ailleurs utilisé dans deux des quatre traductions en (54), les deux autres traducteurs ayant choisi d'employer *aspect*.

3.3.2. LA TRADUCTION DES SONS

Pour continuer, nous allons nous pencher sur la traduction des sons, ces derniers contribuent fortement au cadre inquiétant

44 « Mine », *Larousse*, [consulté le 25 avril 2021], disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mine/51551>

45 « Aspect », *Larousse*, [consulté le 25 avril 2021], disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/aspect/5705>

de l'œuvre et il est donc primordial que cet aspect menaçant soit retransmis en français :

(19) *the low growl of London*

(c) la **rumeur** sourde de la circulation des grandes artères

(21) *the vast hum and clatter of the city*

(a) la vaste **rumeur** et les voix de la ville

(d) *l'immense rumeur qui est comme le souffle et la voix même de la ville*

Dans les deux exemples ci-dessus les sons se rapportent à la ville de Londres et sur l'ensemble des traductions, trois ont recours au nom *rumeur*. Cela permet de créer une impression de polyphonie et un effet de confusion puisque nous ne connaissons pas précisément la nature du bruit et d'où celui-ci provient. L'inquiétude liée aux sons est ainsi renforcée et explicitée par l'utilisation du nom *rumeur*.

3.3.3. EXPLICITATION DE LA MODALISATION A POSTERIORI ET DU SOMATIQUE

Pour poursuivre cette partie, nous allons aborder les deux types de modalisation sur lesquels nous avons fondé nos deux premières parties. Mais tout d'abord, intéressons-nous à l'explicitation du somatique avec l'exemple (6) :

(6) *the marks of prolonged and sordid negligence*

(a) les **symptômes** d'une négligence sordide et prolongée

Dans l'exemple ci-dessus, le choix de *symptômes* dans la traduction (a) est surprenant : le terme évoque la maladie et se

rapporte au somatique alors qu'il s'agit ici de la description d'un bâtiment. Cette combinaison inattendue nous renvoie à une figure de style rencontrée en partie 1: l'hypallage. L'effet d'étrangeté provoqué interpelle le lecteur: c'est comme si le bâtiment était vivant et portait les traces physiques du mal produit par Hyde.

Nous avons ensuite sélectionné un exemple permettant de nous intéresser à la modalisation *a posteriori*:

(49) *the horror of my old friend*

(a) *l'horreur que j'inspirais à mon vieil ami*

(b) *la répugnance de mon vieil ami*

(c) *l'expression horrifiée de mon vieil ami*

(d) *la frayeur manifestée par mon vieux camarade*

Pour mieux analyser cet exemple et ses traductions, replaçons le dans son contexte:

*When I came to myself at Lanyon's, **the horror of my old friend** perhaps affected me somewhat. I do not know; it was at least but a drop in the sea to the abhorrence with which I looked back upon these hours.*⁴⁶

Cet extrait est tiré du chapitre entièrement narré par Jekyll, Lanyon vient alors d'assister à la transformation de Hyde en Jekyll et ce dernier nous fait part de la réaction de son ami. Sur les quatre traductions, *horror* est traduit seulement une fois par *horreur*: en (a). Cette traduction est également étoffée par une relative qui permet d'explicitier la provenance de cette horreur. En (b), c'est le substantif *répugnance* qui a été retenu, celui-ci permet d'explicitier

46 Robert Louis STEVENSON, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [en ligne], Planet eBook, [consulté le 15 octobre 2019], disponible sur: <https://www.planetebook.com/free-ebooks/the-strange-case-of-dr-jekyll.pdf>, p. 92

la réaction subjective du narrateur qui interprète l'horreur de Lanyon. En (c) l'horreur est retransmise à travers l'adjectif *horrifiée* qui manifeste physiquement l'horreur du personnage, la réaction *a posteriori* de Lanyon est ainsi explicitée. Enfin, en (d) c'est le nom *frayeur* qui a été choisi, l'accent est donc mis sur la peur tandis qu'en (b) il s'agissait plus du dégoût. L'ajout du participe passé *manifestée* permet d'insister sur la personne qui ressent cette frayeur.

En conclusion, aucune traduction ne garde exactement la construction initiale, différents choix sont adoptés : chaque traducteur décide de la façon dont il veut retranscrire l'horreur. De plus, ces quatre propositions explicitent, chacune à leur manière, la réaction de Lanyon et l'interprétation subjective que Jekyll en fait.

3.3.4. EXPLICITATION DE LA MODALISATION *A PRIORI*

Il nous reste maintenant à aborder la modalisation *a priori* et pour ce faire nous avons repris les exemples (37) et (53) analysés lors de notre deuxième partie :

(37) *a crushing **anticipation** of calamity*

(a) *un angoissant **pressentiment** de catastrophe*

(b) *un **pressentiment** de calamité qu'il ne pouvait surmonter*

(c) *l'approche d'une catastrophe*

(d) *le **pressentiment** d'une catastrophe*

(53) *a strong, superstitious **prevision** of success*

(a) *un vif et superstitieux **pressentiment** de toucher au but*

(b) *un fort **pressentiment** de succès*

(c) *l'impression qu'il n'avait, ce soir, pas attendu en vain*

(d) *le sentiment très fort, presque superstitieux, qu'il allait toucher au but*

Dans la majorité des cas, ces émotions *a priori* sont traduites par *pressentiment* (5 traductions sur 8), ce qui permet d'exprimer l'idée que l'énonciateur n'a pas connaissance de l'événement à venir mais seulement une intuition. De plus, nous constatons que trois traductions font appel à une relative pour expliciter la modalisation *a priori* (37 b, 53 c et d).

3.4. DES PROCÉDÉS PAS TOUJOURS CONSERVÉS : LE CAS DES FIGURES DE STYLE

Dans cette dernière partie, nous avons choisi de nous focaliser sur le cas des figures de style. En effet, comme nous avons pu le voir tout au long de cette étude, celles-ci jouent un rôle primordial dans l'élaboration du cadre inquiétant de l'œuvre.

