

---

## Emma à travers le temps Analyse comparative de la traduction de l'ironie et du pö discours indirect libre dans trois traductions français

**Auteur :** Lipsin, Emma

**Promoteur(s) :** Herbillon, Marie

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en traduction, à finalité spécialisée

**Année académique :** 2023-2024

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/21886>

---

### *Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---



**Faculté de Philosophie et Lettres**  
**Département de Langues Modernes : linguistique, littérature et traduction**  
**Filière Traduction et Interprétation**

## ***Emma à travers le temps***

**Analyse comparative de la traduction de l'ironie et du discours indirect  
libre dans trois traductions françaises de l'œuvre de Jane Austen**

Travail de fin d'études présenté par **Emma LIPSIN** en vue de l'obtention  
du grade de master en traduction, à finalité spécialisée

Promotrice : Madame Marie HERBILLON

Co-promotrice : Madame Valérie BADA

Lectrice : Madame Daria TUNCA

Année académique 2023-2024









**Faculté de Philosophie et Lettres**  
**Département de Langues Modernes : linguistique, littérature et traduction**  
**Filière Traduction et Interprétation**

## ***Emma à travers le temps***

**Analyse comparative de la traduction de l'ironie et du discours indirect  
libre dans trois traductions françaises de l'œuvre de Jane Austen**

Travail de fin d'études présenté par **Emma LIPSIN** en vue de l'obtention  
du grade de master en traduction, à finalité spécialisée

Promotrice : Madame Marie HERBILLON

Co-promotrice : Madame Valérie BADA

Lectrice : Madame Daria TUNCA

Année académique 2023-2024



## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma promotrice, Madame Marie Herbillon, pour sa disponibilité, son écoute, sa supervision et son soutien infaillible ainsi que pour sa relecture rigoureuse et minutieuse qui ont contribué à la réalisation de ce travail de fin d'études. Ses conseils plus que précieux, ses encouragements et ses retours m'ont permis de mener à bien ce mémoire. Je tiens également à remercier ma co-promotrice, Madame Valérie Bada, pour son aide et ses conseils avisés. Je remercie également Madame Daria Tunca pour l'intérêt qu'elle a porté à mon travail en acceptant d'en être la lectrice.

Je souhaiterais remercier tous les professeurs de la filière, qui, ces cinq dernières années, m'ont transmis des connaissances inestimables ainsi que leur passion pour la traduction.

Un grand merci à Mesdames Catherine Delfosse et Salomé Schönau pour leur relecture attentive de ce travail.

Je souhaiterais remercier Lucie, Clara, Fanny et Clémentine pour leur soutien sans faille au cours des cinq dernières années. Merci de m'avoir aidée à surmonter mes doutes et mes craintes au quotidien et d'avoir pleinement participé à mon épanouissement.

Un tout grand merci à ma maman, Sabine Janssens, sans qui je ne serais pas là où j'en suis aujourd'hui. Merci d'avoir endossé à merveille le rôle de relectrice, mais également celui de psychologue lors des moments de doute et d'anxiété. Merci pour ton soutien, tes encouragements, tes conseils, et tes mots toujours positifs. Sans toi, ce mémoire n'aurait très certainement jamais existé.

Merci à toutes les personnes que j'ai rencontrées ces cinq dernières années, que ce soit en Belgique, aux États-Unis, en Norvège ou en Espagne. Vous avez tous, d'une façon ou d'une autre, contribué, de près ou de loin, à l'élaboration de ce travail et au façonnement de la personne que je suis aujourd'hui.

Finalement, je souhaiterais dédier ce mémoire à mes grands-parents, Yves et Lizette qui nous ont malheureusement tous les deux quittés cette année. Merci d'avoir toujours cru en moi et d'avoir été mes plus grands supporteurs. Ce travail est pour vous. Peu importe où vous êtes, j'espère que vous êtes fiers de moi.





## Table des matières

1. Introduction.....	7
2. Méthodologie et type d'analyse.....	10
3. Auteure et roman.....	13
3.1. Biographie de Jane Austen.....	13
3.2. Contexte d'écriture d' <i>Emma</i> .....	17
3.2.1. La Révolution française et les guerres napoléoniennes.....	17
3.2.2. <i>The Regency era</i> et la société anglaise du XIX <sup>e</sup> siècle.....	18
A. <i>The Regency era</i> .....	18
B. La gentry dans l'Angleterre du début du XIX <sup>e</sup> siècle.....	21
C. La révolution industrielle.....	24
3.2.3. Le romantisme ou le réalisme ?.....	27
3.2.4. Le féminisme.....	30
3.3. Résumé d' <i>Emma</i> .....	39
4. <i>Emma</i> : (re)traductions et (re)traducteurs.....	42
4.1. Ligne du temps des différentes traductions d' <i>Emma</i> .....	42
4.2. Les traductrices et le traducteur.....	47
4.2.1. Pierre de Puglia.....	47
4.2.2. Guy Laprevotte.....	48
4.2.3. Clémentine Beauvais.....	49
4.3. Pourquoi retraduire <i>Emma</i> ?.....	50
5. Analyse comparative.....	61
5.1. Ironie et humour.....	61
5.1.1. Analyse.....	63
A. L'ironie verbale.....	64
B. L'ironie situationnelle et dramatique.....	70
C. L'ironie structurelle.....	76
5.1.2. Conclusion.....	77
5.2. Discours indirect libre.....	86
5.2.1. La polyphonie.....	88
5.2.2. Analyse.....	91
5.3.3. Conclusion.....	105
6. Conclusion.....	110
7. Bibliographie.....	118



## 1. Introduction

En tant que femme et future traductrice, il m'a toujours tenu à cœur de mettre en lumière mes consœurs. Toutefois, ce travail de fin d'études sur l'analyse comparative de trois traductions françaises du roman *Emma* de Jane Austen n'aurait jamais dû voir le jour. C'est un changement de sujet en décembre 2023 qui a engendré ce choix. Les traducteurs et les traductrices travaillent bien souvent dans l'ombre. Il me semblait logique qu'un travail de fin d'études présenté en vue de l'obtention d'un master en traduction leur fasse honneur. Comme mentionné ci-dessus, j'ai toujours eu la volonté de faire des femmes et des traductrices, l'élément central de mon mémoire. J'avais donc pour objectif d'étudier la présence et l'évolution du profil des femmes traductrices au sein du service de traduction d'une institution européenne. Malheureusement, je me suis heurtée à de nombreuses portes fermées. Un grand nombre de mes demandes d'informations, de données, de statistiques et d'interviews ont été refusées pour des questions de protection de la vie privée. En outre, certaines des statistiques demandées n'existaient simplement pas. Par conséquent, il ne semblait pas viable de continuer à travailler sur un tel sujet. J'ai donc dû tout recommencer à zéro en décembre, ayant donc perdu un temps très précieux. Je n'ai pas pour autant baissé les bras. J'ai rapidement choisi, en concertation avec ma promotrice, un nouveau sujet. Mon objectif premier était évidemment de donner une nouvelle fois une place centrale aux femmes et aux traductrices dans ce travail.

Lors de ma première année de master en traduction, nous avons brièvement abordé la notion de retraduction et l'importance de celle-ci. J'ai tout de suite été fascinée par cette envie et ce besoin des traducteurs de continuellement traduire une même œuvre. Je voulais donc inclure ce concept à mon nouveau sujet. Un peu par hasard, en effectuant une recherche sur la retraduction d'un roman d'une auteure anglaise sur Internet, je suis tombée sur un article de presse faisant les louanges d'une nouvelle traduction d'*Emma* de Jane Austen proposée par Clémentine Beauvais. Avant même d'effectuer la lecture de cet article, j'avais considéré me pencher sur le cas de la retraduction d'une œuvre de Jane Austen. En effet, j'avais à de nombreuses reprises entendu parler du génie de Jane Austen, sans pour autant avoir lu l'un de ses romans. Cette coïncidence inopinée tombait donc à pic : il était possible d'allier la notion de retraduction à des (re)traductions réalisées par des traductrices d'une œuvre d'une auteure féminine anglaise.

D'un point de vue traductologique, les œuvres de Jane Austen traduites en français sont particulièrement intéressantes à analyser. De fait, en francophonie, Jane Austen est très souvent présentée comme une auteure de romans sentimentaux. Avant mes propres recherches, je partageais cette perception. Or, Jane Austen n'est pas, à proprement parler, une auteure de romances. Au fil de mes recherches, j'ai découvert l'un des traits stylistiques caractéristiques de Jane Austen : l'ironie. Jane Austen est drôle. En tout cas, c'est ce qu'affirme la traductrice Clémentine Beauvais dans le manifeste accompagnant la campagne de financement de sa traduction d'*Emma*<sup>1</sup>. Alors comment pouvons-nous expliquer que cette dimension ironique ait presque disparu des (re)traductions françaises de Jane Austen ? L'un des objectifs de ce travail de fin d'études est de le découvrir et de partager cette découverte. En outre, Jane Austen est l'une des pionnières de l'utilisation du discours indirect libre (DIL). Mes recherches réalisées en amont de ce mémoire m'ont permis de découvrir que l'utilisation du DIL est fortement liée à la transmission de l'ironie d'Austen. Toutefois, le DIL n'est pas toujours bien compris et est parfois remplacé par un autre type de discours rapporté. Je tenterai d'expliquer ce phénomène. Ce contexte favorable en termes d'intérêts traductologiques a planté les bases de cette analyse comparative de (re)traductions de l'œuvre de Jane Austen. L'objectif principal de ce mémoire sera donc d'analyser les retraductions de Pierre de Puglia, de Guy Laprevotte et de Clémentine Beauvais afin de comparer comment ils ont traduit l'ironie et le DIL, de déceler des tendances quant à leurs choix et leurs stratégies de traduction et de tirer des conclusions qui pourraient expliquer le besoin de retraductions françaises d'*Emma*.

Ce mémoire vous plonge donc dans l'analyse comparative de trois (re)traductions d'*Emma* de Jane Austen. Dans un premier temps, vous découvrirez l'auteure, son roman et le contexte d'écriture de ce dernier. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux différentes retraductions du roman et aux traductrices et au traducteur sélectionnés dans le cadre de cette analyse. Dans cette seconde partie du travail, nous tenterons d'expliquer à quel point la retraduction est importante pour la pérennité d'un roman. Enfin, nous vous proposerons une analyse comparative de ces trois traductions selon deux critères considérés comme importants d'un point de vue traductologique et qui sont des spécificités cruciales dans le roman d'Austen : l'ironie et l'humour d'une part et le discours indirect libre d'autre part. Finalement, nous tenterons d'expliquer pourquoi ces deux notions étroitement liées posent encore de nombreux

---

<sup>1</sup> Baribal Éditions. (s. d.). « AUSTEN POWER: Jane Austen comme vous ne l'avez jamais lue! » *KissKissBankBank*. <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/austenpower>. Consulté le 7 juin 2024.

problèmes de traduction et pourquoi la retraduction reste nécessaire dans le cas des œuvres de Jane Austen.

Au vu du thème de ce travail de fin d'études, j'aurais pu faire le choix de l'inclusivité. Néanmoins, pour des questions de clarté, j'ai fait le choix d'employer le masculin générique pour désigner les lecteurs et les lectrices, les traducteurs et les traductrices, ou encore le narrateur et la narratrice. Il s'agit d'un choix posé par souci de fluidité et de lisibilité.

## 2. Méthodologie et type d'analyse

Ce travail est axé sur la retraduction en français d'*Emma*. Une part de hasard est intervenue dans le choix de cette œuvre. Après avoir dû changer le thème de mon travail, j'ai conservé une notion clé de celui-ci : les femmes et les traductrices. Le premier nom d'auteure féminine anglaise qui m'est venue en tête est celui de Jane Austen. Je me suis donc renseignée sur les différentes traductions de ses romans ainsi que sur les différentes études scientifiques réalisées sur ceux-ci. J'ai rapidement constaté qu'Internet regorgeait d'un nombre incalculable de travaux scientifiques sur les œuvres les plus populaires de l'auteure anglaise. J'ai également appris qu'une nouvelle traduction française d'*Emma*, réalisée par une femme, venait d'être publiée en octobre 2023. Mes deux critères de départ étaient donc respectés : une œuvre d'une auteure anglaise traduite par une traductrice. En outre, peu d'ouvrages scientifiques sont consacrés entièrement à l'analyse d'*Emma*. Le choix de ce roman comme sujet d'analyse de mon travail de fin d'études semblait par conséquent logique.

Afin de mener à bien cette analyse, j'ai tout d'abord dû sélectionner les traductions françaises que j'allais étudier. Il existe aujourd'hui onze traductions d'*Emma* et nous y reviendrons dans le point 4 de ce travail. Il est évident qu'il est impossible d'analyser autant de traductions dans un travail de cette envergure et de cette complexité. Le choix des trois traductions sélectionnées est également détaillé dans le point 4. Il faut aussi garder à l'esprit que cette sélection dépendait d'un critère temporel. En effet, il me semblait intéressant d'un point de vue traductologique, de choisir des traductions produites à des périodes différentes, car celles-ci risquaient de présenter certaines différences liées à cette chronologie. J'ai ensuite procédé à la lecture du roman en anglais afin de dresser une liste de caractéristiques intéressantes à étudier, analyser et comparer dans l'original et dans les trois traductions françaises. Afin de compléter cette liste, j'ai lu plusieurs articles scientifiques dédiés à *Emma*. Cette liste a par la suite été affinée à l'aide de mes promotrices lors de nos différents rendez-vous. Cette liste qui comptait au départ cinq critères d'analyse (domestication/étrangéisation, ironie et humour, DIL, registre de langue et traitement des personnages féminins) n'en rassemble aujourd'hui plus que deux. En effet, notamment en raison du nombre de pages autorisé dans un travail de fin d'études, il était impossible d'analyser autant de points si je souhaitais proposer une analyse précise et qualitative. En outre, l'ironie, l'humour et le DIL sont étroitement liés dans *Emma* et constituent véritablement une démonstration du génie d'Austen. Seule une longue analyse détaillée pouvait leur rendre justice. Les trois autres critères de cette liste ont également été

éliminés, car il existait moins d'exemples représentatifs de ceux-ci au sein d'*Emma*. Par conséquent, leur analyse aurait été moins longue et probablement moins représentative des difficultés auxquelles les traducteurs ont été confrontés.

Ensuite, il s'agissait de s'atteler à la lecture en parallèle des trois traductions afin d'y déceler les passages intéressants à analyser selon les deux critères retenus. Pour ce qui est du critère de l'humour et de l'ironie, le choix des passages analysés a également été fondé sur la lecture de divers articles scientifiques recensant des occurrences de passages humoristiques dans *Emma*. En ce qui concerne le choix des passages en DIL à analyser, au-delà de ma propre lecture des trois traductions, j'ai parcouru un site Internet de l'université du Nebraska à Lincoln recensant tous les passages en DIL en contexte dans le roman<sup>2</sup>. Ces passages sont organisés selon un code couleur, du rouge clair au rouge foncé, marquant le degré de certitude quant à la présence du DIL dans l'extrait. Le rouge foncé représente le plus grand degré de certitude. Parmi toutes les occurrences recensées tant sur le site Internet que dans les articles scientifiques, j'ai choisi les exemples les plus pertinents d'un point de vue traductologique. J'aurais évidemment pu intégrer davantage d'exemples à cet échantillon. De fait, le nombre d'occurrences de ces deux critères est extrêmement volumineux. Il est impossible de toutes les intégrer à un travail de cette envergure. Je ne trouvais pas cela pertinent de présenter, pour chaque point d'analyse, dix voire quinze exemples de « bonnes traductions ». Il m'a semblé plus intéressant de n'en sélectionner que quelques-uns qui démontraient une véritable divergence de traduction entre les trois corpus sélectionnés. Les exemples repris dans ce travail représentent donc un échantillon non exhaustif des passages ironiques/humoristiques et en DIL du roman. Le nombre résolument réduit des passages choisis sera je l'espère compensé par la profondeur de mon analyse.

L'analyse comparative est organisée selon les deux critères préalablement choisis. Chaque point d'analyse est précédé d'une mise en contexte théorique de celui-ci. Ce point théorique est suivi d'une explication de l'utilisation dudit critère par Jane Austen. Au cœur de l'analyse, les passages sélectionnés sont présentés dans un tableau à quatre colonnes : la première colonne pour le texte original, et les trois suivantes pour les trois traductions ordonnées chronologiquement (1910, 2013 et 2023). La création de ces tableaux est une tâche

---

<sup>2</sup> Center for Digital Research in the Humanities. (s. d.). « Emma ». *Austen Said: Patterns of Diction in Jane Austen's Major Novels*. <https://austen.unl.edu/visualizations/emma> Consulté le 10 juin 2024.



chronophage puisqu'à l'exception de la traduction de Pierre de Puglia (1910) qui est tombée dans le domaine public, je ne disposais pas de versions électroniques des ouvrages. Néanmoins, j'ai tout de même pu me faciliter la tâche grâce à mon smartphone. En effet, aujourd'hui, les smartphones disposent d'une application permettant de scanner le texte d'un document papier. Par la suite, il fallait sauvegarder le texte scanné dans les notes de mon smartphone, notes également accessibles directement depuis mon ordinateur portable, afin de les copier dans les différents tableaux. Toutefois, les transcriptions des scans étaient bien souvent approximatives et demandaient donc une révision rigoureuse et méticuleuse de ma part. Puisque ces exemples sont tirés de moments différents de l'histoire, il n'est pas toujours simple pour les lecteurs de ce travail de comprendre la trame du roman. Par conséquent, j'ai contextualisé les extraits afin de permettre à mes lecteurs de comprendre l'analyse développée ci-après. Les extraits concernés par l'analyse ont été mis en gras. Les éléments en rouge dans ces passages en gras représentent les points d'intérêts analysés et comparés.

Il s'agit donc d'une analyse descriptive et comparative et non d'une analyse qui tente de mettre en lumière la meilleure des trois traductions. Descriptive, car l'objectif de cette analyse est de révéler les différences notables dans les stratégies employées par les trois traducteurs, différences qui peuvent s'expliquer par les préférences des traducteurs et la variable temporelle. Il ne s'agit en aucun cas d'affirmer qu'un traducteur est meilleur qu'un autre. Je me dois de souligner que ces trois traducteurs ont réalisé à leur époque respective un travail d'exception. Les conclusions tirées ne sont pas des critiques à l'encontre du travail de ces grands traducteurs, mais plutôt des observations faites sur leurs choix et sur leurs stratégies explicites et implicites employées. Il s'agit de comprendre ces choix et ces stratégies d'un point de vue traductologique et historique. Comparative, car l'objectif de ce travail est de comparer l'utilisation de la langue française dans trois traductions ainsi que l'utilisation de la langue anglaise dans une œuvre originale. Il s'agit aussi d'observer les différences de traduction entre le texte source et ces trois traductions réalisées à des époques différentes par trois traducteurs différents (un homme et deux femmes) et d'y déceler certaines tendances propres à un traducteur ou à une époque.

### 3. Auteure et roman

#### 3.1. Biographie de Jane Austen

Jane Austen naît le 16 décembre 1775 à Steventon dans le Hampshire. Elle est le fruit de l'union de George Austen et Cassandra Leigh. Son père est un pasteur issu de la gentry (« petite noblesse anglaise non titrée<sup>3</sup> »). Ne possédant pas ses propres terres, George Austen appartient tout de même à cette petite noblesse. Cassandra Leigh, la mère de Jane est elle aussi issue de l'aristocratie anglaise puisqu'elle est la cousine d'un lord. Néanmoins, les Austen vivent modestement, dépendant du maigre salaire de pasteur de George<sup>4</sup>. Les Austen appartiennent à la petite noblesse anglaise, mais survivent grâce à de faibles moyens. Jane Austen a six frères et une sœur, Cassandra, qu'elle affectionne particulièrement. Son frère George, supposément atteint d'une maladie mentale, ne vit pas à Steventon avec le reste de la famille Austen. En raison de son handicap, dont la nature reste incertaine, George séjourne loin de chez lui, chez la famille Cullam, dans un autre village du Hampshire, avec le frère de sa mère, lui-même atteint d'une déficience intellectuelle<sup>5</sup>. Mentionnons que les Austen avaient pour coutume d'envoyer leurs enfants en pension chez des nourrices vivant dans le village, de leurs trois mois à leurs deux ans<sup>6</sup>.

L'éducation étant très importante pour leur père, les enfants Austen reçoivent tous une certaine forme d'instruction scolaire. Le salaire de George ne permet d'envoyer que deux de ses garçons, James et Henry, à Oxford, où il a lui-même étudié. Jane et sa sœur Cassandra sont également envoyées à Oxford pour y suivre les classes dispensées par madame Cawley. Veuve du directeur du Brasenose College, l'un des collèges de l'université d'Oxford, madame Cawley était à la tête d'un pensionnat<sup>7</sup>. Ann Cawley était une proche de la famille Austen. En effet, son

---

<sup>3</sup> « GENTRY : Définition de GENTRY ». (s. d.). in *CNRTL*. <https://www.cnrtl.fr/definition/gentry>. Consulté le 18 juillet 2024.

<sup>4</sup> Austen, J., Arnaud, P., Pichardie, J-P. (coll.), et Goubert, P. (éd.). (2001). *Jane Austen. Œuvres romanesques complètes I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard. p.XVII.

<sup>5</sup> Sullivan, M. C. (2011). « A Closer Look at Jane Austen's Brother, George Austen ». *AustenBlog*. <https://austenblog.com/2011/05/01/a-closer-look-at-jane-austens-brother-george-austen/>. Consulté le 1 avril 2024.

<sup>6</sup> Walker, L. R. (2014). « Why Was Jane Austen Sent Away to School at Seven? An Empirical Look at a Vexing Question ». *Jane Austen Society of North America*. <https://www.jasna.org/persuasions/online/vol26no1/walker.htm>. Consulté le 1 avril 2024.