Euphémismes

Pour commencer, nous avons regroupé l'ensemble des euphémismes étudiés ainsi que leurs traductions :

(33) *the cause of this **unhappy** break with Lanyon*

(a) *la cause de cette **fâcheuse** brouille avec Lanyon*

(b) *la cause de cette rupture **malheureuse** avec Lanyon*

(c) *la raison de cette **malheureuse** rupture avec Lanyon*

(d) « *Et pourquoi t'es-tu brouillé avec Lanyon ?* »

(39) *the confession of Your unworthy and **unhappy** friend*

(a) *la confession de Votre ami indigne et **infortuné***

(b) *la confession de votre indigne et **malheureux** ami*

(c) *l'humble confession de Votre indigne et **malheureux** ami*

(d) *la confession de ton méprisable et **malheureux** ami*

(39 bis) *the confession of Your **unworthy** and unhappy friend*

(a) *la confession de Votre ami **indigne** et infortuné*

(b) *la confession de votre **indigne** et malheureux ami*

(c) *l'humble confession de Votre **indigne** et malheureux ami*

(d) *la confession de ton **méprisable** et malheureux ami*

(46) *the civilities of my **unhappy** victim*

(a) *les politesses de mon **infortunée** victime*

(b) *les civilités de ma **malheureuse** victime*

(c) *les civilités de ma **malheureuse** victime*

(d) *les politesses de ma **malheureuse** victime*

(52) *the life of that **unhappy** Henry Jekyll*

(a) *la vie de cet **infortuné** Henry Jekyll*

(b) *la vie de ce **malheureux** Henry Jekyll*

(c) *le Dr Henry Jekyll, **pauvre** pécheur*

(d) *la vie de **l'infortuné** docteur Jekyll*

Les euphémismes sont traduits, dans la plupart des cas, par un adjectif en français. Néanmoins, nous notons un cas où la figure de style n'a pas été traduite: en (33 d). En effet, le traducteur a choisi de tourner l'énoncé sous la forme d'une question au discours direct et la notion d'euphémisme a été complètement effacée. Les quatre traductions de l'exemple (39 bis) doivent également être mentionnées puisque l'euphémisme présent dans le texte original est traduit mais il n'exprime plus l'atténuation. Cela est particulièrement vrai dans la traduction (d) car le choix de l'adjectif *méprisable* donne plus une idée d'exagération que d'euphémisme.

Hypallages

Passons maintenant à la traduction des hypallages :

(23) *a sort of murderous mixture of timidity and boldness*

(a) *un mélange quasi féroce de timidité et d'audace*

(b) *une timidité mélangée d'impudence*

(c) *un mélange intolérable de timidité et de hardiesse*

(d) *un mélange extraordinaire de timidité et de hardiesse*

(35) *the light of a melancholy candle*

(a) *la lueur mélancolique d'une bougie*

(b) *la lueur mélancolique d'une bougie*

(c) *la mélancolique lumière d'une bougie*

(d) *la faible lueur d'une bougie*

Les traductions de l'exemple (23) proposent des choses différentes: en (b), l'adjectif *murderous* n'est pas traduit alors qu'en (a) le traducteur propose *féroce*, en (c) *intolérable* et en (d) *extraordinaire*. Nous perdons donc l'effet d'étrangeté présent dans l'énoncé en anglais, les trois adjectifs français ne dénotent pas l'aspect dangereux exprimé par *murderous*. En ce qui concerne les traductions de l'exemple (35), nous remarquons que la traduction de l'adjectif *melancholy* passe à côté de la traduction du nom *light*. Ainsi, l'effet d'étrangeté provoqué en anglais est inexistant en français.

Traduire des hypallages s'avère donc compliqué: l'adjectif au cœur de la figure de style est traduit de multiples façons et souvent celui-ci ne dénote plus l'illogicité qui existait en anglais. De surcroît, le traducteur modifie parfois l'emplacement des termes dans la phrase et donc l'hypallage disparaît au profit d'un énoncé qui paraît plus logique.

Oxymores

Abordons à présent la traduction des oxymores :

(8) *three o' clock of a **black** winter **morning***

(a) *trois heures du **matin**, par une **sombre nuit** d'hiver*

(b) *trois heures du **matin**; la **nuit** était **noire** et nous étions en hiver*

(c) *C'était par une **sombre nuit** hivernale et il pouvait bien être trois heures du **matin**.*

(d) *Une **sombre nuit** d'hiver, à trois heures du **matin** environ*

(28) *A flash of **odious joy***

(a) *Un éclair de **hideuse joie***

(b) *Un éclat de **joie odieux***

(c) *une **joie diabolique***

(d) *une **joie détestable***

(29) *the haunting sense of **unexpressed deformity***

(a) *l'impression obsédante de **difformité indéfinissable***

(b) *cette impression obsédante d'une **difformité inexprimable***

(c) *l'obsédante impression de **monstruosité inexprimable***

(d) *l'obsédante impression de **difformité** [...] Mais, cette difformité, **aucun n'était capable de la décrire**.*

Pour l'exemple (8), l'oxymore n'est conservé dans aucune des traductions françaises : en effet, les traductions de *black* (*sombre* ou *noire*) ne qualifient plus *morning* (*matin*). En (28), c'est tout le contraire puisque tous les traducteurs ont conservé l'oxymore. Enfin, en (29), trois des quatre traductions gardent la figure de style. Seul le traducteur (d) n'a pas conservé l'oxymore : l'adjectif *unexpressed* est traduit par une proposition séparée du nom.

Personnification

Portons désormais notre attention sur la traduction de la personnification du mal :

- (10) *a kind of black, sneering coolness*
(a) *un sang-froid sinistre et ricaneur*
(b) *un air de froideur méprisante*
(c) *souverainement calme, sinistre et railleur*
(d) *Il se contentait de ricaner avec une sombre froideur.*
- (23) *a sort of murderous mixture of timidity and boldness*
(a) *un mélange quasi féroce de timidité et d'audace*
(b) *une timidité mélangée d'impudence*
(c) *un mélange intolérable de timidité et de hardiesse*
(d) *un mélange extraordinaire de timidité et de hardiesse*
- (24) *the mere radiance of a foul soul*
(a) *le simple reflet d'une vilaine âme*
(b) *simplement le rayonnement d'une âme immonde*
(c) *simplement d'un corps normal habité par une âme satanique*
(d) *simplement du rayonnement d'une âme impure*
- (34) *the dark influence of Hyde*
(a) *la sinistre influence de Hyde*
(b) *la sombre influence de Hyde*
(c) *La néfaste influence de Hyde*
(d) *Pas traduit*

Les personnifications sont, de manière générale, conservées. Cependant, les termes choisis dans les traductions sont parfois moins frappants qu'en anglais : c'est notamment le cas en (10 b)

puisque l'adjectif *black* n'est pas traduit; en (23 a), (23 c) et (23 d) les adjectifs choisis pour traduire *murderous* (*féroce*, *intolérable*, et *extraordinaire*) sont moins percutants et en (b), le traducteur n'a même pas traduit l'adjectif; en (34) la personnification n'est pas du tout traduite en (d) tandis que les autres traductions témoignent de différentes interprétations de *dark*. De plus, comme en 3.2.1., nous remarquons que les traducteurs ont opté pour l'antéposition volontaire de l'adjectif: ils explicitent ainsi le point de vue subjectif du narrateur.

Les métaphores du texte original sont-elles conservées ?

Il nous reste donc à étudier les métaphores que nous avons rencontrées dans notre première partie. Concentrons-nous d'abord sur les métaphores se rapportant à la ville de Londres :

(18) *the face of the fogged city moon*

(a) les **regards** de la brumeuse lune citadine

(b) la clarté brumeuse de la lune

(c) la **face** embrumée de la lune éclairant la cité

(d) le clair de lune brumeux qui enveloppait toute la ville

(19) *the low growl of London*

(a) du sourd grondement de Londres

(b) les sourds grondements de Londres

(c) la rumeur sourde de la circulation des grandes artères

(d) le sourd grondement de la circulation

(21) *the vast hum and clatter of the city*

(a) la vaste rumeur et les voix de la ville

(b) le vaste bourdonnement de la ville

(c) *le fond sonore de la circulation des trams et des voitures*

(d) *l'immense rumeur qui est comme le **souffle** et la **voix** même de la ville*

Sur ces trois cas, plusieurs traductions ne retiennent pas la métaphore présente en langue originale: (18 b), (18 d), (19 c), (19 d) et (21 c). Cependant, la personnification de la ville est toujours présente dans les autres traductions: nous retrouvons *regards* en (18 a), *face* en (18 c), *souffle* et *voix* en (21 d). Ces traductions permettent de conserver l'atmosphère inquiétante présente dans le texte de Stevenson, l'utilisation de *regards* en (18 a) donne notamment vraiment l'impression que le lecteur et les personnages sont observés.

En ce qui concerne les autres métaphores étudiées, nous trouvons à nouveau divers cas où les traducteurs n'ont pas conservé les figures de style: en (24 c), en (38 c), en (38 d), en (44 c) et en (44 d).

(24) *the mere radiance of a foul soul*

(a) *le simple reflet d'une vilaine âme*

(b) **simplement le rayonnement d'une âme immonde**

(c) *simplement d'un corps normal habité par une âme satanique*

(d) **simplement du rayonnement d'une âme impure**

(26) *the ghost of some old sin, the cancer of some concealed disgrace*

(a) *le **revenant** d'un **vieux** péché, le cancer d'une honte secrète*

(b) *le **fantôme** d'une ancienne **faute**, la plaie de quelque honte cachée*

(c) *un mort mal enterré qui revient à l'existence, le chancre d'un péché ancien qui reprend vie et suppure*

(d) *le **châtiment** d'une faute très **ancienne**, **cachée**, comme une **sorte** de **cancer**, depuis des années et des années*

- (38) *the moisture of some strangling anguish*
 (a) la **sueur** d'une **angoisse** qui l'étranglait
 (b) Cette **sueur** [...] par quelque **angoisse** qui l'étranglait
 (c) la froide rosée de quelque angoisse innommable
 (d) la moiteur d'une angoisse

- (44) *the first breath of this new life*
 (a) le premier souffle de ma vie nouvelle
 (b) au premier souffle de cette nouvelle vie
 (c) les débuts mêmes de cette nouvelle vie
 (d) le début de cette existence nouvelle

Si nous faisons les comptes, voici ci-dessous le nombre de métaphores conservées par chaque traducteur :

Traducteur (a)	Traducteur (b)	Traducteur (c)	Traducteur (d)
7/7	6/7	2/7	3/7

Nous notons donc que le traducteur (a) a conservé l'intégralité des métaphores tandis que le traducteur (c) est celui qui en a gardé le moins avec seulement deux sur sept. Nous pouvons en déduire que la conservation des métaphores relève notamment des choix du traducteur : il peut avoir tendance ou non à garder les figures de style lors du passage de l'anglais vers le français.

Nous remarquons également à travers ces exemples que les métaphores sont parfois modifiées : en (18 a) le traducteur a traduit *face* par *regards*, en (21 d) *clatter* est traduit par *souffle* et *voix* et en (26 d) la phrase est réaménagée en français et *ghost* est notamment traduit par *châtiment*. Ainsi, nous comprenons que la traduction des métaphores est aussi confrontée à la difficulté de rendre le même sens et le même effet lors du passage de l'anglais au français.

Pour terminer cette partie, nous avons décidé de nous intéresser aux allitérations en [s] et en [ð] relevées au sein de certaines métaphores en anglais. Le son [ð] disparaît en français puisqu'en anglais il était présent grâce à l'article défini *the*, cependant, nous notons une allitération en [s] dans les traductions (a) et (b) de l'exemple (38) avec *sueur* et *angoisse*. De plus, nous retrouvons d'autres allitérations dans les autres exemples mais celles-ci ne sont plus forcément en [s] ou en [ð]: il y a une allitération en [m] dans la traduction (24 b) avec *simplement* / *rayonnement* / *âme* / *immonde* ainsi que dans la traduction (24 d) avec *simplement* / *rayonnement* / *âme*. Parmi les traductions de l'exemple (26), nous trouvons également de légères allitérations: pour la traduction (a), en [v] avec *revenant* et *vieux*; pour la traduction (b), en [f] avec *fantôme* et *faute* et pour la traduction (d), en [s] et en [ʃ] avec *châtiment* / *ancienne* / *cachée* / *sorte* / *cancer*.

Ainsi, l'horreur et le mystère de l'œuvre sont rendus de diverses manières en français. En fonction des traductions, nous retrouvons parfois les mêmes procédés rencontrés en anglais, nous remarquons également des procédés propres au français ou d'autres qui sont explicités. Enfin, certains procédés sont difficiles à rendre, c'est le cas des figures de style qui ne sont pas toujours conservées. Finalement, avec le recul, une approche cibliste des traductions de cette œuvre semble plus appropriée, notamment puisque les figures de style ne peuvent parfois pas être rendues telles quelles pour chaque exemple. Comme Ladmiral l'explique dans son article intitulé «La langue violée?»⁴⁷:

L'opposition entre sourciers et ciblistes est une problématique philosophique qui engage la réalité de modes

47 Jean-René LADMIRAL, «La langue violée?», *Palimpsestes* [en ligne], 6, 1993, mis en ligne le 01 janvier 1993, [consulté le 25 avril 2021], disponible sur: <http://journals.openedition.org/palimpsestes/754>

d'écriture différents en traduction littéraire. D'un côté, on aura un romantisme sourcier qui tendrait à "ethnologiser" la littérature, à produire des textes exotiques en langue-cible. De l'autre, on aura un classicisme cibliste dont le programme est celui d'une esthétique de la traduction procédant empiriquement aux "réglages" précis des énoncés qui sont censés produire en langue-cible des effets sémantiques et littéraires "équivalents" à ceux qu'avait mis en oeuvre le texte-source.

Les traducteurs de *Dr Jekyll and Mr Hyde* semblent en effet privilégier la langue cible : ils adaptent le texte anglais aux contraintes de la langue française et tentent de rendre le même résultat tant au niveau du sens que du style. De plus, il est important de garder à l'esprit que chaque traducteur a des préférences ou même des habitudes de traduction qui influenceront ses choix, tout comme l'interprétation subjective qu'il fera du texte.

CONCLUSION

Dr Jekyll and Mr Hyde est un roman hybride à la frontière de plusieurs genres littéraires. Stevenson s'inspire principalement de la littérature gothique et du roman à sensation mais son œuvre est également le résultat d'une époque de changements. En effet, la période victorienne voit de nombreux changements s'opérer dans divers domaines: des bouleversements sociaux ou scientifiques chamboulent le Royaume-Uni. Tous ces éléments contribuent à l'originalité de l'œuvre ainsi qu'à son succès.