<sup>7</sup> « Mrs. Cawley and Jane Austen—Brasenose College, Oxford ». (s. d.). *Brasenose College - University of Oxford*. <https://www.bnc.ox.ac.uk/about-brasenose/history/216-brasenose-people/411-mrs-cawley-and-jane-austen>. Consulté le 1 avril 2024.

frère était marié à la sœur de Cassandra Leigh, la mère de Jane<sup>8</sup>. C'est certainement pour cette raison que Jane et sa sœur, respectivement âgées de sept et dix ans, ont été confiées à madame Cawley. À cause d'une maladie qui touche les deux jeunes filles, la fièvre typhoïde, celles-ci quittent définitivement Oxford après y avoir séjourné pendant seulement quelque temps. En réalité, cette histoire est bien plus sombre et elle a longtemps été gommée des biographies de Jane Austen. Peu de temps après l'arrivée des sœurs Austen au pensionnat, madame Cawley a transféré son école à Southampton, une ville portuaire, lieu de transmission de nombreuses maladies graves. Il est donc très probable que les deux jeunes filles y aient contracté cette maladie. Madame Cawley décida de ne pas informer leurs parents de cette infection. C'est finalement Jane Cooper, leur cousine résidant également au pensionnat, qui préviendra ses parents, permettant ainsi aux Austen de sauver Cassandra et une Jane à l'article de la mort<sup>9</sup>.

Par la suite, les deux jeunes filles poursuivent leur éducation à la très prestigieuse Abbey School de Reading. Là-bas, elles apprennent à lire et à écrire et elles sont également initiées au français, à l'histoire, à la géographie, à la couture, à la danse et à la musique<sup>10</sup>. Malheureusement, à cause de soucis financiers, les sœurs Austen se voient obligées de rentrer à Steventon pour terminer leur brève scolarité. L'éducation formelle de Jane ayant pris fin, celle-ci décide d'approfondir ses connaissances grâce aux nombreux livres qui sont présents dans la bibliothèque paternelle, à laquelle elle a un accès illimité<sup>11</sup>. George Austen invite également de nombreuses personnes importantes à son domicile afin que ses filles puissent développer une éducation dite informelle. Il souhaite que ses filles soient en contact avec la meilleure des sociétés, en organisant entre autres des bals auxquels la haute bourgeoisie est conviée<sup>12</sup>. Les Austen font partie des membres les plus pauvres de la gentry, mais ils gravitent tout de même autour de la noblesse anglaise.

---

<sup>8</sup> « Mrs. Cawley and Jane Austen—Brasenose College, Oxford ». (s. d.). *Brasenose College - University of Oxford*. <https://www.bnc.ox.ac.uk/about-brasenose/history/216-brasenose-people/411-mrs-cawley-and-jane-austen>. Consulté le 1 avril 2024.

<sup>9</sup> Walker, L. R. (2014). « Why Was Jane Austen Sent Away to School at Seven? An Empirical Look at a Vexing Question ». *Jane Austen Society of North America*. <https://www.jasna.org/persuasions/online/vol26no1/walker.htm>. Consulté le 1 avril 2024.

<sup>10</sup> « Jane Austen: A Life ». (s. d.). *Jane Austen's House*. <https://janeaustens.house/jane-austen/jane-austen-a-life/>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>11</sup> Austen, J., Arnaud, P., Pichardie, J-P. (coll.), et Goubert, P. (éd.). (2001). *Jane Austen. Œuvres romanesques complètes I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard. p.XVI.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.XVI.

Dès 1787, Jane, alors âgée de treize ans, se met à écrire des pièces de théâtre pour divertir ses proches. Entre 1787 et 1793, elle écrira également plusieurs ébauches de romans que Pierre Goubert appelle « ses œuvres de jeunesse<sup>13</sup> ». Ses œuvres ne sont partagées qu'avec sa famille. La fin des années 1790 marque le début de l'intérêt de Jane pour l'écriture de romans. C'est en effet au cours de cette période que Jane s'adonne à l'écriture d'une première version de ses trois premiers grands romans : *Sense and Sensibility* en 1795, *Pride and Prejudice* en 1796, et *Northanger Abbey* en 1798. Notons que sa première version de *Pride and Prejudice* est proposée à un éditeur qui refuse de publier ce manuscrit. En outre, la première version de *Northanger Abbey* est vendue à un éditeur qui ne la publiera jamais. Jane Austen devra se battre durant de nombreuses années pour récupérer les droits de son manuscrit<sup>14</sup>.

En 1801, George Austen décide de quitter sa paroisse et de déménager à Bath avec sa femme et ses deux filles. Dans *The Cambridge Introduction to Jane Austen*, Janet Todd affirme que George a pris cette décision afin que ses filles puissent interagir avec des partis intéressants<sup>15</sup>. En effet, à cette époque, une grande partie des femmes ne pouvait pas envisager de trouver un emploi et de gagner un salaire suffisant à leur survie. Par conséquent, une majorité de femmes se voyait obligée d'épouser un homme. Jane et sa sœur avaient l'espoir de rencontrer un bon parti et de marier riche. Toutefois, contrairement à sa sœur, Jane ne se mariera jamais, ce qui n'est pas commun pour la société et l'époque dans lesquelles elle évolue. Elle accepta tout de même une demande en mariage en 1802 avant de changer d'avis le lendemain. Jane et sa famille habitent à Bath jusqu'au décès de George en 1805. Il se dit que Jane aurait détesté son séjour à Bath. Cependant, cette période passée à la campagne anglaise a été une période prolifique puisqu'elle y rédigea de nouveaux romans<sup>16</sup>.

Après le décès de George Austen, sans son salaire, les femmes de la famille se voient donc obligées de déménager à Southampton chez un proche. Le revenu de Cassandra Leigh n'est pas suffisant. Les membres de leur famille se cotisent afin qu'elles puissent vivre décemment. Jane n'apprécia pas non plus la période qu'elle passe à Southampton, même si cette période lui

---

<sup>13</sup> Austen, J., Arnaud, P., Pichardie, J-P. (coll.), et Goubert, P. (éd.). (2001). *Jane Austen. Œuvres romanesques complètes I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard. p.XXXIV.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.XXXVI.

<sup>15</sup> Todd, J. (2015). « Life and times » in *The Cambridge Introduction to Jane Austen*. Deuxième édition. Cambridge : Cambridge University Press. p.7.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.7.

permettra d'avancer davantage sur ses trois premiers romans. En 1809, elles déménageront une nouvelle fois chez un proche, cette fois-ci à Chawton<sup>17</sup>.

Grâce à l'un de ses frères qui connaissait un éditeur, en 1811, Jane Austen publie anonymement son premier roman intitulé *Sense and Sensibility*. Elle y apposera la signature *By a Lady*. L'anonymat des femmes écrivaines était plutôt courant à l'époque<sup>18</sup>. Elle indique tout de même qu'elle est une femme, ce qui n'était alors pas commun à cette époque, car les femmes tentaient de camoufler le plus possible leur identité puisque la littérature était un domaine jugé noble et auquel les femmes ne pouvaient pas totalement avoir accès<sup>19</sup>. Entre 1813 et 1815, toujours anonymement, Jane Austen publiera trois autres romans : *Pride and Prejudice* en 1813, *Mansfield Park* en 1814, et *Emma* en 1815<sup>20</sup>. Jane Austen recevra tantôt de bonnes, tantôt de très mauvaises critiques. Néanmoins, sa petite notoriété lui permettra de signer ses romans par *By the author of...*

Malheureusement, la santé de Jane Austen commence à se dégrader dès 1816 et elle mourra à l'âge de 42 ans le 18 juillet 1817, à Winchester où elle venait d'emménager avec sa sœur. La cause de son décès reste aujourd'hui inconnue. Sa famille retrouvera un roman inachevé ainsi que deux manuscrits complets. Ces deux derniers manuscrits seront publiés six mois après la mort de Jane Austen. C'est dans ces deux romans que son éditeur révélera pour la première fois l'identité de Jane, la désignant comme l'auteure de tous ses autres romans<sup>21</sup>.

Jane Austen a travaillé d'arrache-pied sur ses romans jusqu'à sa mort. Jane écrivait par plaisir et non pas pour gagner de l'argent. En effet, la publication de ses six romans, publiés de son vivant et post mortem, ne lui rapportera que 1 625 £.

Pour terminer, notons que nous possédons peu d'informations sur la vie de Jane Austen. Toutes les informations biographiques à son propos proviennent de sa correspondance avec sa sœur,

---

<sup>17</sup> Todd, J. (2015). « Life and times » in *The Cambridge Introduction to Jane Austen*. Deuxième édition. Cambridge : Cambridge University Press. p.9.

<sup>18</sup> Agorni, M. (2005). « A Marginal(ized) Perspective on Translation History: Women and Translation in the Eighteenth Century ». *Meta* 50 (3) : p. 827.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.817.

<sup>20</sup> « Jane Austen: A Life ». (s. d.). *Jane Austen's House*. <https://janeaustens.house/jane-austen/jane-austen-a-life/>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>21</sup> *Ibid.*

ainsi que de biographies publiées par son frère et son neveu. Certaines informations ont même été censurées par la famille, peut-être pour donner une vision idyllique de la vie de Jane.

### 3.2. Contexte d'écriture d'*Emma*

#### 3.2.1. La Révolution française et les guerres napoléoniennes

Lorsque Jane Austen commence l'écriture d'*Emma* en janvier 1814, les guerres napoléoniennes rythment déjà le quotidien des Anglais depuis plusieurs années. C'est au cours de la Révolution française (1789-1799), qui a vu l'abolition de la monarchie héréditaire en France, que Napoléon Bonaparte se fait connaître auprès du peuple français. Général de l'armée, Bonaparte gagne en popularité notamment en remportant plusieurs batailles à l'étranger. Année après année, Napoléon Bonaparte gravit les échelons de la sphère politique française. Il accède finalement au pouvoir de la 1<sup>re</sup> République en tant que Premier consul, à la fin de la Révolution française<sup>22</sup>, en 1799 lors du coup d'État du 18 Brumaire<sup>23</sup>. Il sera proclamé Empereur des Français en 1804 et prendra le nom de Napoléon 1<sup>er</sup><sup>24</sup>. Napoléon avait pour ambition d'étendre son empire au-delà des frontières de la France. Il se lance alors à l'assaut de différentes nations, lors de campagnes militaires, afin d'y imposer son régime, que ce soit en Prusse, en Italie, en Espagne, en Russie, ou en Angleterre<sup>25</sup>. En réalité, les campagnes militaires lancées par Napoléon en Angleterre marquent la continuité de plusieurs siècles d'affrontement entre les deux pays (depuis 1066 lors de la Bataille de Hastings<sup>26</sup>). Les différentes guerres qui opposent les deux nations au cours du XIX<sup>e</sup> siècle sont dures pour le peuple britannique. Même si la population célèbre les différentes victoires des Anglais, elle est plutôt mécontente de la situation, notamment parce que le prix des denrées alimentaires ne cesse d'augmenter. Alors que la menace d'une invasion française ne cesse de croître, les Britanniques voient leurs alliés enchaîner les défaites. En outre, une grande partie des finances du pays était dédiée à l'effort

---

<sup>22</sup> « Napoléon Ier ». (2021). *Château de Versailles*. <https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire/grands-personnages/napoleon-ier>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>23</sup> « 1799, le coup d'État du 18 Brumaire : Le général Napoléon Bonaparte prend le pouvoir > cours, infographie et bibliographie ». (s. d.). *napoleon.org*. <https://www.napoleon.org/enseignants/documents/1799-le-coup-detat-du-18-brumaire-le-general-napoleon-bonaparte-prend-le-pouvoir-cours/>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> « Les guerres napoléoniennes du Consulat et de l'Empire : La France face aux coalitions européennes ». (s. d.). *napoleon.org*. <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/les-guerres-napoleoniennes/>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>26</sup> Reuters. (2008). « British-French events since 1066 ». *Reuters*. <https://www.reuters.com/article/world/british-french-events-since-1066-idUSL26758171/>. Consulté le 7 février 2024.

de guerre<sup>27</sup>. Les Britanniques vivaient donc dans une atmosphère de guerre constante. La menace de la guerre est un élément que nous pouvons retrouver dans *Emma*<sup>28</sup>.

Néanmoins, les guerres napoléoniennes se terminèrent finalement en 1815, année qui marque également la parution d'*Emma*. En effet, les soldats britanniques, aidés par des soldats provenant de différentes nations, vainquirent Napoléon à Waterloo en Belgique. La Bataille de Waterloo mettra également fin à l'Empire français, rétablissant la monarchie en France. La fin de ces siècles de guerres avec la France permit à l'Angleterre d'enfin profiter de la paix et de s'ériger en tant que grande puissance mondiale<sup>29</sup>.

### 3.2.2. *The Regency era* et la société anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle

#### A. *The Regency era*

*The Regency era* fait référence à la période se déroulant, en Angleterre, entre 1811 et 1820. À cette époque à mi-chemin entre l'époque géorgienne et l'époque victorienne, le roi George III est déclaré incapable de diriger son pays en raison de sa folie<sup>30</sup>. Par conséquent, le Parlement britannique nomme son fils, le prince de Galles, prince régent d'Angleterre. Ainsi, le futur roi George IV assumait les fonctions de son père jusqu'à la mort de ce dernier en 1820.

Le prince régent était peu apprécié du peuple anglais en raison de son extravagance et de son incompetence à gouverner son pays, mais également à cause de son abus des jeux d'argent, de boissons alcoolisées, de nourritures, et de relations extraconjugales<sup>31</sup>. Jane Austen était notamment très critique vis-à-vis du traitement du Prince envers sa femme<sup>32</sup>. En 1795, le prince régent, alors prince de Galles, épousa sa cousine la princesse Caroline de Brunswick-Wolfenbüttel. Les deux prétendants ne s'étaient jamais rencontrés avant leur union. Il se dit que lors de leur première rencontre, le Prince fut tellement révolté par l'odeur et l'apparence

---

<sup>27</sup> Knight, R. (2023) « Funding War (2): Britain » in Bruno Colson et Alexander Mikaberidze (éd.) *The Cambridge History of the Napoleonic Wars*. Cambridge: Cambridge University Press. p.291.

<sup>28</sup> Austen, J. Laprevotte, G., Pichardie, J.-P. (coll.), et Gouvert, P. (éd.). (2013). *Jane Austen. Œuvres romanesques complètes II*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard. p.X.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.X.

<sup>30</sup> Romeo, J. (2021). « Why Are So Many Romances Set in the Regency Period? » *JSTOR Daily*. <https://daily.jstor.org/why-are-so-many-romances-set-in-the-regency-period/>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>31</sup> Storoschuk, J. (2020). « The Controversial King: The Rise of George IV - Royal Central ». *Royal Central*. <https://royalcentral.co.uk/features/history-blogs/the-controversial-king-the-rise-of-george-iv-136790/>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>32</sup> Shawe-Taylor, D. (2021). « The Prince Regent: Jane Austen's Royal Fan ». *JASNA. Jane Austen Society of North America*. <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/shawe-taylor>. Consulté le 7 février 2024.

de sa future femme qu'il demanda à ce qu'on lui serve un verre de brandy<sup>33</sup>. Après leur nuit de noces, le Prince est persuadé que sa nouvelle épouse n'est pas vierge. Le couple se séparera en 1796, peu de temps après la naissance de leur seul et unique enfant, la princesse Charlotte Augusta de Galles<sup>34</sup>. En 1806, le Prince commissionna une enquête sur le comportement « déplacé » de son épouse, avec laquelle il ne vivait plus depuis dix ans. Il est alors rendu public que la princesse Caroline aurait de nombreux amants et enfants illégitimes, ce qui ternit fortement sa réputation. Néanmoins, elle sera acquittée par les enquêteurs. En 1813, de nouveaux scandales seront rendus publics. En effet, jugeant que sa compagne était une mauvaise femme et une mauvaise mère, le prince Régent n'autorisait la Princesse à voir leur fille qu'une fois par semaine<sup>35</sup>. Sa réticence à l'idée de vivre avec sa femme et sa fille le rendit très impopulaire auprès du peuple anglais et Caroline en tira parti en jouant à la victime auprès de ses sujets<sup>36</sup>. Elle s'attira la sympathie de nombreuses personnes et notamment de Jane Austen qui déclara : « *Poor Woman. I shall support her as long as I can because she is a Woman and because I hate her Husband. [B]ut if I must give up the Princess, I am resolved at least always to think that she would have been respectable, if the Prince had behaved only tolerably by her at first*<sup>37</sup> ». Caroline déménagea en Europe, mais ses moindres mouvements furent épiés par des espions envoyés par le Prince, tentant toujours de mettre au jour le comportement libertin de sa femme. Cependant, le pire restait à venir. Lorsque leur enfant unique décéda, le prince régent décida de ne pas en informer sa femme. Caroline apprendra indirectement la triste nouvelle<sup>38</sup>.

Malgré la vie débridée de George IV, la régence anglaise est synonyme de raffinement, de sophistication, de bonnes manières, attitudes et mœurs au sein de la société. Grâce au prince régent, différents domaines artistiques prennent de l'importance et prospèrent pendant cette période de neuf ans. Dans le monde de la littérature, le mouvement du romantisme anglais se

---

<sup>33</sup> David, S. (2022). « George IV: A very decadent Prince ». *Engelsberg ideas*. <https://engelsbergideas.com/essays/george-iv-a-very-decadent-prince/>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> « The Strange Marriage of the Prince Regent and Princess Caroline of Brunswick ». (2010). *Jane Austen's World*. <https://janeaustensworld.com/2010/05/23/the-strange-marriage-of-the-prince-regent-and-princess-caroline-of-brunswick/>. Consulté le 1 avril 2024.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Shawe-Taylor, D. (2021). « The Prince Regent: Jane Austen's Royal Fan ». *JASNA. Jane Austen Society of North America*. <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/shawe-taylor>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>38</sup> « The Strange Marriage of the Prince Regent and Princess Caroline of Brunswick ». (2010). *Jane Austen's World*. <https://janeaustensworld.com/2010/05/23/the-strange-marriage-of-the-prince-regent-and-princess-caroline-of-brunswick/>. Consulté le 1 avril 2024.



propage. Le pays voit également émerger de grands auteurs tels que Jane Austen, William Blake et Mary Shelley. La musique, la danse (notamment les bals) et l'architecture vivent également un essor lors de cette période<sup>39</sup>. L'Angleterre est confrontée à une série de changements politiques et sociaux, notamment avec la chute de Napoléon et son empire, ou la prise de pouvoir des tories et de la gentry<sup>40</sup>.

Néanmoins, la période de la régence anglaise peut tout à fait être comparée au comportement du Prince, c'est-à-dire à une période extravagante qualifiée par la prospérité de la classe moyenne anglaise et de l'aristocratie. Pour les personnes appartenant à ces deux classes sociales, la régence est une période favorable où excès et extravagance sont permis. Au contraire, les classes sociales plus défavorisées traversent une période beaucoup plus difficile caractérisée par la pauvreté à cause des guerres napoléoniennes qui touchent fortement le pays, mais également en raison du développement du chemin de fer et de l'essor de la révolution industrielle qui priveront de nombreuses personnes de leur emploi, car celles-ci seront remplacées par la machine à vapeur. Il semble important d'ajouter qu'une grande partie de la population ne chérissait pas le style du régent et son idéologie, mais qu'elle suivait tout de même les normes en vigueur à cette époque<sup>41</sup>.

Jane Austen a publié l'ensemble de son œuvre, c'est-à-dire six romans, pendant la régence anglaise<sup>42</sup>. Les romans d'Austen explorent les différentes mœurs de l'époque de la régence : l'amour, la fortune, l'infériorité de la femme, la pression pour les femmes de trouver un bon mari, avant d'être déclarées trop vieilles, afin de s'élever financièrement et socialement. *Emma* ne fait pas exception à cette règle, puisque page après page, nous devinons que la protagoniste vit dans une société où la hiérarchie sociale est très importante et doit être respectée. Certains personnages du roman souhaitent s'élever socialement grâce au mariage. Néanmoins, Emma elle-même défie les mœurs puisqu'elle refuse de se marier et abandonne donc sa quête vers la supériorité hiérarchique<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> « A Walk Through The Regency Era—Wentworth Woodhouse ». (2023). *Wentworth Woodhouse*. <https://wentworthwoodhouse.org.uk/discovery/a-walk-through-the-regency-era/>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Keenan, R. (2016). « The Regency ». *CORE 100: ADAPTING AUSTEN*. <https://xuausten.wordpress.com/course-wiki-2/the-regency/>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>42</sup> Shawe-Taylor, D. (2021). « The Prince Regent: Jane Austen's Royal Fan ». *JASNA. Jane Austen Society of North America*. <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/shawe-taylor>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>43</sup> News, R. (2023). « Jane Austen's Regency World ». *Strictly Jane Austen*. <https://strictlyjaneausten.com/jane-austens-regency-world/>. Consulté le 7 février 2024.

*Emma* entretient un lien particulièrement fort avec cette période de l'histoire puisque le roman est dédié au prince régent. En novembre 1815, soit un mois avant la parution du roman, le prince de Galles, grand fan des œuvres de Jane Austen, apprend que cette dernière est à Londres. Il demande donc à son bibliothécaire personnel d'inviter l'auteure à Carlton House où il réside. Lors de sa visite, Jane Austen ne voit pas le Prince. Cependant, son bibliothécaire lui fait savoir que le Prince souhaiterait que son prochain roman lui soit dédié, et qu'il lui donne donc officiellement sa permission pour qu'elle puisse ajouter une dédicace au roman qu'elle s'apprête à achever. Jane Austen est plutôt réticente à cette idée, mais décide finalement d'accepter la proposition du Prince, ne se voyant pas désobéir aux ordres royaux<sup>44</sup>.