L'intrigue s'articule autour de la mystérieuse relation qui unit le respectable Jekyll et Hyde, un personnage au comportement odieux. Le roman repose sur l'ambiguïté et l'incertitude et cela contribue à l'horreur ressentie par les personnages et le lecteur. L'intérêt de notre étude a donc été de faire ressortir les différentes façons dont l'horreur est exprimée et de rendre compte de ses effets sur la réception de l'œuvre. Le lecteur est activement impliqué dans l'élucidation du mystère et partage cette horreur avec le narrateur.

La première étape de ce mémoire s'est concentrée sur l'étude de la langue de départ, l'anglais, tant d'un point de vue linguistique que stylistique. Il était en effet indispensable d'observer les procédés utilisés dans le texte original avant de s'intéresser aux différentes traductions françaises de l'œuvre.

Ce point de départ nous a permis de traiter de la modalisation *a posteriori*, notamment de la modalité appréciative. La subjectivité

de l'énonciateur-observateur impacte le jugement du lecteur par un procédé d'intersubjectivité. Lecteur et narrateur sont liés, ils partagent les mêmes émotions. L'implicite du texte, accentué par les nombreuses figures de style, permet à Stevenson de laisser planer un cadre inquiétant fondé sur l'incertitude, et cela ne fait que renforcer l'horreur des personnages et du lecteur.

Mais l'horreur passe aussi par l'expression de pressentiments, donc d'émotions *a priori* qui sont liées à l'élucidation du mystère. Utterson assume le rôle d'enquêteur et entraîne le lecteur avec lui. L'inférence est au cœur de cette quête de vérité. Stevenson sème des indices tout au long de son œuvre, mais ces derniers entraînent parfois le lecteur dans de mauvaises directions. Jusqu'à la fin, il semble impossible qu'une explication surnaturelle soit envisageable, le mystère reste entier jusqu'aux derniers chapitres. Cela est notamment possible grâce au maintien de l'indétermination. Cette ambiance mystérieuse favorise la peur et donc l'horreur d'Utterson et du lecteur.

Enfin, les quatre traductions françaises permettent de répondre au questionnement à la source de cette étude, c'est-à-dire à comment traduire les mêmes émotions d'une langue à une autre ? Nous avons constaté que certains procédés rencontrés en langue source sont repris mais, la plupart du temps, des procédés spécifiques au français sont employés. En effet, une approche cibliste des traductions est plus appropriée car, comme nous l'avons remarqué, certains procédés sont difficiles à traduire : c'est notamment le cas des figures de style qui ne sont pas toujours conservées. Les traducteurs ont alors parfois recours à l'explicitation de certains procédés pour rendre le même sens en langue cible.

Au-delà de la traduction des émotions, il faut également prendre en compte que chaque traducteur n'a pas forcément la même compréhension du texte original et n'a pas la même intention lorsqu'il traduit un texte. C'est d'ailleurs pourquoi nous avons

fondé notre analyse sur quatre traductions différentes, afin de rendre compte de phénomènes traductologiques communs et non d'une manière de traduire spécifique. Cela témoigne du fait que l'acte de traduction entraîne des prises de position et des interprétations variées.

Finalement, ce mémoire s'apparente à un exposé des procédés utilisés en anglais et en français pour rendre compte de l'horreur présente dans *Dr Jekyll and Mr Hyde*. De plus, il rend compte des difficultés que pose le passage d'une langue à une autre. Le but de cette étude était également de mettre en lumière l'intersubjectivité qui existe entre l'énonciateur-observateur et le lecteur. À travers le processus de réception de l'œuvre, le lecteur se retrouve influencé par le narrateur et sa vision subjective.

Dans une perspective de recherche plus ouverte, il serait intéressant d'étudier d'autres œuvres littéraires où l'horreur est présente. En effet, nous pourrions voir si les procédés utilisés par Stevenson et les différents traducteurs se retrouvent dans d'autres ouvrages et si l'horreur est donc manifestée de la même manière ou non. Nous pourrions par exemple nous intéresser à l'œuvre de Matthew Gregory Lewis, *The Monk* (1796). Très bon exemple de la notion d'horreur, ce livre revient très souvent comme l'exemple parfait. Tout comme pour *Dr Jekyll and Mr Hyde*, l'histoire est narrée à la troisième personne avec différentes perspectives, ce qui en ferait un très bon cas d'étude.

ANNEXE A : LE CORPUS D'ÉTUDE

R.L. Stevenson	Théo Varlet (a)	B.J. Lowe (b)	Pas de nom (c)	Jean Muray (d)
1. a man of a rugged countenance (p. 3)	un homme d'une <u>mine</u> renfrognée (p. 3)	un homme de rude apparence (p. 5)	un homme au visage sévère (p. 3)	Cet homme <u>possédait</u> un visage sévère. (p. 13)
2. the lives of down-going men (p. 3)	la vie d'hommes en voie de perdition (p. 3)	certain hommes dans leurs dégringolades (p. 6)	les gens qui tournaient mal (p. 3)	certain hommes déjà très engagés sur la pente du mal (p. 14)
3. a busy quarter of London (p. 4)	d'un quartier ouvrier de Londres (p. 4)	un des quartiers les plus peuplés et affairés de Londres (p. 7)	un quartier commerçant de Londres (p. 4)	un quartier animé de Londres (p. 15)
4. rows of smiling saleswomen (p. 4)	deux rangées d'accortes marchandes (p. 4)	des rangées de souriantes et jolies vendeuses (p. 8)	d'accortes vendeuses présentant leur marchandise avec le sourire (p. 4)	une rangée de vendeuses souriantes (p. 15)
5. a certain <u>sinister</u> block of building (p. 5)	la masse rébarbative d'un bâtiment (p. 5)	un bâtiment d'aspect sinistre (p. 8)	une bâtisse trapue, d'aspect sinistre (p. 4)	un haut bâtiment assez sinistre (p. 15)
6. the marks of prolonged and sordid negligence (p. 5)	les <u>symptômes</u> d'une négligence sordide et prolongée (p. 5)	les marques d'une négligence sordide et remontant à de longues années (p. 8)	la marque d'une longue et sordide négligence (p. 4)	une longue négligence (p. 15)
7. a slight change of voice (p. 5)	d'une voix légèrement altérée (p. 5)	pas traduit	un léger changement dans la voix (p. 4)	d'une voix imperceptiblement changée (p. 16)
8. three o' clock of a black winter morning (p. 5)	trois heures du <u>matin</u> , par une <u>sombre nuit</u> d'hiver (p. 5)	trois heures du <u>matin</u> ; la <u>nuit</u> était <u>noire</u> et nous étions en hiver (p. 9)	C'était par une <u>sombre nuit</u> hivernale et il pouvait bien être trois heures du <u>matin</u> . (p. 5)	Une <u>sombre nuit</u> d'hiver, à trois heures du <u>matin</u> environ (p. 16)

ANNEXE A : LE CORPUS D'ÉTUDE

9. a circle of such <u>hateful</u> faces (p. 7)	pareille réunion de faces haineuses (p. 7)	un cercle où toutes les figures portaient à un tel degré l'empreinte de la <u>haine</u> (p. 12)	collection de visages exprimer une telle <u>haine</u> (p. 6)	visages aussi haineux (p. 18)
10. a kind of black, <u>sneering</u> coolness (p. 7)	un sang-froid sinistre et ricaneur (p. 7)	un air de froideur <u>méprisante</u> (p. 12)	souverainement calme, sinistre et railleur (p. 6)	Il se contentait de ricaner avec une sombre froideur. (p. 18)
11. a strong feeling of <u>deformity</u> (p. 10)	tout à fait l'impression d'avoir une difformité (p. 10)	difformité ; il vous donne très fortement cette impression (p. 17)	l'impression d'un être anormal (p. 8)	d'une infirmité, d'une anomalie quelconque (p. 22)
12. a volume of some dry <u>divinity</u> on his reading-desk (p. 12)	un aride volume de théologie sur son pupitre à lecture (p. 12)	quelque livre pieux et insignifiant reposant sur son pupitre (p. 20)	avec, sur sa table, un livre de théologie très sérieux (p. 9)	un bon livre de piété (p. 25)
13. a lover of the sane and customary sides of life (p. 13)	partisan des côtés sains et traditionnels de l'existence (p. 12)	partisan des coutumes équitables et droites (p. 21)	pas traduit	un avoué épris d'équilibre, de clarté et de bon sens (p. 26)
14. the gross <u>darkness</u> of the night (p. 15)	les opaques ténèbres de la nuit (p. 15)	l'obscurité (p. 25)	la pénombre du matin (p. 11)	l'obscurité profonde (p. 28)
15. the great field of lamps of a nocturnal city (p. 15)	l'immense champ de réverbères d'une ville nocturne (p. 15)	le grand champ de lumière formé par l'éclairage nocturne d'une grande ville (p. 25)	d'innombrables réverbères dans des rues enténébrées (p. 11)	dans la nuit de Londres, de longues files lumineuses de réverbères (p. 28)
16. the features of the real Mr. Hyde (p. 16)	les traits du véritable M. Hyde (p. 16)	les traits du réel M. Hyde (p. 27)	les traits du véritable M. Hyde (p. 11)	les traits réels de M. Hyde (p. 29)

17. the startling clause of the will (p. 16)	des <u>stupéfiantes</u> clauses du testament (p. 16)	les clauses <u>surprenantes</u> du testament (p. 27)	les clauses paradoxales de ce testament (p. 11)	les clauses <u>stupéfiantes</u> de son testament (p. 29)
18. the face of the fogged city moon (p. 16)	les <u>regards</u> de la brumeuse lune citadine (p. 16)	la clarté brumeuse de la lune (p. 28)	la <u>face</u> embrumée de la lune éclairant la cité (p. 12)	le clair de lune brumeux qui enveloppait toute la ville (p. 30)
19. the low growl of London (p. 16)	du sourd grondement de Londres (p. 16)	les sourds grondements de Londres (p. 28)	la <u>rumeur</u> sourde de la circulation des grandes artères (p. 12)	le sourd grondement de la circulation (p. 30)
20. the footfalls of a single person (p. 17)	le pas d'un promeneur solitaire (p. 17)	le pas d'une personne seule (p. 29)	un bruit de pas (p. 12)	le pas d'un promeneur isolé (p. 31)
21. the vast hum and clatter of the city (p. 17)	la vaste <u>rumeur</u> et les voix de la ville (p. 17)	le vaste bourdonnement de la ville (p. 29)	le fond sonore de la circulation des trams et des voitures (p. 12)	l'immense <u>rumeur</u> qui est comme le <u>souffle</u> et la <u>voix</u> même de la ville (p. 31)
22. a hissing intake of the breath (p. 17)	en <u>aspirant</u> l'air avec force (p. 17)	un petit sifflement des poumons (p. 29)	son haleine se fit <u>sifflante</u> (p. 12)	la respiration <u>sifflante</u> (p. 31)
23. a sort of murderous mixture of timidity and boldness (p. 19)	un mélange quasi féroce de timidité et d'audace (p. 19)	une timidité mélangée d'impudence (p. 32)	un mélange intolérable de timidité et de hardiesse (p. 14)	un mélange extraordinaire de timidité et de hardiesse (p. 33)
24. the mere radiance of a foul soul (p. 19)	le simple reflet d'une vilaine âme (p. 20)	<u>simplement</u> le <u>rayonnement</u> d'une <u>âme immonde</u> (p. 33)	simplement d'un corps normal habité par une âme satanique (p. 14)	<u>simplement</u> du <u>rayonnement</u> d'une <u>âme impure</u> (p. 33)
25. a great deal of trust (p. 21)	beaucoup de confiance (p. 21)	une confiance bien grande (p. 35)	une grande confiance (p. 15)	une grande confiance (p. 36)

ANNEXE A : LE CORPUS D'ÉTUDE

26. the ghost of some old sin, the cancer of some concealed disgrace (p. 21)	le <u>revenant</u> d'un <u>vieux</u> péché, le cancer d'une honte secrète (p. 22)	le <u>fantôme</u> d'une ancienne <u>faute</u> , la plaie de quelque honte cachée (p. 36)	un mort mal enterré qui revient à l'existence, le chancier d'un péché ancien qui reprend vie et suppure (p. 15)	le <u>châtiment</u> d'une faute très <u>ancienne</u> , <u>cachée</u> , comme une <u>sorte</u> de <u>cancer</u> , depuis des années et des années (p. 36)
27. the strange clauses of the will (p. 22)	les <u>singulières</u> clauses du testament (p. 23)	les clauses étranges du testament (p. 38)	les clauses de l' <u>étrange</u> testament (p. 16)	les clauses singulières du testament (p. 37)
28. A flash of odious joy (p. 30)	Un éclair de <u>hideuse</u> <u>joie</u> (p. 32)	Un éclat de <u>joie odieuse</u> (p. 52)	une <u>joie diabolique</u> (p. 22)	une <u>joie détestable</u> (p. 47)
29. the haunting sense of unexpressed deformity (p. 31)	l'impression <u>obsédante</u> de <u>difformité</u> <u>indéfinissable</u> (p. 33)	cette impression <u>obsédante</u> d'une <u>difformité</u> <u>inexprimable</u> (p. 55)	l' <u>obsédante</u> impression de <u>monstruosité</u> <u>inexprimable</u> (p. 23)	l' <u>obsédante</u> impression de <u>difformité</u> [...] Mais, cette difformité, <u>aucun</u> n'était capable de la <u>décrire</u> . (p. 49)
30. Shocking murder of an M. P. (p. 35)	<u>Abominable</u> assassinat d'un membre du Parlement ! (p. 37 / 38)	Horrible assassinat ! (p. 62)	La mort atroce d'un membre du Parlement ! (p. 26)	Un membre du Parlement victime d'un crime affreux. (p. 54)
31. a bottle of a particular old wine (p. 35)	une bouteille d'un certain vieux vin (p. 38)	une bouteille d'un vin d'une qualité et d'un crû particuliers (p. 62)	une bonne vieille bouteille (p. 26)	une bouteille de certain vin au millésime respectable (p. 56)
32. Remarkable incident of Dr. Lanyon (p. 38)	Le remarquable incident du Dr Lanyon (p. 41)	Remarquable incident du docteur Lanyon (p. 67)	La fin mystérieuse du Dr Lanyon (p. 29)	Le docteur Lanyon disparaît (p. 59)
33. the cause of this unhappy break with Lanyon (p. 40)	la cause de cette <u>fâcheuse</u> brouille avec Lanyon (p. 43)	la cause de cette <u>malheureuse</u> rupture avec Lanyon (p. 71)	la raison de cette <u>malheureuse</u> rupture avec Lanyon (p. 30)	« Et pourquoi t'es-tu brouillé avec Lanyon ? » (p. 62)