### **B. La gentry dans l'Angleterre du début du XIX<sup>e</sup> siècle**

À l'époque de la publication d'*Emma*, le peuple anglais peut être divisé en trois classes sociales distinctes : la haute société (l'aristocratie et la gentry), la classe moyenne (les travailleurs dits de « qualité »), et la classe ouvrière (les travailleurs et les pauvres). L'appartenance à chacune de ces trois classes sociales était définie selon la nationalité, la richesse, le titre de noblesse, la propriété foncière et la profession<sup>45</sup>.

La haute société anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle peut donc être divisée en deux sous-catégories : l'aristocratie et la gentry<sup>46</sup>. L'aristocratie se composait de la royauté et des nobles, c'est-à-dire de personnes jouissant d'un titre de noblesse<sup>47</sup>. Parmi ces personnes, nous retrouvons les membres de la famille royale, les dirigeants de l'Église anglicane, les hauts fonctionnaires de l'État ainsi que les nobles dont le titre était supérieur à celui de baronnet (duc/duchesse, marquis/marquise, comte/comtesse, vicomte/vicomtesse, baron/baronne<sup>48</sup>). Les membres de l'aristocratie étaient aussi à la tête d'un *peerage* (pairie en français). Ils étaient par conséquent

---

<sup>44</sup> Shawe-Taylor, D. (2021). « The Prince Regent: Jane Austen's Royal Fan ». *JASNA. Jane Austen Society of North America*. <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/shawe-taylor>. Consulté le 7 février 2024.

<sup>45</sup> Jeffries, S. (s. d.). « The Regency Era ». *New York Times Bestselling Author | Sabrina Jeffries*. <https://sabinajeffries.com/category/the-regency-era/>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>46</sup> Antunes Simoes, L. (2019). « Les classes sociales en Angleterre | La vie au XIX<sup>e</sup> siècle ». *Lise Antunes Simoes - Romancière passionnée du XIX<sup>e</sup> siècle*. <https://www.liseantunessimoes.com/les-classes-sociales-en-angleterre/>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> « Regency Period Social Hierarchy Chart ». (2012). *Hierarchystructure.Com*. <https://hierarchystructure.com/regency-period-social-hierarchy/>. Consulté le 19 juillet 2024.

« propriétaires » d'une partie du royaume<sup>49</sup>. Ils étaient des *pairs*, c'est-à-dire des « politiques » siégeant au Parlement ou à la Chambre des lords<sup>50</sup>. L'aristocratie disposait donc du pouvoir législatif.

L'histoire de la gentry est plus compliquée que cela. Les membres de la gentry n'ont pas hérité à la naissance d'un titre de noblesse<sup>51</sup>. Les membres de la gentry ont reçu du roi des titres honorifiques tels que celui de baronet/baronnette, de chevalier, d'écuyer ou encore de gentleman<sup>52</sup>. En outre, c'est au cours de la période de la régence que la société anglaise voit émerger une partie de la classe moyenne<sup>53</sup> qui petit à petit va s'élever socialement afin de rejoindre les rangs de la haute société<sup>54</sup>. Grâce à la révolution industrielle, l'économie anglaise se développe fortement notamment par l'augmentation de l'activité manufacturière et l'augmentation du commerce<sup>55</sup>. Le développement des colonies permet également aux commerçants et aux hommes d'affaires de bâtir une petite fortune<sup>56</sup>. Ils arriveront par conséquent à s'élever socialement et à quitter la classe ouvrière<sup>57</sup>. Les Anglais les appellent les « nouveaux riches » ou *new money* en anglais<sup>58</sup>. Bon nombre d'entre eux s'achètent donc des domaines et des propriétés pour impressionner la haute société et afin de se faire passer pour des membres de l'aristocratie<sup>59</sup>. Ces nouveaux riches propriétaires de terres prendront le nom de *landed gentry*<sup>60</sup>. Ils appartenaient aux rangs les plus élevés de la gentry (*upper gentry*). Leurs

---

<sup>49</sup> Antunes Simoes, L. (2019). « Les classes sociales en Angleterre | La vie au XIXe siècle ». *Lise Antunes Simoes - Romancière passionnée du XIXe siècle*. <https://www.liseantunessimoes.com/les-classes-sociales-en-angleterre/>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> « GENTRY : Définition de GENTRY ». (s. d.). in *CNRTL*. <https://www.cnrtl.fr/definition/gentry>. Consulté le 18 juillet 2024.

<sup>52</sup> Antunes Simoes, L. (2019). « Les classes sociales en Angleterre | La vie au XIXe siècle ». *Lise Antunes Simoes - Romancière passionnée du XIXe siècle*. <https://www.liseantunessimoes.com/les-classes-sociales-en-angleterre/>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> « ENGLAND DURING THE REGENCY PERIOD ». (s. d.). *Course Hero*. <https://www.coursehero.com/file/76230983/ENGLAND-DURING-THE-REGENCY-PERIODpdf/>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>56</sup> Antunes Simoes, L. (2019). « Les classes sociales en Angleterre | La vie au XIXe siècle ». *Lise Antunes Simoes - Romancière passionnée du XIXe siècle*. <https://www.liseantunessimoes.com/les-classes-sociales-en-angleterre/>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> « ENGLAND DURING THE REGENCY PERIOD ». (s. d.). *Course Hero*. <https://www.coursehero.com/file/76230983/ENGLAND-DURING-THE-REGENCY-PERIODpdf/>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>59</sup> Antunes Simoes, L. (2019). « Les classes sociales en Angleterre | La vie au XIXe siècle ». *Lise Antunes Simoes - Romancière passionnée du XIXe siècle*. <https://www.liseantunessimoes.com/les-classes-sociales-en-angleterre/>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>60</sup> *Ibid.*

revenus dépendaient de l'argent que leur rapportaient leurs propriétés foncières<sup>61</sup>. De fait, Pierre Goubert explique dans l'introduction du premier volume des œuvres de Jane Austen qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la « possession de terres rapportait le plus de revenu<sup>62</sup> ». Il ajoute que la classe de *landed gentry* pouvait elle-même être divisée en deux groupes :

- les petits propriétaires survivant grâce à leurs rentes, à savoir les sommes d'argent provenant de leurs terres (entre 300 et 5 000 livres par an)<sup>63</sup> ;
- et les grands propriétaires qui recevaient plus de 5 000 livres de rentes par an<sup>64</sup>.

Pour faire partie de la *landed gentry*, les familles anglaises devaient posséder plus de 300 acres de terrain<sup>65</sup>.

Les yeomen « exploitant des parcelles de petites dimensions<sup>66</sup> » appartenaient quant à eux à ce que Tracy Marks nomme la « pseudo-gentry », car il s'agit de personnes vivant aisément, mais dont les revenus ne dépendent pas de rentes provenant de propriétés foncières<sup>67</sup>. Les Austen étaient eux-mêmes membres de la pseudo-gentry. En effet, George Austen, issu d'une famille de la gentry, avait hérité d'un de ses riches oncles du « bénéfice de Steventon<sup>68</sup> ». Nous comprenons donc que M. Austen vivait sur une propriété appartenant à un membre de sa famille, mais qu'il ne recevait pas les rentes de celle-ci. Ses revenus provenaient principalement de son activité de pasteur.

Jane Austen décrivait dans ses romans la société qu'elle connaissait. Il n'est donc pas étonnant de constater que l'ensemble des personnages de ses romans appartiennent à la haute société, aristocratie et gentry comprises. Seul 1,5 % de la population de l'époque appartient à la gentry<sup>69</sup>.

---

<sup>61</sup> Marks, T. (s. d.). « Social Classes, Money, and Servants in Austen's Society ». *Jane Austen's society: Background Notes by Tracy Marks*. <https://www.windweaver.com/austen/background.htm>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>62</sup> Austen, J., Arnaud, P., Pichardie, J-P. (coll.), et Goubert, P. (éd.). (2001). *Jane Austen. Œuvres romanesques complètes I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard. p.XIV.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.XIV.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.XIV.

<sup>65</sup> Jeffers, R. (2015). « Social Class in the Regency Period ». *Every Woman Dreams...* <https://reginajeffers.blog/2015/08/19/7889/>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Marks, T. (s. d.). « Social Classes, Money, and Servants in Austen's Society ». *Jane Austen's society: Background Notes by Tracy Marks*. <https://www.windweaver.com/austen/background.htm>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>68</sup> Austen, J., Arnaud, P., Pichardie, J-P. (coll.), et Goubert, P. (éd.). (2001). *Jane Austen. Œuvres romanesques complètes I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard. p.XV.

<sup>69</sup> Jeffers, R. (2015). « Social Class in the Regency Period ». *Every Woman Dreams...* <https://reginajeffers.blog/2015/08/19/7889/>. Consulté le 19 juillet 2024.

Il semble tout de même important de mentionner les deux autres classes sociales de la société anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle, bien qu'absentes des romans de l'auteure britannique :

- la classe moyenne, reprenant les travailleurs, endosse des professions dites de qualité telles que médecin, pasteur ou propriétaire d'usine<sup>70</sup>. Ses membres travaillent pour gagner leur vie. La classe moyenne est divisée en deux selon le montant des revenus de ses membres : la classe moyenne supérieure et la classe moyenne inférieure<sup>71</sup> ;
- la classe ouvrière représentant au moins 80 % de la population totale de l'époque. Il s'agit des personnes occupant les postes les moins prestigieux de la société (fermier, vendeur, domestique, manutentionnaire, etc.) et des pauvres<sup>72</sup>.

### C. La révolution industrielle

La révolution industrielle (1760-1840) fait référence à un « ensemble des phénomènes qui ont accompagné, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, la transformation du monde moderne grâce au développement du capitalisme, des techniques de production et des moyens de communication<sup>73</sup> » ou encore à une période « caractérisée par le caractère progressif de l'industrialisation, par l'enracinement du phénomène dans des structures agraires<sup>74</sup> [...] ». La révolution industrielle est l'une des phases de l'histoire les plus importantes en termes de « transformation économique et sociale<sup>75</sup> ». Elle fit d'abord son apparition en Grande-Bretagne, raison pour laquelle Mark Cartwright la nomme « la première révolution industrielle<sup>76</sup> ». En Angleterre, la révolution industrielle voit naître de nombreuses innovations dans les domaines « du textile (machines à tisser), du “machinisme” (perfectionnement de la machine à vapeur), de la sidérurgie et la métallurgie (diffusion des hauts fourneaux au coke...) et un peu plus tard

---

<sup>70</sup> « Regency Period Social Hierarchy Chart ». (2012). *Hierarchystructure.Com*. <https://hierarchystructure.com/regency-period-social-hierarchy/>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>71</sup> Antunes Simoes, L. (2019). « Les classes sociales en Angleterre | La vie au XIXe siècle ». *Lise Antunes Simoes - Romancière passionnée du XIXe siècle*. <https://www.lisecantunessimoes.com/les-classes-sociales-en-angleterre/>. Consulté le 19 juillet 2024.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> « Révolution industrielle ». (s. d.). in *Dictionnaire de français Larousse*. [https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9volution\\_industrielle/61047](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9volution_industrielle/61047). Consulté le 20 juillet 2024.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Pasquet, D. (1907). « LA RÉVOLUTION INDUSTRIELLE EN ANGLETERRE AU XVIIIe SIÈCLE D'APRÈS M<sup>r</sup>. PAUL MANTOUX ». *Annales de Géographie* 16 (88), p.368.

<sup>76</sup> Cartwright, M. (s. d.). « Révolution Industrielle Britannique ». *Encyclopédie de l'Histoire du Monde*. <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-21828/revolution-industrielle-britannique/>. Consulté le 20 juillet 2024.

dans d'autres domaines comme le transport ou la chimie<sup>77</sup> ». Elle est à l'origine de grands changements sociaux au sein de la société anglaise, dont l'urbanisation du pays<sup>78</sup>.

Plusieurs facteurs ont été favorables au développement de cette révolution industrielle en Grande-Bretagne. Antérieurement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Angleterre ne possédait qu'une seule grande industrie, celle de la laine<sup>79</sup>. L'Angleterre était donc un pays plutôt agricole avant sa phase d'industrialisation. Néanmoins, le secteur agricole était très efficace, permettant ainsi de nourrir la population anglaise<sup>80</sup>. L'industrie métallurgique n'en était encore qu'à ses débuts. En effet, le pays ne comptait que 60 hauts fourneaux et 17 000 tonnes de fonte en 1720<sup>81</sup>. En outre, l'Angleterre possédait plusieurs gisements de charbon, matériau indispensable à la fabrication du coke, à savoir un combustible indispensable au fonctionnement de diverses machines<sup>82</sup>. D'après Paul Mantoux, la stimulation de la production industrielle a été rendue possible notamment grâce à l'augmentation du commerce intérieur et extérieur et des importations et des exportations<sup>83</sup>. En effet, grâce à ses différentes colonies, la Grande-Bretagne a pu créer un marché international pour importer des matières premières depuis ses colonies et exporter des produits manufacturés vers ces mêmes colonies<sup>84</sup>. Un grand réseau de canaux se développe également autour de la même période, permettant aux Anglais de transporter divers matériaux d'une région à une autre<sup>85</sup>. Mark Cartwright ajoute que la main-d'œuvre agricole était assez chère à cette époque<sup>86</sup>. De plus, toujours selon ses propos, il y avait de moins en moins de main-d'œuvre notamment à cause de la naissante urbanisation<sup>87</sup>. Il fallait

---

<sup>77</sup> Blancheton, B. (2022). « 1. La Révolution industrielle anglaise (1760-1830) » in Bertrand Blancheton *Histoire des faits économiques*. Quatrième édition : 7-10. Malakoff : Dunod.

<sup>78</sup> Cartwright, M. (s. d.). « Révolution Industrielle Britannique ». *Encyclopédie de l'Histoire du Monde*. <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-21828/revolution-industrielle-britannique/>. Consulté le 20 juillet 2024.

<sup>79</sup> Pasquet, D. (1907). « LA RÉVOLUTION INDUSTRIELLE EN ANGLETERRE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE D'APRÈS M<sup>r</sup>. PAUL MANTOUX ». *Annales de Géographie* 16 (88), p.368.

<sup>80</sup> Cartwright, M. (s. d.). « Révolution Industrielle Britannique ». *Encyclopédie de l'Histoire du Monde*. <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-21828/revolution-industrielle-britannique/>. Consulté le 20 juillet 2024.

<sup>81</sup> Pasquet, D. (1907). « LA RÉVOLUTION INDUSTRIELLE EN ANGLETERRE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE D'APRÈS M<sup>r</sup>. PAUL MANTOUX ». *Annales de Géographie* 16 (88), p.369.

<sup>82</sup> Cartwright, M. (s. d.). « Révolution Industrielle Britannique ». *Encyclopédie de l'Histoire du Monde*. <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-21828/revolution-industrielle-britannique/>. Consulté le 20 juillet 2024.

<sup>83</sup> Pasquet, D. (1907). « LA RÉVOLUTION INDUSTRIELLE EN ANGLETERRE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE D'APRÈS M<sup>r</sup>. PAUL MANTOUX ». *Annales de Géographie* 16 (88), p.369.

<sup>84</sup> Cartwright, M. (s. d.). « Why the Industrial Revolution Started in Britain ». *World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/article/2221/why-the-industrial-revolution-started-in-britain/> . Consulté le 20 juillet 2024.

<sup>85</sup> Pasquet, D. (1907). « LA RÉVOLUTION INDUSTRIELLE EN ANGLETERRE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE D'APRÈS M<sup>r</sup>. PAUL MANTOUX ». *Annales de Géographie* 16 (88), p.369.

<sup>86</sup> Cartwright, M. (s. d.). « Révolution Industrielle Britannique ». *Encyclopédie de l'Histoire du Monde*. <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-21828/revolution-industrielle-britannique/>. Consulté le 20 juillet 2024.

<sup>87</sup> *Ibid.*

donc remplacer cette main-d'œuvre manquante par de nouvelles machines. Toutes les conditions étaient réunies pour accélérer cette industrialisation.

Parmi les grandes inventions de la révolution industrielle, nous pouvons citer la machine à vapeur en 1769 qui a permis de développer des locomotives, des bateaux, des usines fonctionnant à la vapeur (industrie du textile notamment pour le nettoyage, le filage et le tissage du coton), ou encore des batteuses à vapeur (secteur agricole)<sup>88</sup>. La vapeur a véritablement transformé le paysage industriel de l'Angleterre du début du XIX<sup>e</sup> siècle, remplaçant par la même occasion une partie de la main-d'œuvre humaine et animale<sup>89</sup>. Notons également que le système de fabrique apparaît à la même époque dans la société anglaise<sup>90</sup>. Les industries du charbon, du fer, de l'acier et du textile se développèrent considérablement durant cette période<sup>91</sup>.

Le développement de l'industrie a eu des retombées très positives mais aussi des répercussions négatives pour les Anglais. Grâce à l'augmentation de la production engendrée par leur création, les machines permirent de réduire le coût de production et le prix d'achat de biens de consommation ainsi que d'en augmenter les bénéfices<sup>92</sup>. De nombreux emplois furent également créés dans les villes. Néanmoins, les employés ne gagnaient pas énormément d'argent, bien qu'hommes, femmes et enfants travaillaient entre quatorze et seize heures par jour, six jours par semaine<sup>93</sup> dans des usines dangereuses et parfois insalubres<sup>94</sup>. Ajoutons également que de nombreuses personnes s'installèrent dans les villes afin de trouver du travail. Par conséquent, les Anglais étaient désormais entassés dans des villes sales et ils étaient sujets à diverses maladies (choléra, typhus, etc.)<sup>95</sup>. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la classe moyenne supérieure se développa fortement pendant la révolution industrielle et les nouveaux riches intégrèrent les rangs de la gentry.

---

<sup>88</sup> Cartwright, M. (s. d.). « Révolution Industrielle Britannique ». *Encyclopédie de l'Histoire du Monde*. <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-21828/revolution-industrielle-britannique/>. Consulté le 20 juillet 2024.

<sup>89</sup> « Industrial Revolution Causes and Effects ». (s. d.). in *Britannica*. <https://www.britannica.com/summary/Industrial-Revolution-Causes-and-Effects>. Consulté le 20 juillet 2024.

<sup>90</sup> Pasquet, D. (1907). « LA RÉVOLUTION INDUSTRIELLE EN ANGLETERRE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE D'APRÈS M<sup>r</sup>. PAUL MANTOUX ». *Annales de Géographie* 16 (88), p.370.

<sup>91</sup> Cartwright, M. (s. d.). « Révolution Industrielle Britannique ». *Encyclopédie de l'Histoire du Monde*. <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-21828/revolution-industrielle-britannique/>. Consulté le 20 juillet 2024.

<sup>92</sup> « Industrial Revolution Causes and Effects ». (s. d.). in *Britannica*. <https://www.britannica.com/summary/Industrial-Revolution-Causes-and-Effects>. Consulté le 20 juillet 2024.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Cartwright, M. (s. d.). « Révolution Industrielle Britannique ». *Encyclopédie de l'Histoire du Monde*. <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-21828/revolution-industrielle-britannique/>. Consulté le 20 juillet 2024.

<sup>95</sup> *Ibid.*

### 3.2.3. Le romantisme ou le réalisme ?

Jane Austen est-elle une auteure que nous pouvons rattacher aux mouvements littéraires du romantisme ou du réalisme ? La question est subtile. Il existe une certaine confusion quant à son appartenance à un mouvement littéraire bien précis. Nous pourrions écrire tout un travail de fin d'études qui tenterait de déterminer précisément à quel mouvement littéraire l'auteure britannique était affiliée. En effet, Ian Balfour explique que Jane Austen ne rentre ni dans la case « romantisme » du XVIII<sup>e</sup>, car ses romans ont été publiés au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ni dans la case « réalisme », car le mouvement est apparu bien après sa mort<sup>96</sup>.

Le romantisme et le réalisme sont deux mouvements littéraires du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles qui se développent en parallèle l'un de l'autre<sup>97</sup>. Jane Austen est née et a commencé à écrire et à publier ses romans pendant une période dominée par le mouvement romantique. Néanmoins, nos recherches permettent d'affirmer que ses œuvres renferment des caractéristiques tant du romantisme que du réalisme. La confusion énoncée ci-dessus peut en partie être expliquée par les différentes acceptions du terme *romantique* qui renvoie à la fois aux œuvres reprenant des caractéristiques du romantisme et aux romances, à savoir des histoires d'amour entre deux personnes. Jane Austen écrivait des romans « romantiques » dans le sens d'histoires d'amour et non pas comme des romans appartenant à proprement parler au mouvement du romantisme.

Le romantisme est un « [m]ouvement intellectuel, littéraire, artistique qui visait à renouveler les formes de pensée et d'expression en rejetant les règles classiques et le rationalisme, en prônant la nature, le culte du moi, la sensibilité, l'imagination, le rêve, la mélancolie, la spiritualité, en réhabilitant le goût contemporain, la couleur locale, la vérité historique<sup>98</sup> » ou encore un « [m]ouvement, [un] art littéraire qui a donné une large place aux descriptions poétiques, aux épanchements intimes, aux sujets sentimentaux, religieux, fantastiques, aux décors historiques (notamment médiévaux), exotiques, et qui a pratiqué le mélange des genres, recherché les effets de contraste<sup>99</sup> ». Né en Allemagne, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce mouvement

---

<sup>96</sup> Balfour, I. (2020). « Free Indirect Filmmaking: Jane Austen and the Renditions (On Emma among Its Others) » in Jacques Khalip et Forest Pyle (éd.) *Constellations of a Contemporary Romanticism*. Lit Z. New York : Fordham University Press, p.248.

<sup>97</sup> Neven, F. (2019-2020). « Littérature : du baroque au surréalisme » [notes prises dans le cours TRAD123-1]. Université de Liège.