34. the <u>dark</u> influence of Hyde (p. 41)	la <u>sinistre</u> influence de Hyde (p. 44)	la <u>sombre</u> influence de Hyde (p. 72)	La <u>néfaste</u> influence de Hyde (p. 31)	Pas traduit
35. the light of a melancholy candle (p. 41)	la lueur mélancolique d'une bougie (p. 44)	la lueur mélancolique d'une bougie (p. 73)	la mélancolique lumière d'une bougie (p. 31)	la faible lueur d'une bougie (p. 62)
36. an infinite <u>sadness</u> of mien (p. 45)	une mine d'une désolation infinie (p. 47)	l'expression d'une tristesse infinie (p. 77)	une expression de tristesse infinie (p. 33)	son expression désolée (p. 66)
37. a <u>crushing anticipation</u> of calamity (p. 48)	un angoissant <u>pressentiment</u> de catastrophe (p. 51)	un <u>pressentiment</u> de calamité <u>qu'il ne pouvait surmonter</u> (p. 83)	l'approche d'une catastrophe (p. 36)	le <u>pressentiment</u> d'une catastrophe (p. 71)
38. the moisture of some <u>strangling</u> anguish (p. 49)	la <u>sueur</u> d'une <u>angoisse</u> qui l' <u>étranglait</u> (p. 51)	Cette <u>sueur</u> [...] par quelque <u>angoisse</u> qui l' <u>étranglait</u> (p. 83)	la froide rosée de quelque angoisse <u>innommable</u> (p. 36)	la moiteur d'une angoisse (p. 71)
39. the confession of Your <u>unworthy</u> and <u>unhappy</u> friend (p. 62)	la confession de Votre ami <u>indigne</u> et <u>infortuné</u> (p. 66)	la confession de votre <u>indigne</u> et <u>malheureux</u> ami (p. 106)	l'humble confession de Votre <u>indigne</u> et <u>malheureux</u> ami (p. 45)	la confession de ton <u>méprisable</u> et <u>malheureux</u> ami (p. 85)
40. either the honour, the <u>sanity</u> , or the life of my <u>flighty</u> colleague (p. 67)	aussi bien l'honneur que l'intégrité mentale ou la vie de mon collègue en fuite (p. 72)	l'honneur, la raison ou la vie de mon léger collègue (p. 113)	l'honneur, la santé mentale ou la vie de mon fantasque collègue (p. 49)	son honneur, sa raison et même sa vie (p. 91)
41. every guarantee of <u>an</u> honourable and distinguished future (p. 73)	toutes les garanties d'un avenir honorable et distingué (p. 78)	toutes les garanties d'un avenir honorable et distingué (p. 123)	des perspectives d'avenir honorables et brillantes (p. 53)	un bel avenir (p. 99)

ANNEXE A : LE CORPUS D'ÉTUDE

42. a profound <u>duplicity</u> of life (p. 73)	une profonde dualité d'existence (p. 78)	une vie de profonde duplicité (p. 124)	une profonde dualité mentale (p. 53)	la duplicité dans laquelle je vivais (p. 99)
43. the thorough and primitive <u>duality</u> of man (p. 74)	<u>l'essentielle</u> et <u>primitive</u> dualité de l'homme (p. 79)	la dualité complète et primitive de l'homme (p. 126)	la dualité primordiale et incontestable de l'homme (p. 54)	la dualité première et totale de l'espèce humaine (p. 100)
44. the first breath of this new life (p. 77)	le premier souffle de ma vie nouvelle (p. 81)	au premier souffle de cette nouvelle vie (p. 129)	les débuts mêmes de cette nouvelle vie (p. 55)	le début de cette existence nouvelle (p. 103)
45. the compensations of an approving conscience (p. 86)	les joies d'une conscience satisfaite (p. 89)	des compensations que vous apporte une conscience tranquille (p. 143 / 144)	en contrepartie, la satisfaction du devoir accompli (p. 61)	En échange de quoi, je fus chaleureusement approuvé par ma conscience (p. 111)
46. the civilities of my <u>unhappy</u> victim (p. 86)	les politesses de mon <u>infortunée</u> victime (p. 89 / 90)	les civilités de ma <u>malheureuse</u> victime (p. 144)	les civilités de ma <u>malheureuse</u> victime (p. 62)	les politesses de ma <u>malheureuse</u> victime (p. 113)
47. the <u>damned</u> horrors of the evening (p. 87)	aux maudites abominations de la soirée (p. 91)	aux horreurs maudites de la soirée (p. 146)	les horreurs maudites de cette nuit (p. 63)	l'acte terrifiant que j'avais accompli si peu de temps auparavant (p. 113)
48. the <u>ugly</u> face of my <u>iniquity</u> (p. 87)	l'horrible face de mon iniquité (p. 91)	mon iniquité <u>se dressait devant moi dans son aspect repoussant</u> (p. 146)	l'atroce vision de mon péché (p. 63)	mon forfait (p. 113)
49. the horror of my old friend (p. 92)	l'horreur que j'inspirais à mon vieil ami (p. 94)	la répugnance de mon vieil ami (p. 153)	l'expression horrifiée de mon vieil ami (p. 66)	la frayeur manifestée par mon vieux camarade (p. 117)