<sup>98</sup> « ROMANTISME : Définition de ROMANTISME ». (s. d.). in CNRTL. <https://www.cnrtl.fr/definition/romantisme>. Consulté le 23 juillet 2024.

<sup>99</sup> *Ibid.*



littéraire se propage par la suite en Angleterre et en France pendant toute la durée du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>100</sup>.

Le réalisme est également un mouvement, une « [c]onception caractérisée notamment par la volonté de représenter la nature telle qu'elle est perçue et de choisir des sujets dans la vie quotidienne, la réalité sociale contemporaine<sup>101</sup> » ou encore une « [c]onception caractérisée par la volonté de décrire la vie dans toutes ses manifestations, sans à priori ni censure morale<sup>102</sup> ». Il s'agit d'un mouvement littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle (1826-1870) dont l'appellation est née en France<sup>103</sup>. Toutefois, le réalisme serait né dans les romans anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont ceux de Jane Austen<sup>104</sup>.

Jane Austen est fréquemment décrite comme une auteure réaliste. Kathryn Sutherland justifie l'appartenance de l'auteure britannique au courant réaliste par la description, dans ses romans, d'évènements de la vie de tous les jours tels que tomber amoureux ou encore des relations entre des personnes ordinaires (parents, voisins, amis, enfants)<sup>105</sup>. D'après elle, cette narration de la vie quotidienne de personnes ordinaires est une nouveauté pour les romans du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons donc en déduire que Jane Austen peut être aujourd'hui considérée comme l'une des pionnières de ce mouvement artistique. En effet, l'une des caractéristiques du réalisme est la volonté de décrire la réalité sociale contemporaine (personnes, dialogues, lieux) de personnages réalistes, ordinaires ou en d'autres termes, la volonté de décrire la vie des « médiocres » en décrivant des scènes de la vie quotidienne<sup>106</sup>. C'est justement ce que Jane Austen fait, comme susmentionné, lorsqu'elle explore en détail dans ses romans son propre milieu social (la gentry), mais aussi la vie des femmes de cette même classe sociale<sup>107</sup>. Kathryn Sutherland ajoute à cela que les intrigues des romans d'Austen tournent autour de questions de

---

<sup>100</sup> Neven, F. (2019-2020). « Littérature : du baroque au surréalisme » [notes prises dans le cours TRAD123-1]. Université de Liège.

<sup>101</sup> « RÉALISME : Définition de RÉALISME ». (s. d.). in CNRTL. <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alisme> Consulté le 23 juillet 2024.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Neven, F. (2019-2020). « Littérature : du baroque au surréalisme » [notes prises dans le cours TRAD123-1]. Université de Liège.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> British Library. (2014). *Jane Austen: The novel and social realism* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yZlIzpDQdFQ>.

<sup>106</sup> Neven, F. (2019-2020). « Littérature : du baroque au surréalisme » [notes prises dans le cours TRAD123-1]. Université de Liège.

<sup>107</sup> Allegretti, C. (s. d.). « The Romantic Period ». *Eastern Connecticut State University*. <https://www.easternct.edu/speichera/understanding-literary-history-all/the-romantic-period.html>. Consulté le 23 juillet 2024.

la société telles l'organisation de bals ou de pique-niques<sup>108</sup>. De surcroît, elle explique que les romans d'Austen donnent davantage accès à des conversations normales ainsi qu'à la vie intérieure des protagonistes, ce qui contribue à la dimension réaliste de ses œuvres<sup>109</sup>. Elle affirme également que les œuvres de Jane Austen dégagent quelque chose de naturel, ce qui a contribué au développement du *Social Realism*. En effet, ses personnages semblent se baser sur les observations qu'elle a faites de vraies personnes appartenant à la gentry. Par conséquent, les lecteurs (de l'époque) ont l'impression de (re)connaître ces personnages<sup>110</sup>.

Comme nous l'avons dit, Jane Austen est née pendant la période du romantisme. Néanmoins, elle y est très peu souvent associée, notamment en raison des grandes différences entre ses propres œuvres et celles des auteurs masculins reconnus comme « membres » de ce mouvement<sup>111</sup>. De fait, Beth Lau affirme que, en théorie, cela est dû au fait que les personnages de Jane Austen sont des personnages sociaux, prenant part à une communauté<sup>112</sup>. Or, pour être reconnue comme romantique, Austen aurait dû décrire des personnages solitaires, autonomes et individualistes<sup>113</sup>. Toutefois, Beth Lau n'est pas réellement d'accord avec cette affirmation. Selon elle, les romans de Jane Austen prônent bien l'individualisme, comme ceux des romantiques<sup>114</sup>. Elle ajoute que les romans d'Austen partagent d'autres caractéristiques avec les auteurs romantiques :

- ses héroïnes sont isolées, incomprises et peu appréciées ;
- ses intrigues se concentrent de manière sarcastique sur le mariage et la séduction (faire la cour) ;
- les relations amoureuses sont parfois heureuses ;
- ses romans dégagent un certain idéalisme que nous pouvons déceler au travers de ses descriptions de communautés utopiques, où un couple parfait et ses amis créent une société idéaliste<sup>115</sup>.

---

<sup>108</sup> British Library. (2014). *Jane Austen: The novel and social realism* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yZlIzpDQdFQ>.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> Lau, B. (2004). « Placing Jane Austen in the Romantic Period: Self and Solitude in the Works of Austen and the Male Romantic Poets ». *European Romantic Review* 15 (2), p.255.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.255.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.259.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.264.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.264.

En outre, dans les romans de l'auteure britannique, l'accent est souvent mis sur des émotions qui influencent la prise de décision des personnages (les émotions priment sur la raison), ce que nous retrouvons souvent chez les romantiques<sup>116</sup>.

Jane Austen s'inscrit donc dans une période de transition entre le romantisme et le réalisme, ce qui explique pourquoi il est si difficile de la classer dans l'un de ces deux mouvements. Les mouvements littéraires affichent bien sûr des tendances singulières, mais il n'existe pas de liste exhaustive de caractéristiques à répertorier, tant il existe des couleurs parmi les mouvements artistiques. Les caractéristiques des mouvements littéraires sont plutôt des tendances observées chez un grand nombre d'auteurs. D'autres tendances moins fréquemment observées ne sont sûrement pas reprises dans ces listes de caractéristiques, ce qui explique pourquoi certains auteurs, comme Jane Austen, n'appartiennent pas officiellement à un mouvement littéraire précis. Nous pouvons conclure que les romans de Jane Austen sont empreints à la fois de réalisme et de romantismes, et qu'ils dépeignent en partie des histoires d'amour.

### 3.2.4. Le féminisme

Nous savons désormais que Jane Austen a évolué entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. De nombreux admirateurs d'Austen affirment qu'elle était une grande féministe, car l'intrigue de ses romans se centre autour de la vie de jeunes filles. Si le féminisme est aujourd'hui un mouvement très connu et largement répandu à travers le monde, à l'époque de Jane Austen, peu de personnes s'attardaient sur l'importance de l'égalité entre les genres. Toutefois, aujourd'hui encore, sa définition reste sujette à controverse et ses origines restent plutôt méconnues. Le féminisme est un « mouvement social qui a pour objet l'émancipation de la femme, l'extension de ses droits en vue d'égaliser son statut avec celui de l'homme, en particulier dans le domaine juridique, politique, économique ; doctrine<sup>117</sup> ». Le féminisme serait apparu au courant du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous devrions plutôt dire que c'est le terme « féminisme » qui n'est apparu qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, donc en même temps que ce que les théoriciens nomment aujourd'hui la première vague du féminisme. En tout cas, c'est ce qu'affirme Pierre Goubert<sup>118</sup>. Étant donné que ce travail s'inscrit dans un contexte tant français

---

<sup>116</sup> Ramadhana, F. (2023). « “Emma” By Jane Austen In Romanticism Era ». *Medium*. <https://medium.com/@florinramadhana/emma-by-jane-austen-in-romanticism-era-c79b43fabdac>. Consulté le 23 juillet 2024.

<sup>117</sup> « FÉMINISME : Définition de FÉMINISME ». (s. d.). in *CNRTL*. <https://www.cnrtl.fr/definition/f%C3%A9minisme>. Consulté le 1 avril 2024.

<sup>118</sup> Goubert, P. (1998). « Le point de vue féminin dans les romans de Jane Austen ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 47 (1), p. 234.

que britannique, il semble plus qu'important de souligner que le terme *féminisme* a été proposé pour la première fois en 1837 par le penseur français Charles Fourier<sup>119</sup>, information confirmée par l'édition de 1960 du dictionnaire *Le Robert*. Karen Offen explique que Charles Fourier « comprit si bien que l'essence de l'émancipation des femmes fut d'annihiler leur subordination légale aux hommes, en même temps que leur dépendance économique<sup>120</sup> » et créa ce néologisme en s'inspirant des termes « socialisme » et « individualisme », récemment apparus dans le vocabulaire politique<sup>121</sup>. Toutefois, Karen Offen rappelle dans son article que les origines du terme *féminisme* restent bien mystérieuses<sup>122</sup>. Ajoutons que d'après les dires d'Anne-Laure Briatte, le terme « féminisme » aurait été employé pour la première sous son acception actuelle par la journaliste et militante Hubertine Auclert<sup>123</sup>. Néanmoins, et M. Goubert partage cette opinion<sup>124</sup>, il semble absurde de penser qu'avant le XIX<sup>e</sup> siècle, le féminisme n'existait pas juste parce que ce concept n'avait pas encore de nom. Sur son site Internet, le Conseil de l'Europe affirme que les militants féministes ont toujours fait partie de nos différentes sociétés. Cependant, « ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle qu'un mouvement féministe organisé a véritablement vu le jour<sup>125</sup> ». Si nous suivons cette théorie, nous ne pouvons pas affirmer que Jane Austen était une féministe, voire qu'aucune de ses contemporaines ne l'était, puisque cette dernière est décédée en 1817. Cela ne veut pas pour autant dire que le féminisme n'existait pas, il n'existait peut-être simplement pas de traces écrites du féminisme sous la forme d'un mouvement organisé avant le XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, l'historienne Anne-Laure Briatte explique qu'avant le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les idées féministes étaient majoritairement portées par des individus et non pas par des groupes composés de militants partageant les mêmes idées<sup>126</sup>.

---

<sup>119</sup> Offen, K. (1987). « Sur l'origine des mots “féminisme” et “féministe” ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 34 (3), p. 492.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 492.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.492.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.494.

<sup>123</sup> Briatte, A.-L. (s. d.). « Féminismes et mouvements féministes en Europe ». *EHNE*. <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/genre-et-europe/f%C3%A9minismes-et-mouvements-f%C3%A9ministes-en-europe/f%C3%A9minismes-et-mouvements-f%C3%A9ministes-en-europe>. Consulté le 14 juillet 2024.

<sup>124</sup> Goubert, P. (1998). « Le point de vue féminin dans les romans de Jane Austen ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 47 (1), p. 234.

<sup>125</sup> « Le féminisme et les mouvements de femmes—Questions de genre ». (s. d.). *CONSEIL DE L'EUROPE PORTAIL*. <https://www.coe.int/fr/web/gender-matters/feminism-and-women-s-rights-movements>. Consulté le 14 juillet 2024.

<sup>126</sup> Briatte, A.-L. (s. d.). « Féminismes et mouvements féministes en Europe ». *EHNE*. <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/genre-et-europe/f%C3%A9minismes-et-mouvements-f%C3%A9ministes-en-europe/f%C3%A9minismes-et-mouvements-f%C3%A9ministes-en-europe>. Consulté le 14 juillet 2024.

Pourtant, l'Angleterre des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles recense plusieurs grandes féministes : Mary Astell, Lady Mary Wortley et Catherine Macaulay<sup>127</sup>. Cependant, la figure la plus emblématique du féminisme anglo-saxon du XVIII<sup>e</sup> est Mary Wollstonecraft, auteure du très célèbre *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), un manifeste sur l'égalité homme-femme. De nos jours, il est d'usage d'appeler cette période « pré-féministe » le protoféminisme. Le protoféminisme fait référence à un concept « qui anticipe le féminisme moderne dans des contextes où le concept de féminisme en tant que tel est encore inconnu, désignant des penseurs de l'antiquité au XX<sup>e</sup> siècle, qui prônent des idées relevant de principes féministes en vue d'accroître l'égalité entre les hommes et les femmes, que ce soit en matière de droits des femmes, d'éducation ou de liberté d'expression. Il désigne ainsi une grande variété d'idées, mais également de moyens de les exprimer<sup>128</sup> ». Soulignons quand même qu'il paraît impossible de trouver une définition du protoféminisme hormis celle de Wikipédia citée ci-dessus, définition qui s'inspire très largement d'une note de bas de page<sup>129</sup> de l'article « "Drawing the Line of Equality": Hannah Mather Crocker on Women's Rights » de Eileen Hunt Botting et Sarah L. Houser.

Il se peut donc que le féminisme et les féministes existent depuis toujours. Les féministes ne se seraient peut-être tout simplement pas manifestés publiquement, sauf quelques rares exceptions comme Mary Wollstonecraft, la première femme anglaise à défendre publiquement l'égalité entre les droits des hommes et ceux des femmes<sup>130</sup>. Son ouvrage féministe est radicalement différent de tout ce qui avait été publié par le passé. Mary Wollstonecraft exprime des idées nouvelles jusque-là jamais exprimées publiquement. Sa pensée est novatrice. Selon elle, les femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle sont considérées comme faibles et inférieures aux hommes. Néanmoins, elle affirme que la propagation de cette idée est totalement organisée par la société patriarcale dans laquelle elle vit, ce qui est tout à fait novateur. Toujours d'après ses dires, les auteurs de l'époque facilitaient la propagation de cette fausse vision de la femme puérile,

---

<sup>127</sup> Zimpfer, N. (2015). « Mary Wollstonecraft : Aux origines du féminisme politique et social en Angleterre » in *Mary Wollstonecraft : Aux origines du féminisme politique et social en Angleterre*. Lyon : ENS Éditions.

<sup>128</sup> « Protoféminisme ». (s.d.). in *Wikipédia*. <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Protof%C3%A9minisme&oldid=215143684>. Consulté le 26 janvier 2024.

<sup>129</sup> [...] « protofeminist » to describe her and other eighteenth- and early nineteenth-century women's rights advocates because they anticipated certain modern feminist concepts and arguments, yet lived in a time when the term "feminist" was unknown in Botting, E. H., Houser, S. L. (2006). « "Drawing the Line of Equality": Hannah Mather Crocker on Women's Rights ». *The American Political Science Review* 100 (2), p.265.

<sup>130</sup> Zimpfer, N. (2015). « Mary Wollstonecraft : Aux origines du féminisme politique et social en Angleterre » in *Mary Wollstonecraft : Aux origines du féminisme politique et social en Angleterre*. Lyon : ENS Éditions.

fragile, coquette et modeste objet du désir sexuel des hommes<sup>131</sup>. En outre, les femmes étaient prisonnières de leur sort domestique d'épouses à cause de leur manque d'éducation et à cause de l'endoctrinement de leur mari<sup>132</sup>.

Luttant à la fois sur la scène politique et sociale, Mary Wollstonecraft souhaite que la société anglaise soit agrémentée d'un universalisme entre tous les êtres humains, c'est-à-dire que les hommes et les femmes jouissent des mêmes droits<sup>133</sup>. Pour elle, afin d'aboutir à cet universalisme, il faudrait abolir la société patriarcale, ce qui permettrait par la suite de libérer la femme de la sphère privée et de redéfinir son statut juridique. Elle ne souhaite pas renverser l'ordre établi, mais plutôt l'amender afin que les femmes puissent occuper la même position que les hommes dans celui-ci. Wollstonecraft affirme que ce changement ne serait possible que si les femmes avaient accès à une meilleure éducation<sup>134</sup>.

Si à l'époque ses propos semblaient radicaux, aujourd'hui, Nathalie Zimpfer considère que Mary Wollstonecraft n'était pas réellement une féministe, comme on l'entendrait aujourd'hui. Son objectif était plutôt de mener une lutte sociétale qui permettrait de mettre un terme à un système patriarcal et inégalitaire afin de mettre en place un système égalitaire où tous les citoyens pourraient être autonomes<sup>135</sup>. Sa description de la femme idéale ne serait aujourd'hui pas du tout considérée comme féministe, même si à l'époque, celle-ci était novatrice :

ni « femme masculine » ni « femme à la mode », elle est une sorte d'équivalent féminin du virbonus, à la fois intelligente et vertueuse, non plus esclave de ses sens, mais un être de raison qui sera aussi une bonne mère ou, plus précisément, une “mère rationnelle” (p. 73). Véritable tour de force conceptuel, cette image de la “mère rationnelle”, présente dès l'introduction de *A Vindication of the Rights of Woman*, constitue une abolition de fait de la dichotomie entre sphère privée et sphère publique en permettant que l'identité sexuelle ne soit plus définitoire de l'identité sociale : reproduction et production, relations conjugales et épanouissement

---

<sup>131</sup> Zimpfer, N. (2015). « Mary Wollstonecraft : Aux origines du féminisme politique et social en Angleterre » in *Mary Wollstonecraft : Aux origines du féminisme politique et social en Angleterre*. Lyon : ENS Éditions.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> *Ibid.*

intellectuel, vie familiale et engagement politique sont désormais compatibles, pour les femmes comme pour les hommes<sup>136</sup>.

Nous pouvons nous demander si Jane Austen a lu l'ouvrage de Mary Wollstonecraft et si celui-ci a influencé son écriture se centrant exclusivement sur les femmes de la gentry. Nous ne pouvons pas réellement la qualifier de féministe, puisque le terme n'existait pas à son époque. Toutefois, il semble logique de croire qu'Austen a lu Mary Wollstonecraft ou qu'elle ait été exposée à ses propos d'une manière ou d'une autre<sup>137</sup>. Sur leurs blogs consacrés à Jane Austen, certains de ses admirateurs vont même jusqu'à dire que les romans de l'auteure sont remplis de passages qui illustrent parfaitement les propos de Wollstonecraft et qu'elle a donc forcément été influencée par *A Vindication of the Rights of Woman*<sup>138</sup>. Néanmoins, il est impossible de confirmer si Jane Austen a lu cet ouvrage ou non, puisqu'aucune copie n'a été trouvée dans la bibliothèque personnelle de son père, bibliothèque contenant les seuls livres auxquels Austen avait accès<sup>139</sup>.

Tous les chercheurs ne partagent pas cet avis. Certains, dont Pierre Goubert, affirment une hypothèse tout à fait différente, à savoir que Jane Austen n'était absolument pas féministe, ou si elle l'était, elle l'était malgré elle<sup>140</sup>. D'après Pierre Goubert, si Austen confère le pouvoir de narrateur à des personnages féminins, c'est simplement pour que ses ouvrages soient plus authentiques<sup>141</sup>, plus similaires à sa vie de femme, et non pas pour une quelconque revendication féministe. Jane Austen ne décrit dans ses romans que ce qu'elle connaît, ce qui explique pourquoi son champ d'observation est autant réduit au sort des femmes de la gentry<sup>142</sup>. Il est donc logique que ses intrigues se déroulent dans l'enceinte d'une maison, car ce cadre était plus que familier pour les femmes. D'après Goubert, les féministes pensent également qu'Austen soutient leur cause, car dans ses romans, les personnages masculins n'interagissent jamais entre eux, mais toujours avec des personnages du sexe opposé<sup>143</sup>. Une fois de plus, cela

---

<sup>136</sup> Zimpfer, N. (2015). « Mary Wollstonecraft : Aux origines du féminisme politique et social en Angleterre » in *Mary Wollstonecraft : Aux origines du féminisme politique et social en Angleterre*. Lyon : ENS Éditions.

<sup>137</sup> Lacoume, D. (2011). « Jane Austen, le mariage d'amour ». *L'en-je lacanien* 16 (1), p. 178.

<sup>138</sup> « Jane Austen and Mary Wollstonecraft: Did Jane Read A VINDICATION OF THE RIGHTS OF WOMAN? ». (2012). *The World of HEYERWOOD*. <https://laurengilbertheyerwood.wordpress.com/2012/01/09/jane-austen-and-mary-wollstonecraft-did-jane-read-a-vindication-of-the-rights-of-woman/>. Consulté le 1 avril 2024.

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> Goubert, P. (1998). « Le point de vue féminin dans les romans de Jane Austen ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 47 (1), p. 236.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.230.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.231.

est dû au fait que Jane Austen ne connaissait pas de situations dans lesquelles les hommes interagissaient seulement entre eux. Elle ne se préoccupe des hommes que dans les relations qu'ils entretiennent vis-à-vis des femmes<sup>144</sup>.

Pierre Goubert affirme que les féministes ne voient au cœur des œuvres d'Austen que ce qu'ils souhaitent y voir, c'est-à-dire une auteure qui choisit sciemment de ne centrer ses intrigues qu'autour des difficultés de la vie quotidienne des femmes. Cependant, à cette époque, les femmes ne critiquaient pas ouvertement la dominance masculine. Alors si ses romans évoquent tout de même les différents problèmes de ses contemporaines, ses romans et ses personnages n'étaient pas pour autant révolutionnaires. Jane Austen n'utilisait absolument pas un point de vue féminin comme une sorte d'arme pour confronter les hommes de la société anglaise des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sur le triste sort des femmes<sup>145</sup>. Elle se limite simplement à ce qu'elle connaît le mieux. Ses romans ne dénoncent pas la situation des femmes, du moins pas consciemment. Jane Austen constate tout simplement ce qu'il se passe dans la société dans laquelle elle a évolué. Nous pourrions donc en conclure que le regard féminin d'Austen est féministe, mais contre son gré<sup>146</sup>.

Si nous nous tournons à présent vers la France, il semblerait que la Révolution française ait été un catalyseur d'un mouvement féministe français organisé<sup>147</sup>. Dès 1789, les femmes prennent part aux manifestations exigeant des changements au sein de monde politique en leur faveur<sup>148</sup>. En effet, même si « La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen » de 1789 déclare que « [l]es hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits », *de facto* les femmes françaises souffrent d'une discrimination à l'échelle politique de leur société<sup>149</sup>. Les femmes sont cantonnées par la sphère politique à la sphère domestique, ce qui démontre que la France de

---

<sup>144</sup> Goubert, P. (1998). « Le point de vue féminin dans les romans de Jane Austen ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 47 (1), p.232.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.235-236.

<sup>147</sup> Briatte, A.-L. (s. d.). « Féminismes et mouvements féministes en Europe ». *EHNE*. <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/genre-et-europe/f%C3%A9minismes-et-mouvements-f%C3%A9ministes-en-europe/f%C3%A9minismes-et-mouvements-f%C3%A9ministes-en-europe>. Consulté le 14 juillet 2024.

<sup>148</sup> « Le féminisme et les mouvements de femmes—Questions de genre ». (s. d.). *CONSEIL DE L'EUROPE PORTAIL*. <https://www.coe.int/fr/web/gender-matters/feminism-and-women-s-rights-movements>. Consulté le 14 juillet 2024.

<sup>149</sup> Briatte, A.-L. (s. d.). « Féminismes et mouvements féministes en Europe ». *EHNE*. <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/genre-et-europe/f%C3%A9minismes-et-mouvements-f%C3%A9ministes-en-europe/f%C3%A9minismes-et-mouvements-f%C3%A9ministes-en-europe>. Consulté le 14 juillet 2024.



l'époque était antiféministe<sup>150</sup>. La femme de lettres et auteure Olympe de Gouges exprima son désaccord face à cette situation, en 1791, dans « La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne », projet de texte législatif, où elle revendique que les femmes doivent jouir des mêmes droits que les hommes, notamment l'accès à la citoyenneté et au droit de vote<sup>151</sup>. Ce mouvement féministe dit suffragiste continuera sa lutte jusqu'à l'instauration du suffrage universel en 1944<sup>152</sup>. Néanmoins, Françoise Gaspard indique qu'une majorité des femmes adeptes des idées de ce mouvement appartenaient à la bourgeoisie française et certaines d'entre elles étaient même titulaires d'un diplôme universitaire, ce qui était extrêmement rare pour l'époque<sup>153</sup>.

Nous sommes donc forcés de constater qu'à l'époque de l'écriture d'*Emma* et de ses premières traductions et retraductions en français (dont celle de 1910 qui fait l'objet de cette analyse), le féminisme était une idée, tant en France qu'en Angleterre, partagée par les membres des hautes strates de la société. Seuls les femmes et les hommes ayant eu accès à une certaine éducation leur permettant d'apprendre à lire et à écrire ont pu avoir vent de cette nouvelle idéologie. Nous avons déjà établi que Jane Austen n'était pas une féministe et qu'*Emma* n'est pas un ouvrage relayant les idéaux féministes. Nous disposons de peu d'informations sur Pierre de Puglia (voir le point 4.2.1 de ce travail), qui est en réalité une femme publiant des traductions sous un pseudonyme masculin, ce qui ne nous permet pas d'affirmer ou d'infirmer que cette traductrice était une féministe employant des techniques de traduction dites féministes, comme l'utilisation d'une préface<sup>154</sup>, le recours à un nom d'emprunt masculin<sup>155</sup>, ou encore l'omission et la censure de certains passages du texte source<sup>156</sup>. Toutefois, dans le cas de de Puglia, il s'avère que c'est plutôt un élément stylistique, à savoir les normes stylistiques imposées par les belles infidèles, qui l'oblige à employer ces stratégies communes aux traductrices féministes. Nous explorerons plus en détail cette contrainte des belles infidèles dans l'analyse (point 5) de ce mémoire.

---

<sup>150</sup> Briatte, A.-L. (s. d.). « Féminismes et mouvements féministes en Europe ». *EHNE*. <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/genre-et-europe/f%C3%A9minismes-et-mouvements-f%C3%A9ministes-en-europe/f%C3%A9minismes-et-mouvements-f%C3%A9ministes-en-europe>. Consulté le 14 juillet 2024.

<sup>151</sup> « 1791 : DECLARATION DES DROITS DE LA FEMME ET DE LA CITOYENNE ». (2007). *LDH-France*. <https://www.ldh-france.org/1791-DECLARATION-DES-DROITS-DE-LA/>. Consulté le 14 juillet 2024.

<sup>152</sup> Gaspard, F. (2002). « Où en est le féminisme aujourd'hui ? ». *Cités* 9 (1), p.61.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>154</sup> Agorni, M. (1998). « The Voice of the 'Translatress': From Aphra Behn to Elizabeth Carter ». *The Yearbook of English Studies* 28, p.182.

<sup>155</sup> Bachleitner, N. (2013). « FROM SCHOLARLY TO COMMERCIAL WRITING: GERMAN WOMEN TRANSLATORS IN THE AGE OF THE 'TRANSLATION FACTORIES' ». *Oxford German Studies* 42 (2), p.173.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.183.

Nonobstant, nous pouvons tout de même nous permettre une concession quant à Jane Austen et Pierre de Puglia : elles pourraient toutes deux être vues comme féministes en raison de leur accès privilégié au monde littéraire. De surcroît, au XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes ne jouissent pas du même statut que les hommes. Dans son article « The voice of the “Translatress”: From Aphra Behn to Elizabeth Carter », Mirella Agorni affirme que la traduction était l’une des seules activités du domaine littéraire auxquelles elles avaient le droit de participer<sup>157</sup>. D’après J. Delisle, il s’agissait même de « l’une des seules pratiques socialement acceptables<sup>158</sup> » pour les femmes. En effet, et Mirella Agorni n’est pas la seule à l’attester, la traduction était perçue comme une activité secondaire par rapport à la création de textes originaux<sup>159</sup>. Cela restait tout de même mal vu pour les femmes de toucher, même du bout des doigts, à ce monde littéraire réservé aux hommes, car la traduction et l’écriture étaient des professions nobles. Par conséquent, Jane Austen et Pierre de Puglia peuvent être vues comme féministes simplement, car elles ont osé entrer dans ce monde patriarcal par le biais, respectivement, de l’écriture et de la traduction. Leurs actes peuvent donc être perçus comme féministes par nature, même si nous ne pouvons affirmer que ces deux femmes partageaient les idéaux féministes de l’époque.

Le féminisme ne cessera d’évoluer au fil des siècles et des années, devenant un mouvement de plus en plus important dans les sociétés du monde entier, y compris en Angleterre et en France. Le mouvement féministe peut être divisé en vagues successives. Toutefois, le terme « vague » est assez critiqué, puisqu’il semble effacer tout le travail « secret » antérieur et postérieur à ces périodes définies<sup>160</sup>. Il paraît important de mentionner ces différentes vagues, car les différentes traductrices dont les travaux sont analysés dans la présente étude ont vécu lors de ces périodes. De surcroît, leurs traductions ont pu être influencées par l’idéologie féministe « en vigueur » à leur époque respective.

De la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle aux années 1930, une première vague de féminisme débute. Au cours de celle-ci, les femmes se battent pour leurs droits civils et civiques. En effet, avant le commencement de cette vague, les femmes n’avaient aucun droit civique. C’est pourquoi elles

---

<sup>157</sup> Agorni, M. (1998). « The Voice of the ‘Translatress’: From Aphra Behn to Elizabeth Carter ». *The Yearbook of English Studies* 28, p.181.

<sup>158</sup> Delisle, J. (2014). « Les traducteurs, acteurs sur la scène du pouvoir » in Jean Delisle et Judith Woodsworth (dir.) *Les traducteurs dans l’histoire*. Troisième édition. Laval : Presses de l’Université de Laval, p.158.

<sup>159</sup> Agorni, M. (1998). « The Voice of the ‘Translatress’: From Aphra Behn to Elizabeth Carter ». *The Yearbook of English Studies* 28, p.183.

<sup>160</sup> Forte et Leconte. (s. d.). « FORTE & LECONTE - INFOGRAPHIE SUR LES VAGUES DE FÉMINISME ». *mcgill.ca*. [https://www.mcgill.ca/rnwps/files/rnwps/forte\\_leconte.pdf](https://www.mcgill.ca/rnwps/files/rnwps/forte_leconte.pdf). Consulté le 11 février 2024.

se battront notamment pour l'obtention du droit de vote<sup>161</sup>. Pendant cette période, les femmes blanches et privilégiées qui prennent part au mouvement ne parlent absolument pas de « vague féministe ». Ce concept n'apparaîtra que lors de la deuxième vague.

Cette deuxième vague submergera les différentes sociétés entre les années 1960 et 1980. Cette fois, les femmes mènent un nouveau combat pour l'égalité des sexes et leurs libertés lors d'une lutte contre le patriarcat. Les femmes souhaitent avoir des droits reproductifs (avortement et contraception) ainsi que le droit de pouvoir disposer de leur corps. De plus, elles seront très critiques à propos des stéréotypes entourant la place de la femme au sein d'une société machiste<sup>162</sup>. Ce combat se poursuivra au cours de la troisième vague (1990 - 2010). Néanmoins, lors de cette vague, des femmes jusque-là oubliées seront au-devant de la scène (femmes issues de minorités raciales, femmes queers, etc.). De plus, les différentes discriminations subies par les femmes seront au cœur de la lutte féministe<sup>163</sup>.

Depuis le début des années 2010, une nouvelle forme d'activisme a vu le jour : l'activisme en ligne rendu possible grâce aux réseaux sociaux. Ces nouveaux moyens de communication ont permis aux femmes de dénoncer les féminicides, les violences sexistes et les abus sexuels, ainsi que le harcèlement de rue qu'elles subissent au quotidien<sup>164</sup>. Cette nouvelle forme d'activisme marquerait le début d'une quatrième vague de féminisme, vague qui est toujours bien d'actualité. Aujourd'hui, le féminisme endosse une nouvelle définition proposée par le Conseil de l'Europe : « mouvement visant à mettre fin au sexisme, à l'exploitation et à l'oppression sexistes et à réaliser la pleine égalité de genre en droit et en pratique<sup>165</sup> ».

---

<sup>161</sup> Forte et Leconte. (s. d.). « FORTE & LECONTE - INFOGRAPHIE SUR LES VAGUES DE FÉMINISME ». *mcgill.ca*. [https://www.mcgill.ca/rnwps/files/rnwps/forte\\_leconte.pdf](https://www.mcgill.ca/rnwps/files/rnwps/forte_leconte.pdf). Consulté le 11 février 2024.

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> « Le féminisme et les mouvements de femmes—Questions de genre ». (s. d.). *CONSEIL DE L'EUROPE PORTAIL*. <https://www.coe.int/fr/web/gender-matters/feminism-and-women-s-rights-movements>. Consulté le 14 juillet 2024.

### 3.3. Résumé d'*Emma*

Le quatrième roman de Jane Austen nous plonge dans le quotidien de Ms Emma Woodhouse, 21 ans, une jeune fille belle, intelligente et riche. Orpheline de mère, Emma vit avec son père hypocondriaque dans la demeure de Hartfield, dans le village fictif de Highbury situé dans la campagne anglaise. Emma a une sœur, de sept ans son aînée, prénommée Isabella. Cette dernière a quitté la résidence familiale à la suite de son union avec Mr John Knightley. Le couple aura par la suite cinq enfants. Le frère de Mr Knightley, Mr George Knightley, est un très grand ami d'Emma, mais également son seul critique. Emma est sujette à la critique de son ami, car elle se comporte comme une enfant gâtée pensant tout savoir sur tout. Emma ne souhaite pas se marier, ce qui est plutôt inhabituel pour les jeunes femmes de son statut et de son époque. Par conséquent, Emma s'autoproclame entremetteuse/marieuse officielle du village. Elle se croit dotée d'un don pour la formation de couples.

Ayant perdu sa mère enfant, Emma a été élevée presque exclusivement par sa gouvernante Ms Taylor, qui deviendra au fil des années son amie et sa proche confidente. L'histoire d'Emma débute justement après le mariage de Ms Taylor, devenue Mrs Weston par son union, avec un veuf Mr Weston. Emma se félicite de cette union qu'elle croit due à ses talents d'entremetteuse, puisqu'après tout, c'est elle qui les a présentés. Emma et Mr Woodhouse sont fortement attristés par le départ de Ms Taylor, qui se doit de déménager dans la propriété (Randalls) de son époux. Mr Weston est également le père d'un personnage central de ce récit : Mr Frank Churchill, issu de sa première union avec Mrs Churchill, décédée peu de temps après la naissance du jeune Frank. Ce dernier sera adopté par les Churchills, son oncle et sa tante, qui l'élèveront comme leur propre enfant dans la propriété d'Escombe, dans le Yorkshire.

Afin de combler le vide laissé par le départ de sa chère amie, Emma se donne pour mission d'aider la nouvelle venue au village, Ms Harriet Smith, une jeune fille de 17 ans issue d'une classe sociale bien inférieure à la sienne. C'est par le mariage, avec un homme issu de sa propre classe sociale, qu'Emma pense que sa nouvelle amie pourra s'élever socialement et donc voir son quotidien s'améliorer. Mr Woodhouse et Mr Knightley n'approuvent en aucun point les manigances de la jeune femme, mais ils n'arriveront cependant pas à lui faire changer d'avis. De son côté, notre héroïne jette son dévolu sur Mr Elton, le pasteur du village. Cependant, Harriet en aime déjà un autre, un pauvre fermier du nom de Robert Martin. Emma n'approuve absolument pas cette relation et elle en vient même à dissuader Harriet d'accepter la demande

en mariage de Mr Martin. Emma continue de pousser Harriet dans les bras du pasteur, s'efforçant de les faire tomber amoureux l'un de l'autre. Cette mission sera partiellement accomplie, puisque Harriet s'amourachera finalement de Mr Elton. Au grand dam d'Emma, le pasteur lui confessera son amour, qu'elle rejettera aussitôt. Vexé, Mr Elton s'enfuit à Bath, alors qu'Emma, seule à Highbury, doit reconforter la jeune Harriet, déçue que son amour pour le pasteur ne soit pas réciproque. Peu de temps après cet épisode, Mr et Mrs Weston annoncent que Frank Churchill, dont tout le village a tant entendu parler, viendra leur rendre visite pendant deux semaines. Emma, piquée par la curiosité, se réjouit de son arrivée. Elle tombe presque immédiatement sous le charme du jeune homme dont elle n'a entendu que des louanges. Néanmoins, l'avis favorable qu'Emma s'était faite du fils des Weston sera rapidement réduit à néant lorsque ce dernier décidera de se rendre à Londres... simplement pour se faire couper les cheveux.

Pendant ce temps, une nouvelle personne fait son arrivée à Highbury : Jane Fairfax, la nièce de Ms Bates, la voisine d'Emma. Jane Fairfax, originaire du village, a pris la décision de venir s'y reposer pendant trois mois, car elle est affaiblie par une maladie. Ms Fairfax est également orpheline, ses deux parents étant morts alors qu'elle n'était âgée que de 3 ans. Pauvre et condamnée à devenir gouvernante, Jane est élevée jusqu'à ses 9 ans par sa tante et la mère de cette dernière. Toutefois, elle fut recueillie par les Campbells qui l'élèveront comme l'une de leurs filles. Néanmoins, les Campbells ne lègueront jamais d'argent à Jane, qui devra donc bel et bien devenir gouvernante pour assurer sa survie. Alors qu'elle vit avec les Campbells, Jane continue d'écrire des lettres à sa tante, que cette dernière s'empresse de lire à tout le village. Emma envie à Jane sa beauté, son éducation, mais également son talent pour le chant et le piano. Les deux jeunes filles sont supposément amies, mais Emma est assez jalouse de Jane, car celle-ci connaît déjà personnellement Frank Churchill. Emma reste méfiante envers Jane, car elle la soupçonne d'être amoureuse d'un certain Mr Dixon, l'époux de la fille des Campbell. Cette suspicion sera renforcée lorsque Jane recevra anonymement un piano-forte. Emma et Mr Frank Churchill suspectent tous les deux Mr Dixon d'avoir offert ce cadeau à Ms Fairfax. L'attitude de Frank Churchill envers Ms Fairfax et les Bates est également assez étrange. Il se démène pour les aider du mieux qu'il le puisse. Cependant, Emma ne se fait pas de soucis, car elle pense que Frank Churchill a jeté son dévolu sur elle. Elle-même pense pouvoir tomber amoureuse de lui. Les deux protagonistes se lancent d'ailleurs dans l'organisation d'un grand bal durant lequel ils se sont promis de danser ensemble à plusieurs reprises. Malheureusement, peu de temps avant la tenue du bal, Mr Frank Churchill doit rentrer précipitamment chez les

Churchill, car sa tante est mal en point. Emma commence donc à s'interroger sérieusement sur ses sentiments envers le jeune homme. Quant à Mr Elton, il revient finalement de son escapade à Bath au bras de sa nouvelle épouse, Mrs Elton qu'Emma n'apprécie aucunement. Mr Elton prépare sournoisement sa revanche envers Emma. En effet, lors d'un bal, il refuse catégoriquement d'inviter Harriet à danser malgré les nombreuses réclamations de Mrs Weston. Afin de sauver Ms Smith de l'humiliation, Mr Knightley invite la jeune femme à danser. Quelques jours plus tard, Harriet est attaquée par un groupe de gitans. Heureusement pour elle, Frank Churchill vient à son secours. Emma pense alors que son amie est tombée profondément amoureuse de son sauveur et se réjouit de voir naître une nouvelle union à Highbury.

À l'annonce de la mort de Mrs Churchill, une nouvelle choque le village : Frank Churchill et Jane Fairfax se sont secrètement fiancés. Emma doit donc annoncer la nouvelle à Harriet. Cette dernière révèle alors à notre héroïne qu'elle n'est pas amoureuse de Frank Churchill, mais de Mr Knightley. Emma se rend alors compte qu'elle est en réalité amoureuse de Mr Knightley et qu'elle est la seule qui puisse l'épouser. Quelques jours plus tard, lors d'une promenade, Emma rencontre inopinément le jeune homme qui lui confesse ses sentiments. Notre héroïne se doit donc une nouvelle fois d'apprendre la nouvelle à son amie qui le prend plutôt bien. Harriet finit par se marier avec Mr Martin. Emma et Mr Knightley se marient également avant de s'installer à Hartfield aux côtés de Mr Woodhouse.

## 4. *Emma* : (re)traductions et (re)traducteurs

### 4.1. Ligne du temps des différentes traductions d'*Emma*

Jane Austen est considérée comme une auteure classique en Angleterre. Néanmoins, une partie de ses œuvres reste méconnue dans le monde francophone. Son succès en francophonie repose principalement sur trois de ses six romans, à savoir *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice* et *Emma*. En outre, les œuvres traduites en français sont assez différentes de ce qu'elles sont dans leur version originale. En effet, en français, le public prête aux œuvres de Jane Austen un certain romantisme qui est moins présent dans ses œuvres dans leur version originale. Les traductions sont davantage des adaptations écrites afin de répondre aux attentes du public cible, à savoir, à l'époque de la publication de ces romans, des femmes qui aiment les histoires d'amour. Les premières traductions d'*Emma* montrent clairement le désir des traducteurs d'adapter ces écrits aux goûts et aux mœurs de leur public cible. Cela pourrait donc expliquer pourquoi les œuvres d'Austen, et dans ce cas-ci *Emma*, jouissent d'un certain nombre de retraductions et de rééditions, afin que celles-ci puissent évoluer avec leur public cible.

La première traduction d'*Emma* est publiée anonymement sous le titre *La Nouvelle Emma ou les caractères anglais du siècle* en 1816, soit seulement un an après la publication du roman original. Ce choix du traducteur de publier son œuvre anonymement nous rappelle le choix d'Austen elle-même, qui avait décidé de publier l'ensemble de ses romans en y apposant comme signature « l'auteur ». Nous pourrions donc en déduire que la première personne à avoir traduit *Emma* est également une femme. Toutefois, nous ne disposons d'aucun élément de preuve qui pourrait confirmer ou infirmer cette hypothèse.

Cette première traduction est précédée d'un avertissement quant au contenu de celle-ci. Cette intervention du traducteur dans une préface pourrait également révéler qu'il s'agit bien d'une femme puisqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les traductrices avaient toujours recours à l'emploi des préfaces pour faire passer leurs propres idées<sup>166</sup>. Dans cette traduction, que nous pourrions plutôt considérer comme une adaptation de l'œuvre originale, les prénoms et noms des personnages ont été francisés, probablement afin que les lecteurs puissent s'imaginer que l'histoire se déroule dans un contexte sociogéographique familier. De plus, le traducteur ou la traductrice fait le choix d'employer des phrases assez courtes et de couper les phrases qu'il juge trop

---

<sup>166</sup> Agorni, M. (2005). « A Marginal(ized) Perspective on Translation History: Women and Translation in the Eighteenth Century ». *Meta* 50 (3), p.820.

longues dans le texte original. Une version légèrement écourtée de cette première traduction sera rééditée en 1817.

Ce n'est qu'en 1910, soit presque 100 ans après la date de publication du roman et de sa première traduction qu'*Emma* sera retraduit pour la première fois en français. Nous devons cette retraduction à Pierre de Puglia, qui serait en réalité le pseudonyme de Henrietta Consuelo Samson, comtesse de Quigini Puglia. En effet, nous l'avons déjà mentionné, il était très commun pour les femmes de l'époque de cacher leur identité sous le couvert de l'anonymat ou d'un pseudonyme masculin, puisqu'elles étaient jugées comme pas assez douées pour accéder au monde de la littérature<sup>167</sup>. Cette retraduction est publiée sous forme de feuilletons (65 au total) dans le *Journal des Débats politiques et littéraires*. Cette version française voit tout l'humour de Jane Austen disparaître, toute trace de sarcasme gommée, rendant la traduction fade. De plus, le texte a été raccourci, laissant dans l'oubli plusieurs pages de l'original. En 1933, cette version sera révisée et rééditée par Élisabeth de Saint-Second. Il s'agit alors d'une révision, faite par une femme, d'une traduction menée à bien par une autre femme. Néanmoins, ce texte sera publié sous le pseudonyme de P et É de Saint-Second. Tout le mérite de ce travail de réédition et de révision sera dès lors attribué à un homme.