<p>50. the full <u>deformity</u> of that creature (p. 93)</p>	<p>la plénière difformité de cette créature (p. 96)</p>	<p>pleinement la difformité de cette créature (p. 156)</p>	<p>la totale monstruosité de l'être (p. 67)</p>	<p>la difformité de l'être (p. 119)</p>
<p>51. my true hour of death (p. 96)</p>	<p>l'heure véritable de ma mort (p. 98)</p>	<p>l'heure véritable de ma mort (p. 160)</p>	<p>le dernier soupir (p. 68)</p>	<p>l'heure de ma vraie mort (p. 121)</p>
<p>52. the life of that <u>unhappy</u> Henry Jekyll (p. 96)</p>	<p>la vie de cet <u>infortuné</u> Henry Jekyll (p. 98)</p>	<p>la vie de ce <u>malheureux</u> Henry Jekyll (p. 160)</p>	<p>le Dr Henry Jekyll, <u>pauvre</u> pécheur (p. 68)</p>	<p>la vie de l'<u>infortuné</u> docteur Jekyll (p. 121)</p>
<p>53. a strong, superstitious <u>prevision</u> of success (p. 17)</p>	<p>un vif et superstitieux <u>pressentiment</u> de toucher au but (p. 17)</p>	<p>un fort <u>pressentiment</u> de succès (p. 29)</p>	<p>l'impression qu'il n'avait, ce soir, pas attendu en vain (p. 12)</p>	<p>le sentiment très fort, presque superstitieux, qu'il allait toucher au but (p. 31)</p>
<p>54. He was small and very plainly dressed, and the <u>look of him</u>, even at that distance, went somehow strongly against the watcher's inclination. (p. 17)</p>	<p>C'était un petit homme très simplement vêtu, et <u>son aspect</u>, même à distance, souleva chez le guetteur une violente antipathie. (p. 17)</p>	<p>Il était de petite taille et vêtu très simplement, mais <u>son apparence</u>, même à cette distance, prévint fortement contre lui celui qui le surveillait. (p. 29)</p>	<p>Il était petit, très simplement vêtu et <u>son aspect</u>, même à cette distance, donnait au guetteur une impression très désagréable. (p. 12)</p>	<p>Il était petit, très simplement vêtu et même à cette distance <u>son apparence</u> sembla très suspecte à son observateur. (p. 31)</p>

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres composant le corpus

STEVENSON Robert Louis, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [en ligne], Planet eBook, [consulté le 15 octobre 2019], disponible sur : <https://www.planetebook.com/free-ebooks/the-strange-case-of-dr-jekyll.pdf>

STEVENSON Robert Louis, *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* [*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886], trad. Théo Varlet [en ligne], Ebooks libres et gratuits, [consulté le 15 octobre 2019], disponible sur : http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Stevenson_LEtrangeCasDuDrJekyllEtDeMrHyde.pdf

STEVENSON Robert Louis, *Le cas étrange du docteur Jekyll* [*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886], trad. B.J. Lowe [en ligne], La Bibliothèque électronique du Québec, [consulté le 15 octobre 2019], disponible sur : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Stevenson-docteur.pdf>

STEVENSON Robert Louis, *L'étrange cas du Dr. Jekyll et de M.Hyde* [*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886], trad. inconnu [en ligne], Pitbook, [consulté le 15 octobre 2019], disponible sur : https://www.pitbook.com/textes/pdf/jekyll_hyde.pdf

STEVENSON Robert Louis, *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* [*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886], trad. Jean Muray, Paris, Le Livre de Poche, 1988

Travaux portant sur les œuvres du corpus

LUCKHURST Roger, «Introduction», dans STEVENSON Robert Louis, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*, New York: Oxford University Press, 2006, p. vii-xxxiii (Oxford World's Classics)

NAUGRETTE Jean-Pierre, «On the Possibility and Plurality of Worlds: from *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* to *Le Crime étrange de Mr Hyde*», *Sillages critiques* [en ligne], 6, 2004, mis en ligne le 01 juillet 2009, [consulté le 25 septembre 2020], disponible sur : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1427>

Linguistique / traduction / grammaire

FURMANIAK Grégory, «À quoi sert la modalisation *a posteriori*?», *Anglophonia* [en ligne], 19, 2015, [consulté le 21 février 2020], disponible sur : <https://journals.openedition.org/anglophonia/467>

GAUTHIER André, «Constructions en -ING: (*The Teaching (of) English in France*) », dans *Cahiers Charles V, Travaux de linguistique énonciative* [en ligne], n°13, Institut d'anglais et Université Paris VII, 1991, p. 79-101, [consulté le 15 janvier 2020], disponible sur : https://www.persee.fr/doc/cchav_0184-1025_1991_num_13_1_105

GAUTHIER André, «Reprises pronominales en OF et domaine notionnel» (1998), dans *Anaphores nominale et verbale*, Cycnos, Volume 18 n°2, mis en ligne le 15 juillet 2004, [consulté le 13 janvier 2020], disponible sur : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=34>

GILBERT Éric, «La théorie des opérations énonciatives d'Antoine Culioli», *Les Théories de la grammaire anglaise en France*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 63-96

GROUSSIÈRE Marie-Line et RIVIÈRE Claude, *Les Mots de la linguistique, lexicque de linguistique énonciative*, Paris, Ophrys, 1996

GROUSSIÈRE Marie-Line, «Le génitif et la préposition *of* dans l'indication de repérages qualitatifs», dans *Le Qualitatif*, Cycnos, Volume 23 n°1, mis en ligne le 31 mai 2006, [consulté le 14 janvier 2020], disponible sur : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=339>

KEROMNES Yvon, *De la source à la cible: la fidélité... aux principes, ou l'art du compromis. Au-delà de la lettre et de l'esprit: pour une redéfinition des concepts de source et de cible*, 2006, Mons, Belgique, p. 177-188.

LADMIRAL Jean-René, «La langue violée?», *Palimpsestes* [en ligne], 6, 1993, mis en ligne le 01 janvier 1993, [consulté le 25 avril 2021], disponible sur : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/754>

LARREYA Paul, *Le prétérit des auxiliaires modaux anglais: valeur temporelle et valeur hypothétique*, Journée «verbes modaux», Institut Charles V, février 2002

MOORE Susan et POLGE Olivier, «Interpreting the Unexpected: oral realization and translation», dans SEKALI Martine et TRÉVISE Anne (éd), *Linguistic marking of the expected vs. unexpected in English and French*, Canadian Journal of Linguistics, Volume 60 n°2, Juillet 2015, p. 121-142

NARJOUX Cécile, «Chapitre 3: L'adjectif», *Le Grevisse de l'étudiant, Grammaire graduelle du français* [en ligne], Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2018, p. 209-239 [consulté le 11 janvier 2019], disponible sur : <https://books.google.fr/books?id=13FUDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=grevisse&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiC4fz-rLlAhVJ1BoKHShoAmkQ6AEIMjAB#v=onepage&q=adjectif&f=false>

POLGE Olivier, «Les adverbes d'état subjectif dans *Alice's Adventures in Wonderland* et leurs traductions», dans CHUQUET

BIBLIOGRAPHIE

Hélène, NITA Raluca et VALETOPOULOS Freiderikos (éd), *Des sentiments au point de vue: études de linguistique contrastive*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 155-174 (Rivages linguistiques)

POLGE Olivier, Communication au colloque «Degré et intensification», Lyon III, avril 2014

POLGE Olivier, «Sentiments et intersubjectivité en classe d'anglais», *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), mars 2017, [consulté le 12 octobre 2019], disponible sur: <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/linguistique/sentiments-et-intersubjectivite-en-classe-d-anglais>

SOURNIN-DUFOSSÉ Sophie, «GLOSSAIRE LINGUISTIQUE», dans *Studii si Cercetari Filologice: Seria Limbi Straine Aplicata* [en ligne], 9, 2010, p. 32-50, [consulté le 16 mars 2020], disponible sur: <https://doaj.org/article/6ec076e140ee4bdd921857db81ed03d0>

Littérature

BOWEN John, «Gothic motifs», *Discovering Literature: Romantics & Victorians, British Library*, [consulté le 15 novembre 2019], disponible sur: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gothic-motifs>