La Belgique permettra de continuer de faire connaître *Emma* auprès du public francophone. En 1945, c'est au tour d'Eugène Rocart de s'attaquer à la retraduction de ce roman pour la maison d'édition belge La Boétie. Toutefois, sa traduction ne sera pas particulièrement appréciée du public, puisque le français qu'il emploie est jugé trop anachronique et peu soutenu. Une cinquième traduction d'*Emma* fait son apparition dans le monde littéraire seulement un an après la publication de celle de Rocart, soit en 1946. Très peu d'informations sont disponibles sur cette version de Sébastien Dulac publiée par la maison d'édition belge La Sixaine.

*Emma* sombrera une nouvelle fois dans l'oubli durant une trentaine d'années. Le roman sort finalement de l'ombre en 1982, lorsque Christian Bourgois, soucieux de faire découvrir et redécouvrir les auteurs classiques étrangers au monde francophone, lança un projet de retraduction des six romans d'Austen (entre 1979 et 1982). Il confie donc la traduction d'*Emma* à Josette Salesse-Lavergne. Cette version est en réalité une réédition et un retravail de la

---

<sup>167</sup> Agorni, M. (1998). « The Voice of the 'Translatress': From Aphra Behn to Elizabeth Carter ». *The Yearbook of English Studies* 28, p.183.



traduction de P et É de Saint-Second, datant de 1933. La traduction proposée par Salesse-Lavergne est cette fois-ci jugée plus idiomatique que les autres versions d'*Emma*. Christian Bourgois décida par conséquent d'utiliser cette sixième version comme la base de toutes les futures rééditions d'*Emma* pour sa maison d'édition. Il est tout de même important de noter que pour cette traduction, Josette Salesse-Lavergne abandonne le format original du roman, en trois volumes, pour privilégier un seul volume contenant une suite de chapitres numérotés. Soulignons également que cette sixième traduction est destinée à un public cultivé qui a de l'argent et qui peut donc se permettre d'acheter cette édition plutôt coûteuse. Ce n'est qu'à la sortie de l'édition de poche dans les années 80 qu'*Emma* sera rendue accessible à tous.

Malgré ces six premières traductions et retraductions, ainsi que les nombreuses rééditions des premières traductions, *Emma* et Jane Austen restent assez méconnus du public francophone. Cependant, la situation change drastiquement grâce à diverses adaptations cinématographiques des romans d'Austen, notamment d'*Emma* (*Emma, l'entremetteuse* sortie sur les écrans en 1996). Ces films permettent à Austen de jouir d'un regain d'intérêt pour ses œuvres. De surcroît, si les œuvres de Jane Austen avaient déjà été adaptées de nombreuses fois pour le petit et le grand écran, les années 90 marquent un réel tournant dans la popularité de celles-ci. Nous devons en grande partie ce succès à la BBC et à Hollywood, respectivement pour ses feuilletons et pour ses comédies romantiques. Les miniséries produites par la BBC n'ont atteint que le public anglophone, car elles ne seront diffusées que bien plus tard en francophonie. Leur succès a fait grimper les ventes des livres d'Austen. Nous pourrions en déduire que cette croissance des taux de ventes aurait pu mettre la puce à l'oreille des maisons d'édition francophones, qui auraient donc commandé de nouvelles traductions ou retraductions, supposant qu'une telle croissance se produirait également, tôt ou tard, dans le monde francophone. Néanmoins, ce sont véritablement les adaptations hollywoodiennes, diffusées à travers le monde dans diverses langues, qui ont propulsé les romans d'Austen sur le devant de la scène. Ces adaptations ont été acclamées par la critique et le public, notamment *Sense and Sensibility* (1995) qui a reçu l'Oscar du meilleur scénario adapté et *Emma* qui fera plus de 70 000 entrées dans les salles à sa sortie en France<sup>168</sup>. La promotion engendrée par la sortie d'une adaptation cinématographique est une aubaine pour les maisons d'édition qui peuvent remettre au-devant

---

<sup>168</sup> « Emma (1996) ». (s. d.). *JP Box-Office*. <https://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=3827> Consulté le 1 avril 2024.

des rayons les livres adaptés<sup>169</sup>. Le regain d'intérêt pour un ouvrage dépendrait surtout de la qualité du film et de la manière dont le public a reçu son adaptation : si la critique est positive, alors le roman se vendra davantage, permettant ainsi aux maisons d'édition de financer la retraduction de celui-ci. Toutefois, si la critique est mauvaise, les ventes de l'ouvrage ne décolleront pas<sup>170</sup>.

Cette nouvelle popularité suscitera un besoin de retraduction de ces romans portés à l'écran. Dans le cas de Jane Austen, la retraduction joue un rôle clé : montrer au public francophone qu'elle est une grande auteure, que son génie littéraire vaut la peine d'être découvert, que tous les clichés romantiques qui l'entourent sont faux, mais surtout afin de la faire découvrir au grand public et pas seulement la confiner à une « élite » qui, soit a de l'argent pour se procurer les traductions coûteuses, soit sait lire le texte en anglais. Les maisons d'édition possédant peu de moyens pour financer de nouvelles traductions rééditent quant à elles les traductions plus anciennes d'*Emma*. Une des rééditions les plus connues ayant été publiées à cette période est celle d'Hélène Syrès, datant de 1992.

En 1997, Pierre Nordon signe la septième traduction d'*Emma*. Il se base et s'inspire de la version de Josette Salesse-Lavergne (1982) pour réaliser sa propre traduction. La même année, une réédition révisée de la toute première traduction d'*Emma* fait son apparition sur le marché.

Il faudra attendre le début du XXI<sup>e</sup> siècle pour voir apparaître des traductions d'*Emma* beaucoup plus fidèles à l'œuvre originale dans le monde francophone, notamment grâce à la publication de deux traductions d'*Emma* dans la collection Classique et dans la prestigieuse Pléiade, respectivement en 2000 et en 2013.

En 2000, la maison d'édition Gallimard, en charge de la Bibliothèque de la Pléiade, décide de publier un premier volume dédié aux trois premiers romans d'Austen. Ce n'est qu'en 2013 que les trois autres romans d'Austen feront leur entrée dans la très prestigieuse bibliothèque. Guy Laprevotte est chargé de traduire *Emma*. En 2015, un autre membre ayant participé au projet

---

<sup>169</sup> Chapman, T. (2014). « Do Film Adaptations Influence Book Sales? ». *Writing.ie*. <https://www.writing.ie/news/the-big-idea/do-film-adaptations-influence-book-sales-by-tom-chapman/>. Consulté le 1 avril 2024.

<sup>170</sup> « L'adaptation cinématographique a-t-elle un impact sur les ventes et la popularité d'un livre ? » (2021). *Equinox*. <https://www.equinoxmagazine.fr/2021/10/29/ladaptation-cinematographique-a-t-elle-un-impact-sur-les-ventes-et-la-popularite-dun-livre/>. Consulté le 1 avril 2024.

de la Pléiade, Pierre Goubert, publie une neuvième traduction d'*Emma*, étayée d'une préface, pour une autre maison d'édition.

L'année 2022 voit naître une dixième traduction d'*Emma* de Pomme Decroix. Malheureusement, celle-ci passe plutôt inaperçue. C'est véritablement en 2023 qu'*Emma* fera un retour fulgurant dans le monde littéraire francophone. En effet, grâce à un financement participatif, Clémentine Beauvais publie la onzième et dernière traduction, à ce jour, d'*Emma*. Son objectif est de proposer au public francophone la traduction la plus fidèle au roman original afin de rendre justice à ce dernier, puisqu'elle juge que les dix traductions précédentes ne sont pas à la hauteur du génie d'Austen<sup>171</sup>. De surcroît, elle estime que les traductions publiées antérieurement sont « des histoires romantiques écrites pour les femmes, décrivant un univers féminin empreint de réalisme et de moralisme pour respecter les exigences masculines de la société d'antan<sup>172</sup> ». Par conséquent, toujours selon elle, ces traductions ont totalement gommé l'humour, le sarcasme et la légèreté d'Austen<sup>173</sup>.

Pour terminer, nous constatons qu'en plus ou moins 210 ans, le roman *Emma* a été traduit onze fois, autant par des hommes que par des femmes, pour diverses maisons d'édition et a été réédité à de nombreuses reprises. Par conséquent, choisir trois œuvres spécifiques sur lesquelles travailler, dans le cadre de ce travail, est un choix difficile. L'objectif de ce mémoire est de comparer différentes traductions réalisées par des femmes. Afin de proposer une analyse pertinente, celles-ci doivent s'étaler sur une période assez longue pour pouvoir démontrer certaines différences intéressantes à comparer et à exposer. Malheureusement, en raison de l'anonymat du premier traducteur ou de la première traductrice d'*Emma* et à cause de l'objectif poursuivi par ce travail, il m'est impossible d'inclure la première version publiée en 1816. Bien que de nombreux indices (anonymat, préface, coupure de phrase, etc.) portent à croire que la personne qui a réalisé cette traduction est une femme<sup>174</sup>, rien ne le confirme. Par conséquent, il semblait scientifiquement difficile d'assumer ce parti-pris et de fausser l'objet de cette recherche. Ainsi, le choix a été posé d'inclure la deuxième traduction la plus ancienne dans cette recherche. Celle-ci étant écrite par une femme, elle servira de point de départ dans la

---

<sup>171</sup> Baribal Éditions. (s. d.). « AUSTEN POWER: Jane Austen comme vous ne l'avez jamais lue ! » *KissKissBankBank*. <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/austenpower>. Consulté le 7 juin 2024.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> Agorni, M. (1998). « The Voice of the 'Translatress': From Aphra Behn to Elizabeth Carter ». *The Yearbook of English Studies* 28, p.183-195.

comparaison des différences entre les traductrices du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles. Ensuite, il est intéressant de proposer des traductions contrastées, notamment en intégrant à cette analyse une traduction réalisée par un homme. Cela pourrait nous permettre de faire apparaître des nuances différenciant le traducteur des traductrices. Choisir parmi les différents traducteurs a été facile. En effet, la Pléiade est une collection prestigieuse, ses traductions ne peuvent donc qu'être aussi brillantes et prestigieuses. Il semblait important d'analyser pourquoi Gallimard avait fait le choix de charger un homme, et non une femme, de cette traduction. Finalement, il semblait absurde de ne pas inclure dans ce travail de fin d'études la traduction la plus récente, surtout puisqu'elle est revendiquée comme étant la meilleure et la plus fidèle de toutes les traductions. Ces trois traductions balayent plus de 100 ans de traductions réalisées par des hommes et par des femmes, nous permettant donc de proposer une analyse pertinente.

## 4.2. Les traductrices et le traducteur

### 4.2.1. Pierre de Puglia (Henrietta Consuelo Samson, comtesse de Quigini Puglia)

Pierre de Puglia serait un pseudonyme masculin cachant l'identité de Henrietta Consuelo Samson, comtesse de Quigini Puglia, dite Brada. Cette romancière et femme de lettres française est née à Paris en 1847<sup>175</sup>. Elle est le fruit d'une relation illégitime entre un riche expatrié anglais et une femme française. Elle recevra une éducation dans une pension pour jeunes filles à Paris. À la mort de son père, elle se retrouve démunie, puisqu'elle n'est pas sa fille légitime, elle n'hérite pas de sa fortune. En 1868, elle épouse Efsio Quigini Puglia, un comte italien de vingt ans son aîné. De leur union naîtront deux enfants. Malheureusement, le comte de Puglia décède moins de 10 ans après leur mariage des suites d'une longue maladie. Comme de nombreuses femmes de son époque, la comtesse de Puglia doit dès lors subvenir aux besoins de sa famille afin de ne pas sombrer dans la pauvreté. Elle se tourne alors vers l'écriture de nouvelles et de romans sous différents pseudonymes, cachant ainsi son identité de femme. En effet, les femmes n'avaient pas leur place dans le monde littéraire et, afin d'y entrer, elles devaient se faire discrètes<sup>176</sup>. Certaines de ses œuvres seront récompensées, notamment par l'Académie française. Dans ses différents écrits, elle se penche sur les sociétés mondaines de Paris, de Londres et de Berlin ainsi que sur les excès qui y sont liés. Elle aurait également écrit

---

<sup>175</sup> « QUIGINI-PULIGA DE Marie—Légion d'honneur ». (s. d.). *ARCHIVES NATIONALES Base de données Léonore*. <https://www.leonore.archives-nationales.culture.gouv.fr/ui/notice/310937>. Consulté le 20 mars 2024.

<sup>176</sup> Agorni, M. (1998). « The Voice of the 'Translatress': From Aphra Behn to Elizabeth Carter ». *The Yearbook of English Studies* 28, p.183-195.

plusieurs livres en anglais. Henrietta de Puglia partagera sa vie entre Paris et l'Italie. Elle écrira jusqu'à sa mort en 1938<sup>177</sup>.

Il n'y a en réalité pas beaucoup d'informations disponibles sur la vie de l'auteure. Il n'existe pas non plus d'informations solides affirmant qu'Henrietta Quiguini Puglia est Pierre de Puglia, seulement des hypothèses découlant du fait qu'elle était la comtesse de Puglia. Il n'y a aucune information sur sa prétendue carrière de traductrice. Il est toutefois logique de penser qu'elle se serait cachée derrière l'identité d'un homme afin de traduire, puisque cela n'était pas encore totalement admis pour les femmes de faire partie du monde littéraire. Il semble également logique qu'elle ne souhaite pas rattacher sa carrière d'écrivaine à sa carrière de traductrice, puisque la traduction était encore moins bien considérée que l'écriture, à l'époque, pour une femme.

#### 4.2.2. Guy Laprevotte

Guy Laprevotte est né à Sidi Bel Abbès, en Algérie française, le 2 décembre 1938. Il se forme à l'École normale supérieure de Saint-Cloud, de laquelle il reçoit son agrégation d'anglais en 1961. Il commence sa carrière en tant qu'enseignant au sein d'un lycée à Reims. Entre 1964 et 1973, il part enseigner aux États-Unis, à l'Université d'Illinois<sup>178</sup>. À son retour en France, il est nommé maître-assistant stagiaire à l'Université Strasbourg II. Il gravit rapidement les échelons de la hiérarchie universitaire : maître-assistant titulaire, chargé d'enseignement, il devient finalement professeur et docteur ès lettres en 1978, à la suite de la soutenance de sa thèse d'État<sup>179</sup>. En 1988, il quitte l'Université Strasbourg II pour poursuivre sa carrière universitaire à l'Université Paris X-Nanterre, où il restera jusqu'à son départ à la retraite en 2001<sup>180</sup>.

En parallèle à sa carrière de professeur, dès 1976, Guy Laprevotte s'implique dans la rédaction de la revue *XVII-XVIII* de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. Il en est d'abord membre du bureau et du Comité de lecture, avant de devenir le rédacteur en

---

<sup>177</sup> Faneuse, J. (1921). « BRADA (Henrietta Consuela Sansom, comtesse de Quiguini Puliga, dit). Souvenirs d'une petite Second Empire ». *Livre Rare Book*. <https://www.livre-rare-book.com/book/5472308/1916>. Consulté le 20 mars 2024.

<sup>178</sup> Crunelle-Vanrigh, A., Deconinck-Brossard, F. (2005). « In Memoriam Guy Laprevotte ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 60 (1), p.7.

<sup>179</sup> Crowley, C., Lacassagne, C.-L. (2005). « In Memoriam Guy Laprevotte ». *BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES ANGLICISTES DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR* 74 : p.48.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.48.

chef du *Bulletin* en 2001<sup>181</sup>. Il écrira également pour la revue *Confluences*. Ce spécialiste de la poésie anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle, professeur adoré de ses élèves et collègues, auteur et traducteur d'auteurs anglais, est décédé à Versailles le 3 décembre 2004<sup>182</sup>.

### 4.2.3. Clémentine Beauvais

Née en 1989 en France, Clémentine Beauvais décide de partir vivre à l'âge de dix-sept en Angleterre afin d'étudier dans la prestigieuse Université de Cambridge. Titulaire d'une licence, d'un master, d'un doctorat et d'un postdoctorat, Clémentine Beauvais s'installe définitivement en Angleterre et devient en 2016 enseignante-chercheuse à l'Université de York, se spécialisant dans l'éducation et la littérature anglaise<sup>183</sup>.

En parallèle à son métier de professeur universitaire, elle se dédie à l'écriture et à la traduction. Clémentine Beauvais explique avoir toujours écrit. En 2010, elle publie sa première nouvelle ainsi que ses deux premiers livres pour enfants. Depuis, elle n'a cessé d'écrire des livres, tant en français qu'en anglais, pour enfants, adolescents, jeunes adultes et adultes<sup>184</sup>. Elle écrit également parfois pour la presse pour enfants.

Aujourd'hui, elle n'écrit plus de fictions en anglais. Elle se tourne plutôt vers la traduction littéraire de l'anglais vers le français pour la maison d'édition Robert & Collins. Elle a également traduit un de ses propres romans vers l'anglais, mais cela est la seule exception. Sa passion pour la traduction s'est déclarée très tôt. Enfant, Clémentine Beauvais traduisait pour le plaisir les romans *Harry Potter*. Pourtant, elle déclare ne pas du tout avoir apprécié l'apprentissage de la traduction qu'elle a reçu lors de ses études secondaires. Entre l'âge de 18 et 20 ans, elle s'adonne à la traduction des « infos quotidiennes » pour un site internet dédié à *Harry Potter*. C'est en réalité un peu par hasard qu'elle devient traductrice professionnelle. Elle accepte simplement la proposition de la maison d'édition Rageot. Elle est donc d'abord une auteure avant d'être une traductrice. Sa passion ne s'arrête pas à la traduction d'ouvrages puisqu'elle est également chercheuse dans ce domaine et plus particulièrement dans celui de la

---

<sup>181</sup> Crunelle-Vanrigh, A., Deconinck-Brossard, F. (2005). « In Memoriam Guy Laprevotte ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 60 (1), p.8.

<sup>182</sup> « Notice de présentation des éditeurs des volumes de la bibliothèque de la Pléiade ». (s. d.). *Catalogue critique de la Bibliothèque de La Pléiade*. <https://www.catalogue-pleiade.fr/Editeurs.IB.htm>. Consulté le 20 mars 2024.

<sup>183</sup> Beauvais, C. (2015). « A propos... ». *Le Site de Clémentine Beauvais*. <https://www.clementinebeauvais.com/fr/sample-page/>. Consulté le 16 mars 2024.

<sup>184</sup> *Ibid.*

pratique de la traduction littéraire à l'école. Aujourd'hui, elle partage donc sa vie entre l'enseignement, l'écriture et la traduction<sup>185</sup>.

### 4.3. Pourquoi retraduire *Emma* ?

Le XX<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement les années 1990, est frappé par une vague de retraductions. Cette tendance se confirme lorsqu'on se penche sur *Emma* puisque le roman bénéficie de plusieurs retraductions, assez régulièrement, à partir de la fin des années 1990.

Ce travail de recherche s'attaque à la comparaison de plusieurs passages de traductions d'un même ouvrage. Plusieurs traductions d'un même roman sous-entendent l'existence d'une première traduction et de plusieurs retraductions. Ces traductions et retraductions sont souvent sujettes à débat : pourquoi retraduire un ouvrage qui a déjà été traduit une première fois ? De nombreux experts en traductologie se sont penchés sur cette question à de nombreuses reprises : Antoine Berman, Yves Gambier et Paul Bensimon, pour ne citer qu'eux. Bien que la retraduction existe depuis aussi longtemps que la traduction, elle reste tout de même assez négligée dans le domaine de la traductologie (à l'exception des grands noms de ce domaine cités ci-dessus) et n'a commencé à être explorée qu'à partir des années 2000<sup>186</sup>.

Avant d'explorer nous-mêmes cette question, il semble important de comprendre le concept de retraduction. Il s'agit d'une pratique plutôt ancienne et assez répandue puisqu'on estime que la retraduction est née en même temps que la traduction ; l'être humain a toujours retraduit, même si les retraductions n'ont pas toujours été publiées<sup>187</sup>.

La retraduction est l'action de « traduire une nouvelle fois<sup>188</sup> ». Le concept de retraduction semble assez simple à saisir. Néanmoins, ce terme est polysémique, c'est-à-dire qu'il peut en réalité renvoyer à différentes notions, et non pas seulement à l'acception actuelle du terme. Dans son article, Yves Chevrel propose différentes acceptions du terme *retraduction*<sup>189</sup> :

---

<sup>185</sup> Beauvais, C. (s. d.). « Traductions ». *Le Site de Clémentine Beauvais*. <https://www.clementinebeauvais.com/fr/traductions/>. Consulté le 16 mars 2024.

<sup>186</sup> Monti, E. (2011). « Introduction. La Retraduction, un état des lieux » in Enrico Monti et Peter Schnyder (éd.) *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, p.10.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>188</sup> « RETRADUCTION : Définition de RETRADUCTION ». (s. d.). in CNRTL. <https://cnrtl.fr/definition/retraduction>. Consulté le 10 février 2024.

<sup>189</sup> Chevrel, Y. (2010). « Introduction : la retraduction - und kein Ende ». in Robert Kahn et Catriona Seth (éd.) *La retraduction*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, p.11.

- la traduction au carré, ou la traduction d’une traduction d’un original. Il s’agit des traductions que nous pourrions également appeler « relais/indirectes » puisqu’elles ont été réalisées à partir d’une traduction du texte original et non directement à partir du texte original ;
- la rétro-traduction, ou le fait de proposer une traduction qui se base enfin sur le texte original en langue source ;
- la nouvelle traduction, ou l’acception la plus usitée du terme aujourd’hui. Il s’agit de proposer une nouvelle traduction d’une œuvre qui a déjà été traduite dans la langue cible<sup>190</sup>.

Dans le cas d’*Emma*, nous ne sommes face qu’à de « nouvelles traductions » de l’œuvre originale. Il semble important de préciser que le terme retraduction est un terme scientifique largement usité dans le monde universitaire<sup>191</sup>. Le monde de la publication préférera le terme « nouvelle traduction ». En effet, l’emploi de cette appellation est un argument de vente permettant aux maisons d’édition de « souligner la nouveauté de l’opération, plutôt que la répétition implicite de l’acte de traduire<sup>192</sup> ». En outre, les maisons d’édition endossent un rôle important dans le processus de retraduction, puisque ce sont elles qui décident s’il y a un intérêt ou non à retraduire une œuvre. Généralement, l’intérêt de retraduire naît au sein des maisons d’édition une fois l’œuvre tombée dans le domaine public, puisque cela coûte désormais moins d’argent de commander une retraduction plutôt que de rééditer une ancienne traduction<sup>193</sup>. De fait, les droits d’une œuvre sont extrêmement onéreux. Par conséquent, dans les cas où les œuvres ne sont pas encore tombées dans le domaine public, les rééditions restent plus rentables pour les maisons d’édition que les nouvelles traductions, ce qui pourrait notamment expliquer le nombre de retraductions disponibles sur le marché. Cet intérêt peut également être suscité par le fait que toutes les maisons d’édition souhaitent posséder les mêmes œuvres dans leur catalogue. Par conséquent, si une maison d’édition décide de sortir une retraduction, les autres vont également commander une nouvelle traduction, soit, car elles ne peuvent pas acquérir les droits d’une traduction plus ancienne, soit parce qu’elles jugent que les anciennes traductions

---

<sup>190</sup> Chevrel, Y. (2010). « Introduction : la retraduction - und kein Ende ». in Robert Kahn et Catriona Seth (éd.) *La retraduction*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, p.11.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>192</sup> Monti, E. (2011). « Introduction. La Retraduction, un état des lieux » in Enrico Monti et Peter Schnyder (éd.) *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*. Série de l’Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, p.12.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p.17-18.



ne sont pas assez bonnes ou satisfaisantes<sup>194</sup>. De manière générale, il est possible d'affirmer que la retraduction n'est pas un processus rentable pour les traducteurs, en raison justement des traductions déjà présentes dans le monde littéraire qui empêchent les traducteurs de toucher un salaire décent. Néanmoins, la retraduction est fortement profitable pour les maisons d'édition qui, elles, se voient récompensées financièrement par le public et les critiques littéraires<sup>195</sup>.

La retraduction est également un processus « fréquent et polymorphe<sup>196</sup> ». Les traductologues ne confèrent pas tous la même fonction à la retraduction et ils n'ont pas tous la même vision de celle-ci. Paul Bensimon, à l'instar d'Antoine Berman, voit la retraduction comme une « succession de textes traduits de plus en plus proches de l'original, et donc “meilleurs” parce que permettant de réduire la perte de spécificité culturelle de l'original<sup>197</sup> ». A contrario, Elzbieta Skibińska voit la retraduction non pas comme une succession d'œuvres indépendantes, mais plutôt comme une progression linéaire où chaque élément prétend être le meilleur, car plus proche et fidèle à l'original, une coexistence de plusieurs textes liés par l'œuvre originale. Selon elle, certaines (re)traductions sont « frères et sœurs », car elles sont nées presque simultanément. Donc, là où Bensimon et Berman affirment que les (re)traducteurs connaissent forcément toutes les traductions précédant la leur, Skibińska assure le contraire puisque certaines émergent simultanément<sup>198</sup>. Yves Chevrel, quant à lui, propose une tout autre vision de la retraduction. D'après ses dires, la retraduction est une action soit à l'initiative d'un groupe, soit individuelle. Il déclare que lorsqu'une retraduction est le produit d'un groupe de traducteurs, ceux-ci sont reconnaissants de la lignée de traducteurs les ayant précédés. Leur objectif est de réintégrer cette nouvelle traduction dans cette même lignée de (re)traductions, de reconnaître cette nouvelle version comme s'inscrivant dans un écart de temps par rapport tant aux traductions précédentes qu'à l'œuvre originale<sup>199</sup>. Nous retrouvons un exemple de cette vision dans la propre lignée des retraductions d'*Emma* : la traduction de la Pléiade. Un collectif de traducteurs et d'éditeurs a travaillé sur les deux volumes de la Pléiade dédiés à Jane

---

<sup>194</sup> Skibinska, E. (2007). « La Retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur ». *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts* 1, p.3.

<sup>195</sup> Monti, E. (2011). « Introduction. La Retraduction, un état des lieux » in Enrico Monti et Peter Schnyder (éd.) *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, p.18.

<sup>196</sup> Brisset, A. (2004). « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance sur l'historicité de la traduction ». *Palimpsestes. Revue de traduction* 15, p.41.

<sup>197</sup> Skibinska, E. (2007). « La Retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur ». *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts* 1, p.4.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>199</sup> Chevrel, Y. (2010). « Introduction : la retraduction - und kein Ende ». in Robert Kahn et Catriona Seth (éd.) *La retraduction*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, p.14-16.

Austen. En revanche, Chevrel indique que lorsque la retraduction est la concrétisation d'une seule personne, alors celle-ci est marquée par sa fidélité envers l'auteur auquel le traducteur s'engage à « rendre son originalité<sup>200</sup> », ce qui est justement le cas de Clémentine Beauvais et sa retraduction d'*Emma*.

Si plusieurs raisons peuvent faire naître le désir de créer et d'ensuite publier une nouvelle traduction, il existe une raison en particulier qui soulève la nécessité de retraduire : le vieillissement des traductions qui est en effet mal vu du public cible<sup>201</sup>. Les originaux et les (re)traductions ne partagent pas la même temporalité voire le même statut. Originaux et traductions coexistent dans deux temporalités « parallèles et hétérogènes<sup>202</sup> ». En d'autres termes, les romans originaux ne vieillissent pas, ils sont intemporels. Puisque le public connaît presque toujours l'époque à laquelle cet original a été produit, le langage de ce texte n'est pas soumis à l'obligation de sans cesse devoir évoluer et changer. L'original traverse les époques sans pour autant s'adapter à celles-ci. Au contraire, les traductions sont figées une fois pour toutes dans une époque précise<sup>203</sup>, car elles sont en réalité régies par les critères, les normes, les goûts et les mœurs en vigueur à l'époque de leur publication. Là où les originaux peuvent librement circuler à travers les époques, les retraductions, pour rester intéressantes et modernes, doivent constamment être actualisées en fonction de leur nouveau public cible et des nouveaux diktats de la traduction<sup>204</sup>. Guy Houdin affirme même qu'« une traduction appartient à un cycle culturel, et à ce titre, elle meurt avec lui. Cette mort implique que, si l'œuvre originale présente encore un intérêt dans le nouveau cycle, il faudra la retraduire<sup>205</sup> ». Il sous-entend, tout comme Antoine Berman, que les traductions ne sont pas éternellement jeunes justement à cause de l'évolution de la langue, de la culture et de la littérature. Par conséquent, la nécessité de retraduire naît du fait que les traductions n'endossent plus, dans cette nouvelle société, le rôle de révélateur et de communicateur de l'œuvre, car la « vieille » traduction n'est plus en accord

---

<sup>200</sup> Chevrel, Y. (2010). « Introduction : la retraduction - und kein Ende ». in Robert Kahn et Catriona Seth (éd.) *La retraduction*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, p.16.

<sup>201</sup> Monti, E. (2011). « Introduction. La Retraduction, un état des lieux » in Enrico Monti et Peter Schnyder (éd.) *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, p.15.

<sup>202</sup> Bensimon, P. (1990). « Présentation ». *Palimpsestes. Revue de traduction* 4, p. 10.

<sup>203</sup> Skibinska, E. (2007). « La Retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur ». *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts* 1, p.3.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.2-3.

<sup>205</sup> Houdin, G. (2001). *La retraduction* [Travail présenté comme exigence du cours d'Histoire de la traduction (TRA 5901) donné par le professeur Jean Delisle, École de traduction et d'interprétation, Université d'Ottawa, Université d'Ottawa], p.7.

avec les normes de cette nouvelle société<sup>206</sup>. Notons également que le vieillissement ne touche pas seulement les facteurs extérieurs régissant la traduction, mais également la langue dans laquelle la traduction a été écrite (registre, syntaxe, lexique, etc.) : la retraduction ne se pratique pas seulement dans le monde de la littérature, cependant, c'est le seul domaine où « l'esthétique de la langue peut devenir insatisfaisante et donc générer l'intérêt d'une retraduction<sup>207</sup> ». Nous pouvons donc affirmer qu'un facteur historique influence fortement le souhait de traduire une nouvelle fois une œuvre qui a été déjà traduite une voire plusieurs fois. Les traductions et retraductions suivent la mode en vigueur. Les retraductions sont historiques, car elles sont indissociables de la culture, de l'idéologie et de la littérature d'une société donnée à un moment spécifique de l'histoire<sup>208</sup>. Elles se doivent d'évoluer en parallèle de cette mode.

Dans son article, Thiago Mattos affirme que c'est donc pour cette raison que plusieurs traductologues s'accordent à dire que les retraductions ne sont qu'une interprétation possible d'une même œuvre. Les retraductions ne visent pas à remplacer les traductions précédentes, mais plutôt à les compléter, à les actualiser<sup>209</sup>. Il ajoute même que les retraductions offrent dans cette lignée de traduction une nouvelle relecture, une nouvelle écriture de l'original<sup>210</sup>. Ces nouvelles interprétations jouent un rôle très important, car elles ont pour objectif de répondre aux nouvelles attentes d'un nouveau public cible<sup>211</sup>. Ces interprétations sont également entachées de la subjectivité des traducteurs puisque leur version est leur propre interprétation de l'œuvre originale<sup>212</sup>. Le traducteur, lorsqu'il traduit, garde en tête son public cible qui formate sa façon de traduire et ses choix de traduction<sup>213</sup>.

---

<sup>206</sup> Berman, A. (1990). « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes Revue de traduction* 4, p.1.

<sup>207</sup> Monti, E. (2011). « Introduction. La Retraduction, un état des lieux » in Enrico Monti et Peter Schnyder (éd.) *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, p.12-13.

<sup>208</sup> Skibinska, E. (2007). « La Retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur ». *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts* 1, p.3.

<sup>209</sup> Mattos, T. (2015). « Définir et redéfinir la retraduction : d'Antoine Berman jusqu'à présent ». *Atelier de traduction* 23, p.50.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>211</sup> Dialogues. (2014). « Autour de la retraduction – Lucie PETREMAN ». *Dialogues mulhousiens*. <https://dialogues.hypotheses.org/73>. Consulté le 11 mars 2024.

<sup>212</sup> Skibinska, E. (2007). « La Retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur ». *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts* 1, p.6.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p.6.

La retraduction fait partie intégrante de processus de traduction puisqu'il ne pourra jamais exister de traduction parfaite et totalement fidèle à l'original<sup>214</sup>. La retraduction pourrait être vue comme la quête incessante vers la traduction parfaite : même si celle-ci est inatteignable, les traducteurs continueront toujours de la chercher. La subjectivité du traducteur s'observe dans les choix qu'il a décidé de poser pour faire comprendre à son public cible sa nouvelle interprétation du roman original<sup>215</sup>. Les choix du traducteur peuvent être répartis sur deux niveaux :

- macrostructurel. Il s'agit des choix que le traducteur opère en gardant en tête son objectif de traduction, la fonction de sa traduction et son public cible ;
- microstructurel. Il s'agit des choix imposés par le commanditaire de cette nouvelle traduction, au traducteur, quant à sa liberté, aux mots et formules qu'il emploie, ce qu'il peut ou non traduire...<sup>216</sup>

Toutefois, ses décisions peuvent toujours être régies par une multitude de facteurs.

Ces traces de subjectivité sont visibles lors de la comparaison d'une série de (re)traductions. Ceci est très important pour la présente étude comparative. En effet, elle nous permettra de déterminer si certains choix opérés par les traducteurs sont régis par des canons de leur époque respective, s'ils sont subjectifs, ou communs aux trois traducteurs.

Comme nous venons de l'affirmer, il n'existe pas, il n'existera jamais de (re)traductions parfaites. Antoine Berman voit la retraduction comme une quête incessante vers la traduction parfaite, vers la traduction qui ne nécessiterait plus de retraduire<sup>217</sup>, celle qu'il nomme la *grande traduction*<sup>218</sup>. Cette quête progressive a non seulement pour objectif d'aboutir à une traduction jouissant du même statut qu'une œuvre originale, mais aussi de publier la traduction la plus fidèle au texte source<sup>219</sup>. Bensimon, Berman ou encore Goethe perçoivent ce processus en trois étapes distinctes :

---

<sup>214</sup> Berman, A. (1990). « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes Revue de traduction* 4, p.1-8.

<sup>215</sup> Skibinska, E. (2007). « La Retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur ». *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts* 1, p.7.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p.6-9.

<sup>217</sup> Berman, A. (1990). « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes Revue de traduction* 4, p.1-8.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p.1-8.

1. Les traductions intralinéaires ou mot à mot. Ces traductions sont les toutes premières à avoir vu le jour. L'objectif de celles-ci est d'introduire « grossièrement » une œuvre étrangère dans une culture cible<sup>220</sup>. Les originaux, lors de la traduction, sont acclimatés, assimilés à une langue et culture cibles selon des impératifs culturels et éditoriaux, des coupures et censures, etc. Les premières traductions deviennent des œuvres à part entière, devenues totalement distinctes des textes sources<sup>221</sup>. Elles peuvent avoir changé l'idéologie originale de l'œuvre, par exemple en y gommant les traces de sarcasmes et d'humour, en y ajoutant des clichés propres à la culture cible<sup>222</sup>. En faisant cela, le traducteur fait de l'auteur de l'œuvre originale quelqu'un qu'il n'est pas<sup>223</sup>. Ce type de traduction peut être comparé à une adaptation, à une naturalisation, car elle ne respecte pas vraiment les codes de l'original. Le traducteur privilégie son public cible plutôt que le respect de l'original afin d'assurer la bonne réception de sa traduction par son public<sup>224</sup>. Cette première étape est tout de même nécessaire puisqu'elle ouvre la voie vers la grande traduction, mais également, car elle fait naître le désir de rétablir la vérité sur l'œuvre et son auteur<sup>225</sup>.

La première traduction d'*Emma* peut tout à fait être classée dans cette catégorie. Néanmoins, comme nous l'avons expliqué précédemment, en raison du manque d'informations concernant l'identité de son auteur, celle-ci a été volontairement exclue de la présente étude. Toutefois, son existence confirme qu'*Emma* traverse certainement les différentes étapes qui la mèneront éventuellement à la *grande traduction*.

2. Les traductions libres. Ce sont des traductions-adaptations de l'œuvre originale dans la langue, la littérature et la culture cibles<sup>226</sup>. Les traducteurs veulent s'assurer que l'œuvre originale soit bien ancrée dans la culture cible. Par conséquent, afin d'en réduire l'altérité et l'étrangeté, ils adaptent l'œuvre étrangère aux canons de leur société

---

<sup>220</sup> Berman, A. (1990). « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes Revue de traduction* 4, p.4.

<sup>221</sup> Gambier, Y. (1994). « La retraduction, retour et détour ». *Meta: Journal des traducteurs* 39 (3), p.414.

<sup>222</sup> Collombat, I. (2004). « Le XXI<sup>e</sup> siècle : l'âge de la retraduction ». *Translation Studies in the new Millennium* 2, p.5-6.

<sup>223</sup> Chevrel, Y. (2010). « Introduction : la retraduction - und kein Ende ». in Robert Kahn et Catriona Seth (éd.) *La retraduction*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, p.13.

<sup>224</sup> Bensimon, P. (1990). « Présentation ». *Palimpsestes. Revue de traduction* 4, p.9.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>226</sup> Berman, A. (1990). « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes Revue de traduction* 4, p.4.

respective<sup>227</sup>. Ces traductions sont également perçues comme insatisfaisantes par le public, les critiques et les maisons d'édition en raison des nombreux changements qu'elles ont opérés : omissions, modifications, censures, amputations, lourdeurs, contresens, etc. Tout cela génère un nouveau regain d'intérêt envers une retraduction qui se basera davantage sur le texte original.

Les deux traductions choisies pour cette étude, celles de Pierre de Puglia et de Guy Laprevotte, entrent toutes les deux dans cette case de traductions-adaptations pour leur public cible respectif. En effet, ces traductions ont changé différents éléments caractéristiques de l'original afin de respecter les codes de leur époque.

3. Les traductions dites littérales, car elles s'attachent à reproduire les particularités de l'œuvre originale dans le texte cible<sup>228</sup>. Ces traductions ne se tournent plus vers la domestication, mais vers l'étrangéisation. Arrivée à cette étape, la retraduction permet de finalement percevoir l'exotisme de l'œuvre originale, car le traducteur a tenté de rester le plus proche possible de celle-ci, en étant plus attentif « à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité<sup>229</sup> ». Désormais, les retraductions ne cherchent plus à rétrécir l'espace qui les sépare des originaux, mais plutôt à l'agrandir. En réalité, tout cela est possible grâce à la professionnalisation du métier de traducteur, et grâce à l'évolution de la langue, des compétences linguistiques des traducteurs, des ressources lexicographiques, des outils d'aide à la traduction, des contraintes socioculturelles et des normes qui permettent aux traducteurs de mieux comprendre l'original et donc d'en proposer une traduction plus « vraie » et fidèle<sup>230</sup>. Il faut toutefois rester vigilant, car cette évolution ne signifie pas que les traducteurs produisent de meilleures traductions. Cette évolution sous-entend seulement qu'elle

---

<sup>227</sup> Skibinska, E. (2007). « La Retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur ». *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts* 1, p.3-4.

<sup>228</sup> Berman, A. (1990). « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes Revue de traduction* 4, p.4.

<sup>229</sup> Skibinska, E. (2007). « La Retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur ». *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts* 1, p.4.

<sup>230</sup> Monti, E. (2011). « Introduction. La Retraduction, un état des lieux » in Enrico Monti et Peter Schnyder (éd.) *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, p.16.

augmente le pourcentage de chance de mieux comprendre le texte source, donc d'en proposer une meilleure interprétation<sup>231</sup>.

Nous pouvons en déduire que cette « quête vers la vérité du texte source » ne peut avoir que deux issues : l'inaccomplissement et le processus de retraduction se répétant indéfiniment jusqu'à atteindre la seconde issue, à savoir l'aboutissement à la grande traduction, révélatrice de la vérité du texte source. Dans ce cas-là, nous pourrions dire que la traduction a tellement évolué qu'elle peut recouvrir l'interprétation ultime de l'original<sup>232</sup>.

Dans le cas de la présente étude, l'aboutissement serait la traduction de Clémentine Beauvais, puisque cette dernière revendique elle-même cette révélation de la vérité du texte source, expliquant que sa traduction est la plus fidèle à l'original grâce à la réintroduction d'éléments que les précédents traducteurs avaient fait disparaître. De plus, Beauvais dit avoir réussi à finalement reproduire l'humour, le sarcasme et d'autres éléments culturels de l'original absents des précédentes retraductions. Nous pourrions donc nous demander si cette traduction est en passe de devenir la *grande traduction* d'*Emma*.

Nous observons donc que dans le cas d'*Emma*, l'hypothèse de Goethe, à savoir une quête en trois étapes vers la grande traduction, peut être confirmée. Celle de Berman, qui exprime que les premières traductions ne peuvent jamais être des grandes traductions, peut également l'être puisque ces dernières ne passent pas au travers de ce cycle en trois étapes. Néanmoins, il faut obligatoirement passer par cette première traduction maladroite pour traverser ce cycle et aboutir à la grande traduction qui ne vieillira plus, car elle aura atteint le même statut que l'original. Toutefois, il est important de préciser que la publication d'une grande traduction ne sous-entend pas pour autant la fin de potentielles retraductions. En outre, il semble tout aussi important de rappeler qu'il ne s'agit ici que d'une hypothèse. Toutes les traductions et retraductions ne passent pas par ces différentes étapes. Par exemple, toutes les premières traductions ne sont pas des traductions-introductions<sup>233</sup> et tous les originaux ne jouiront pas d'une grande traduction. Les grandes traductions seraient les manuscrits ayant recouvert parfaitement « la vérité » du texte source. Cependant, les (re)traductions peuvent tellement

---

<sup>231</sup> Mattos, T. (2015). « Définir et redéfinir la retraduction : d'Antoine Berman jusqu'à présent ». *Atelier de traduction* 23, p.50.

<sup>232</sup> Brisset, A. (2004). « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance sur l'historicité de la traduction ». *Palimpsestes. Revue de traduction* 15, p.42.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p.47.

changer entre le texte original et la dernière retraduction qu'il se peut qu'il soit impossible d'affirmer que cette supposée grande traduction est soit le manuscrit renfermant la traduction la plus véridique du texte source, soit simplement une énième interprétation possible du même texte source<sup>234</sup>.