FAURÉ Anne, «Le modernisme», *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), novembre 2007, [consulté le 9 avril 2020], disponible sur: <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/les-dossiers-transversaux/theories-litteraires/le-modernisme>

GRELLET Françoise, *A Handbook of Literary Terms, Introduction au vocabulaire littéraire anglais*, Paris, Hachette supérieur, 2013

QUÉMENT Fanny, Cours de L2, «British Literature», 2017/2018

RADCLIFFE Ann, « On the Supernatural in Poetry », dans *The New Monthly Magazine* [en ligne], Volume 16, 1826, p. 145-152, [consulté le 15 novembre 2019], disponible sur : <https://play.google.com/books/reader?id=pDYaAQAAIAAJ&hl=fr&pg=GBS.PA145>

SALBAYRE Sébastien, Cours de L2, « Littérature anglophone CM », 2017/2018

SWEET Matthew, « Sensation novels », *Discovering Literature: Romantics & Victorians, British Library*, [consulté le 1^{er} avril 2020], disponible sur : <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/sensation-novels#>

TOWNSHEND Dale, « An introduction to Ann Radcliffe », *Discovering Literature: Romantics & Victorians, British Library*, [consulté le 15 novembre 2019], disponible sur : <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/an-introduction-to-ann-radcliffe>

Histoire

PORION Stéphane, Cours de L3, « Civilisation britannique : Histoire des idées et grands penseurs », 2018/2019

STEINBACH Susie L., *Understanding the Victorians: Politics, Culture and Society in Nineteenth-Century Britain* (second edition), New York, Routledge, 2017 [version Kindle]

Dictionnaires

« Sentiment », *Larousse*, [consulté le 19 février 2020], disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sentiment/72138?q=sentiment#71335>

BIBLIOGRAPHIE

« Émotion », *Larousse*, [consulté le 19 février 2020], disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9motion/28829>

« Émotion », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, [consulté le 19 février 2020], disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9motion>

« Sentiment », *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, [consulté le 19 février 2020], disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/sentiment>

« Inférence », *Dictionnaire de l'Académie française*, [consulté le 6 avril 2020], disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I1155>

« -ous », *Collins Dictionary*, [consulté le 3 octobre 2020], disponible sur : <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ous>

« -ful », *Collins Dictionary*, [consulté le 3 octobre 2020], disponible sur : <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ous>

« Aspect », *Larousse*, [consulté le 25 avril 2021], disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/aspect/5705>

« Mine », *Larousse*, [consulté le 25 avril 2021], disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mine/51551>

Réception

BÉHAGLE Rémy, « Pierre-Louis Patoine, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique* (Cooper, Danielewski, Frey, Palabniuk) », *Lectures* [en ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 09 juillet 2015, [consulté le 25 septembre 2020], disponible sur : <http://journals.openedition.org/lectures/18612>

KALINOWSKI Isabelle, «Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception», dans *Revue germanique internationale* [en ligne], 8, 1997, p. 151-172, [consulté le 9 janvier 2020], disponible sur : <http://journals.openedition.org/rgi/649>

LACHENY Marc, «Jauss (Hans Robert)», *Publictionnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mis en ligne le 20 septembre 2015, dernière modification le 02 juillet 2019, [consulté le 13 octobre 2019], disponible sur : <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/jauss-hans-robert>.

LACHENY Marc, «Iser (Wolfgang)», *Publictionnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mis en ligne le 20 septembre 2015, dernière modification le 02 juillet 2019, [consulté le 4 janvier 2020], disponible sur : <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/iser-wolfgang>.

SAEMMER Alexandra, «Esthétique de la réception», *Publictionnaire, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, mis en ligne le 19 octobre 2016, dernière modification le 04 septembre 2019, [consulté le 4 janvier 2020], disponible sur : <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/esthetique-de-la-reception>.

«Qu'est-ce que l'horizon d'attente du lecteur?», *Le pigeon décoiffé*, [consulté le 9 janvier 2020], disponible sur : <https://lepigeondecoiffe.com/quest-ce-que-lhorizon-dattente-du-lecteur/>

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	5
- 1 - Une horreur manifestée grâce à l'expression d'une forte subjectivité et d'un haut degré.....	15
1.1. Les adjectifs au sein des constructions en <i>N of N</i>	16
1.1.1. Des adjectifs exprimant une modalité appréciative	16
1.1.2. Des adjectifs apparaissant souvent au sein de figures de style.....	20
Euphémismes	20
Hypallages	21
Oxymores	22
Personnification	22
1.1.3. L'emploi fréquent de formes en <i>-ing</i> pour qualifier les noms.....	24
Cas où le verbe est transitif	25
Cas où le verbe est intransitif.....	29
La figure du monstre.....	30
1.2. Les noms au sein des constructions en <i>N of N</i>	32
1.2.1. Sur les 54 exemples de construction <i>N of N</i> dans le corpus sélectionné, il y a 9 cas où c'est le N1 qui qualifie le N2.....	32
1.2.2. L'usage fréquent de métaphores.....	35
La ville de Londres	36
1.2.3. De la simple perception au jugement des apparences.....	38
1.2.4. Sur les 54 exemples de construction <i>N of N</i> dans le corpus sélectionné, il y a 14 adjectifs suffixés en <i>-ity</i> et en <i>-ness</i>	40
1.2.5. Le maintien de l'indétermination.....	43
- 2 - Inférence et anticipation	47
2.1. L'horreur et l'inférence de propriétés, perceptions ou sensations	48
2.2. L'emploi de verbes nominalisés en N1 qui renvoient à des sensations ou à des pressentiments.....	49
2.3. Les sons apparaissent comme des présages.....	51
2.4. Le lecteur : entre enquête et horizon d'attente	53
2.5. Le maintien de l'indétermination au sein des structures qualificantes	58

- 3 - Les choix adoptés en traduction	61
3.1. Les procédés « calqués »	62
3.1.1. Traduction des participes présents/ adjectifs en <i>-ant</i> en français	62
3.2. Les procédés subjectifs spécifiques au français.....	63
3.2.1. L'antéposition volontaire de l'adjectif en français	64
3.2.2. La nominalisation des adjectifs.....	66
3.2.3. La suffixation en <i>-able</i>	67
3.2.4. Étoffement via une relative	68
3.3. Des procédés explicités.....	68
3.3.1. Explicitation de la perception de l'apparence des personnages	69
3.3.2. La traduction des sons	70
3.3.3. Explicitation de la modalisation <i>a posteriori</i> et du somatique	71
3.3.4. Explicitation de la modalisation <i>a priori</i>	73
3.4. Des procédés pas toujours conservés : le cas des figures de style	74
Euphémismes	74
Hypallages	76
Oxymores	77
Personnification	78
Les métaphores du texte original sont-elles conservées ?	79
 Conclusion	 85
 Annexe A : le corpus d'étude.....	 89
 Bibliographie	 97
 Table des matières.....	 104

Impression réalisée par Repro Bureau Services 86