Revenons à l'hypothèse de Goethe. Nous l'avons déjà mentionné, les différentes époques sont régies par des normes traductives que les traducteurs et traductrices devaient et doivent toujours respecter. Ces critères étaient souvent très stricts, ne permettant pas aux traducteurs de traduire comme ils le souhaitaient, d'autant plus dans le cas des femmes. Par conséquent, les premières traductions sont frappées par ce que Berman appelle « la défaillance<sup>235</sup> » ou la non-traduction. Antoine Berman explique que les premières traductions sont touchées par « l'incapacité de traduire et la résistance au traduire<sup>236</sup> ». Elles sont donc défaillantes, car elles ne sont pas totalement traduites ou pas traduites correctement. Sans ces critères stricts, il n'y aurait jamais eu lieu de retraduire. Grâce à l'allègement de ces critères, la retraduction est née, car les traducteurs avaient le désir de mettre un terme à cette défaillance afin d'aboutir à la grande traduction. Il manque tout de même un élément clé de cette théorie : le moment favorable à l'apparition de la grande traduction. Celle-ci ne peut pas surgir à n'importe quel moment de l'histoire. La grande traduction ne peut être réalisée qu'à un moment où toute forme de résistance à une traduction 100 % fidèle cesse d'exister. C'est donc pour cela que nous pourrions être en mesure d'affirmer que la traduction de Clémentine Beauvais pourrait être en passe de devenir la grande traduction. En effet, 2023 représente une année favorable à l'apparition d'une telle traduction. Nous nous trouvons à une époque plus tolérante où l'on souhaite réattribuer à Jane Austen sa grandeur et son génie.

Berman écarte un second point de sa vision de la grande traduction. Il a été constaté que les grandes traductions sont généralement issues d'originaux dits canoniques<sup>237</sup>, car connus du monde entier, produites par des auteurs eux-mêmes canoniques. Le monde littéraire aurait donc tendance à canoniser les traductions ayant été produites par de grands écrivains, d'autant plus si ceux-ci sont des hommes. Nous pourrions donc en déduire que la situation est similaire pour

---

<sup>234</sup> Brisset, A. (2004). « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance sur l'historicité de la traduction ». *Palimpsestes. Revue de traduction* 15, p.42-43.

<sup>235</sup> Berman, A. (1990). « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes Revue de traduction* 4, p.5.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>237</sup> Brisset, A. (2004). « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance sur l'historicité de la traduction ». *Palimpsestes. Revue de traduction* 15, p.58-59.



les traducteurs de prestige. Pourrions-nous donc affirmer que ce n'est pas la traduction de Clémentine de Beauvais qui deviendra la grande traduction canonisée, mais plutôt celle de la Pléiade ? Si nous suivons ces critères, alors nous devrions dire que cette retraduction est meilleure que les autres, car elle appartient à une collection et une maison d'édition de prestige et a été réalisée par un homme. Ce sont donc des critères très subjectifs qui définissent quelle est la grande traduction parmi toutes les retraductions.

Ce que nous pouvons conclure de tout cela, c'est que la retraduction est en réalité un cheminement vers une perfection inexistante. Les (re)traductions ne plairont jamais à tout le monde, car elles ne pourront jamais surpasser les attentes de tout un public cible<sup>238</sup>. Une grande retraduction n'endossera ce rôle que pour les personnes qui sont satisfaites de celle-ci. Les insatisfaits, eux, se lanceront à la recherche de la prochaine retraduction. À ce propos, Yves Chevrel déclare : « la retraduction rappelle qu'une œuvre n'est jamais finie, du moins qu'on ne peut finir de comprendre. Toute traduction nouvelle est promesse d'aller au-delà, au moins ailleurs<sup>239</sup> ».

---

<sup>238</sup> Dialogues. (2014). « Autour de la retraduction – Lucie PETREMANN ». *Dialogues mulhousiens*. <https://dialogues.hypotheses.org/73>. Consulté le 11 mars 2024.

<sup>239</sup> Chevrel, Y. (2010). « Introduction : la retraduction - und kein Ende ». in Robert Kahn et Catriona Seth (éd.) *La retraduction*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, p.20.

## 5. Analyse comparative

### 5.1. Ironie et humour

L'ironie peut être définie comme le fait, intentionnel ou non, de dire le contraire de ce que l'on veut dire, ou comme le désaccord ou l'incongruité entre ce que l'on dit et ce que l'on comprend, ou entre ce que l'on attend et ce qui se produit effectivement<sup>240</sup>. Un auteur ou une auteure fera généralement appel à l'ironie dans ses romans lorsqu'il ou elle sait que son intention de communication sera interprétée correctement<sup>241</sup>. L'auteur suppose que les lecteurs comprennent la plaisanterie<sup>242</sup>. Nous pouvons dire que dans le cas de la littérature, l'emploi de l'humour, de l'ironie ou du sarcasme est presque toujours intentionnel et a pour objectif de provoquer une certaine réaction chez les lecteurs<sup>243</sup>.

Il ne faut pas confondre ces différents concepts, car bien qu'ils semblent similaires, ils recèlent quelques différences :

- l'ironie est souvent dirigée vers une situation et non pas vers une personne. Dans ce cas, l'auteur avertit les lecteurs que quelque chose de peu positif et souvent inconfortable va se produire, mais il le fait indirectement. L'ironie est donc moins blessante que le sarcasme ou l'humour et garde un certain niveau de politesse tout en ayant un sens implicite<sup>244</sup> ;
- le sarcasme est dirigé vers une personne spécifique et a pour objectif de faire du mal à la personne ou de la tourner en ridicule<sup>245</sup> ;
- l'humour est une forme d'esprit qui s'attache à souligner le caractère comique, ridicule, absurde ou insolite de certains aspects de la réalité<sup>246</sup>.

Chez Jane Austen, l'humour et l'ironie vont souvent de pair, car l'ironie peut générer de l'humour, mais le contraire n'est pas forcément vrai. Ces deux concepts peuvent employer les

---

<sup>240</sup> Hrochová, L. (2023). *New Translations of Jane Austen's Novels in the CooBoo Classics Edition: Focusing on Irony and Free Indirect Discourse*. [Mémoire, Masaryk University], p.20.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p.20-21.

<sup>242</sup> Sørbo, M. N. (2022). « The Challenges of Translating Jane Austen's Irony: Samples from 150 Years of Norwegian Versions of the Novels ». *Humanities* 11 (4), p.4.

<sup>243</sup> Hrochová, L. (2023). *New Translations of Jane Austen's Novels in the CooBoo Classics Edition: Focusing on Irony and Free Indirect Discourse*. [Mémoire, Masaryk University], p.23-24.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>246</sup> « Définitions : Humour ». (s.d.). in *Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humour/40668>. Consulté le 6 mai 2024.

mêmes stratagèmes, mais l'ironie a un sens caché, alors que certaines formes d'humour sont plus décelables (comique de mots, de caractères ou de mœurs, parodie, humour absurde, humour noir, etc.) et n'ont pour but que de faire rire le lecteur. Ces deux concepts sont donc différents de par leur objectif<sup>247</sup>. L'ironie a pour objectif de « rire de », alors que certaines formes d'humour servent à « rire avec ».

Pour en revenir à l'ironie, nous recensons trois formes d'ironie :

1. **l'ironie verbale** est la plus utilisée de toutes les formes d'ironie. Il s'agit de dire le contraire de ce que l'on pense, d'exprimer quelque chose qui a un sens implicite qui contraste avec le sens exprimé. Il peut également s'agir de communiquer quelque chose sans rien dire. Cette forme d'ironie peut se traduire par l'emploi d'euphémismes, de litotes, d'exagérations ou encore d'hyperboles<sup>248</sup> ;
2. **l'ironie situationnelle** ou contextuelle découle de la situation en elle-même plutôt que de ce que quelqu'un a dit. Cette forme d'ironie peut être divisée en trois sous-catégories : l'ironie tragique, l'ironie socratique, et l'ironie dramatique, à savoir la sous-catégorie d'ironie la plus employée par Jane Austen. Cette fois-ci, l'ironie découle de la divergence entre la perception qu'un personnage a d'une situation et ce que les lecteurs savent, c'est-à-dire que le public sait quelque chose que le personnage ne sait pas, ce qui génère donc une situation ironique<sup>249</sup> ;
3. **l'ironie structurelle** fait référence à une histoire où les lecteurs suivent le point de vue, différent de la réalité, d'un narrateur ou d'une narratrice peu fiable ou d'un protagoniste naïf. Le narrateur ou la narratrice peut mentir, ou peut s'être convaincu(e) d'une vérité erronée. On parlera souvent « d'ironie du sort »<sup>250</sup>.

Jane Austen est très souvent considérée comme une auteure dont l'un des traits stylistiques est l'ironie, comme une auteure maîtrisant parfaitement l'utilisation d'un humour très sophistiqué. L'ironie, l'humour et le sarcasme sont des éléments clés de ses romans, ce qui leur confère plusieurs dimensions<sup>251</sup>. L'auteure emploie plusieurs stratégies pour transmettre son ironie particulière : incorporation de l'ironie par la voix du narrateur ou de la narratrice ; incorporation

---

<sup>247</sup> Hrochová, L. (2023). *New Translations of Jane Austen's Novels in the CooBoo Classics Edition: Focusing on Irony and Free Indirect Discourse*. [Mémoire, Masaryk University], p.21-22.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.22-23.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.18.

de l'ironie par la focalisation ; juxtapositions, structure des phrases, ordre des paragraphes ; ironie dramatique ; personnages ironiques ; faible utilisation de ponctuation<sup>252</sup> ; commentaires du narrateur ou de la narratrice ; discours indirect libre ; leitmotifs ; emploi de dialogues et de différentes voix ; commentaires sarcastiques ; installation d'une distance entre les personnages et le narrateur/la narratrice ; répétitions de mots et de phrases ; emploi de phrases assez courtes et associatives.<sup>253</sup>

### 5.1.1. Analyse

Dans *Emma*, Jane Austen utilise l'humour et l'ironie pour aborder les talents d'Emma en tant qu'entremetteuse<sup>254</sup>. Il naît des interactions d'Emma à ce propos un contraste ironique entre ce qu'elle pense d'elle-même, c'est-à-dire être une entremetteuse très talentueuse à qui l'on doit plusieurs unions heureuses, et la réalité des faits, à savoir qu'elle n'y est pour rien<sup>255</sup>. Pour ne citer qu'un exemple de ces situations comiques, Emma est persuadée qu'elle peut favoriser l'heureuse union entre Ms Smith et Mr Elton. Or cela n'arrivera jamais puisque Mr Elton est éperdument amoureux d'une Emma aveugle face à ces sentiments. Nous pourrions en conclure que l'ironie de Jane Austen relève également des incohérences et de l'incongruité entre les prétentions d'une personne et ses capacités, entre ses paroles et ses actes, entre ses pensées et la réalité. Jane Austen est indiscutablement une auteure comique. Son utilisation de l'ironie accentue cette dimension comique, parfois difficile à cerner<sup>256</sup>. C'est pourtant grâce à cette ironie sophistiquée qu'Emma est considérée comme le chef-d'œuvre de Jane Austen, comme son roman le plus abouti. Malheureusement, et nous le verrons, c'est en partie parce que l'humour d'Austen est raffiné qu'il est si difficile à cerner.

Dans cet ouvrage, l'ironie est une notion qui se développe au fil des pages, voire des chapitres. Ce n'est donc pas le concept le plus facile à mettre en exergue lors d'un exercice d'analyse comparative de ce type. Toutefois, l'ironie étant un élément absent d'un grand nombre des traductions de Jane Austen, j'ai tenté d'analyser certains exemples démontrant que l'humour pouvait parfois être bien retransmis et parfois pas.

---

<sup>252</sup> Hrochová, L. (2023). *New Translations of Jane Austen's Novels in the CooBoo Classics Edition: Focusing on Irony and Free Indirect Discourse*. [Mémoire, Masaryk University], p.27.

<sup>253</sup> Sørbo, M. N. (2022). « The Challenges of Translating Jane Austen's Irony: Samples from 150 Years of Norwegian Versions of the Novels ». *Humanities* 11 (4), p.4-10.

<sup>254</sup> Kumar, S. (2014). « "EMMA" AS AN IRONIC COMEDY ». *New Man International Journal of Multidisciplinary Studies* 1 (4), p.75.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p.77.

Dans *Emma*, Jane Austen fait appel de manière récurrente à une seule et même figure de style : l'ironie. L'auteure ne se limite tout de même pas à l'utilisation d'un seul type d'ironie. Il serait trop difficile et trop long de recenser tous les exemples d'ironie présents dans l'œuvre de Jane Austen. Par conséquent, il apparaît plus judicieux d'analyser et de comparer un exemple des types d'ironie que l'on retrouve le plus fréquemment dans *Emma* : **l'ironie verbale, l'ironie situationnelle et dramatique, et l'ironie structurelle**. Cette partie a pour objectif de dégager les différents types d'ironie mis en œuvre par Austen, mais également d'analyser si ceux-ci ont été compris et retransmis dans les différentes retraductions sélectionnées.

Avant tout, il semble important de rappeler que l'ironie et l'humour d'Austen tombent souvent sous le joug de l'amour<sup>257</sup>. Toutes les interactions ironiques découlent de la manière dont Emma manipule les situations, ses interactions avec d'autres personnes, sa vision de la réalité, et ce qu'elle pense des autres personnages<sup>258</sup>. Dans son article, Sandeep Kumar affirme que « *Irony arises from a contrast between appearance and reality, between what a character thinks himself to be and what in reality he is, and what a character says and what he really means to convey and so on. Irony may produce comic and tragic effect depending upon the circumstances*<sup>259</sup> ». C'est le contraste entre la réalité d'Emma et la vraie réalité qui relève du comique. L'ironie devient explicite lorsqu'Emma prend conscience que tout ce qu'elle pensait vrai est en fait faux.

### A. L'ironie verbale

Rappelons que l'ironie verbale est généralement employée par un auteur/une auteure pour dire le contraire de ce qu'il ou elle pense<sup>260</sup>, pour souligner une contradiction entre la pensée du locuteur et son expression<sup>261</sup>. Jane Austen ne fait pas exception à cette règle et *Emma* regorge de passages qui dépeignent des situations implicitement ironiques. L'auteure anglaise fait appel à l'ironie verbale pour démontrer toute la supériorité, le snobisme et l'élitisme dont font preuve les personnages du roman et en particulier Emma. Nous pouvons donc en déduire qu'elle a

---

<sup>257</sup> Sørbø, M. N. (2022). « The Challenges of Translating Jane Austen's Irony: Samples from 150 Years of Norwegian Versions of the Novels ». *Humanities* 11 (4), p.4-10.

<sup>258</sup> Kumar, S. (2014). « "EMMA" AS AN IRONIC COMEDY ». *New Man International Journal of Multidisciplinary Studies* 1 (4), p.75-77.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>260</sup> Basire, B. (1985). « Ironie et métalangage ». *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes* 32 (1), p.131.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p.132.

recours à ce procédé pour décrire ses personnages, même si, comme l'affirme Clémentine Beauvais, ces descriptions sont assez peu fréquentes<sup>262</sup>.

**Tableau 1 — ironie verbale (adjectifs)**

Jane Austen (1816)	Pierre de Puglia (1910)	Guy Laprevotte (2013)	Clémentine Beauvais (2023)
The simplicity and cheerfulness of her nature, her contented and grateful spirit, were a recommendation to every body, and a mine of felicity to herself. <b>She was a great talker upon little matters, which exactly suited Mr. Woodhouse, full of trivial communications and harmless gossip.</b> (p. 22)	La simplicité et la gaieté de sa nature étaient un baume pour les autres et une mine de bonheur pour elle-même. Elle parlait avec <b>abondance</b> sur les questions les plus <b>futiles</b> ; ce tour d'esprit faisait fort exactement l'affaire de M. Woodhouse qui se complaisait dans un inoffensif bavardage. (p. 32)	Sa simplicité et sa bonne humeur, le fait qu'elle fût toujours satisfaite et reconnaissante prévenaient tout le monde en sa faveur et constituaient pour elle une source inépuisable de bonheur. Elle était d'une <b>volubilité intarissable</b> sur d' <b>infimes</b> sujets, ce qui convenait parfaitement à M. Woodhouse, qui était lui-même très porté sur les remarques banales et les bavardages inoffensifs. (p. 472)	Sa nature simple et gaie, son tempérament content et gracieux lui attiraient l'affection de tous, et étaient pour elle source de joie. Elle parlait <b>beaucoup de la pluie et du beau temps</b> , ce qui convenait parfaitement à Mr. Woodhouse, lui-même amateur de petits bavardages et d'innocents commérages. (pp. 38-39)

Dans ce premier exemple, nous remarquons qu'en anglais, toute l'ironie réside dans le contraste entre *great* et *little*. Nous pourrions penser que le premier adjectif est utilisé de manière positive, mais en réalité, Jane Austen l'emploie pour critiquer le penchant de Ms Bates à bavarder de choses insignifiantes<sup>263</sup>. *Little* est employé de manière un peu plus négative pour souligner que les sujets dont Ms Bates aime parler sont d'une importance moindre. L'ironie est donc plutôt implicite et Jane Austen nous fait comprendre, à nous lecteurs, que Mr Woodhouse et Ms Bates sont tous deux adeptes des commérages. L'ironie verbale usitée dans ce cas-ci procure aux lecteurs une vision négative de ces deux personnages.

Si nous nous tournons à présent vers les trois traductions en français de ce passage, nous constatons que nous sommes face à trois propositions totalement différentes, mais qui pourtant, rendent explicite ce sens resté caché dans le texte anglais. En effet, nous constatons que l'ironie a totalement disparu de la traduction que nous propose Pierre de Puglia, puisque la traductrice rend explicite avec son « avec abondance » le fait que Ms Bates a un penchant pour parler longuement de sujets qu'elle qualifie de « futiles », introduisant ici une notion absente du texte

<sup>262</sup> Austen, J. (2023). *Emma*. Traduit par Clémentine Beauvais. Orsay : Baribal-Édition, p.9.

<sup>263</sup> Kirke, S. (2019). *Significance of Irony in Jane Austen's EMMA*. [Mémoire, Université Kasdi Merbah Ouargla], p.34.

source. De fait, l'adjectif *little* employé en anglais a un double sens ambigu et vague (peu ou insignifiant), ce qui rend ce passage d'autant plus comique. Or, l'ambiguïté a totalement disparu de la traduction de Pierre de Puglia. Nous constatons que Guy Laprevotte a posé des choix similaires lors de la production de sa propre traduction. L'humour et l'ironie du texte anglais sont rendus complètement explicites dans sa traduction, l'emphase y est même fortement accentuée : « volubilité intarissable » et « infimes » dévoilent que Ms Bates est une adepte de longues conversations peu variées. Cependant, Guy Laprevotte est le seul de ces trois traducteurs capable de reproduire cette ambiguïté communiquée par le *great* de Jane Austen. « Volubilité » a pour définition « Abondance, rapidité et aisance de la parole<sup>264</sup> ». Nous comprenons donc que M. Laprevotte a pu choisir ce terme pour exprimer que Ms Bates est à la fois une personne qui parle beaucoup et qui a une grande facilité à parler.

Néanmoins, nous pouvons remarquer que Clémentine Beauvais, même si elle rend certaines notions explicites, conserve tout de même une partie de cette ironie implicite. De surcroît, employer l'expression idiomatique et métaphorique « parler de la pluie et du beau temps » revient à se moquer gentiment et ironiquement de Ms Bates, ce qui n'est pas du tout le cas des deux traductions précédentes. Ajoutons également que Jane Austen ne s'est pas embarrassée d'employer une telle expression, au contraire, elle reste assez factuelle. Là où les autres traducteurs ont sacrifié la dimension comique en la rendant explicite afin de privilégier la compréhension de leur public cible, Clémentine Beauvais a réussi à allier l'explicitation au comique. Toutefois, en posant ce choix, Beauvais fait disparaître le syntagme « *great talker* », et l'expression choisie amoindrit l'effet original du texte source transmis par ce même syntagme.

Il se peut que cette ironie ait disparu des deux premières traductions françaises pour deux raisons : la vision faussée de Jane Austen comme auteure de romans sentimentaux et la mauvaise compréhension de cet humour si particulier. Comme indiqué précédemment, cette fausse vision a été engendrée par Isabelle de Montolieu. Puisqu'elle était une référence dans le monde littéraire, il se peut que les traducteurs qui lui ont succédé se soient partiellement basés sur son récit pour produire leurs traductions, ne voulant pas contredire ou aller à l'encontre de ce qu'une « experte » de Jane Austen a pu proposer en traduction. Cette perception erronée

---

<sup>264</sup> « Définitions : Volubilité ». (s.d.). in *Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/volubilit%C3%A9/82500>. Consulté le 18 juillet 2024.

d'Austen s'est propagée parmi le public francophone qui s'attend à lire un texte débordant d'amour et d'élégance et non un texte comique. Par conséquent, les deux traducteurs cités auraient pu supprimer voire expliciter ces passages ironiques et humoristiques pour coller à cette vision et à cette attente du public cible francophone.

Nous nous devons d'ouvrir une parenthèse sur l'humour britannique. Paul Jennings voit l'humour britannique comme un humour subtil, aérien, réel, mais furtif<sup>265</sup>. Xuemei Chena et Jean-Marc Dewaeleb ajoutent à cette définition que l'humour britannique joue sur le sarcasme, l'autodérision, l'euphémisme, et l'ironie<sup>266</sup>. Clémentine Beauvais explique également dans la préface de son ouvrage que l'humour anglais est de manière générale plus difficile à cerner et indique que ce type d'humour subtil, élégant et sophistiqué ne fonctionne pas forcément en français, raison pour laquelle les traducteurs se doivent d'expliquer quelques indices pour signaler à leurs lecteurs qu'il s'agit d'un passage humoristique. Ne l'oublions pas, l'humour est propre à une culture et aux codes de celle-ci. L'humour est singulier et semble donc difficile à partager d'une culture à l'autre. Toutefois, il apparaît que Clémentine Beauvais est la seule à tout de même avoir su reproduire cet effet comique absent des deux autres traductions francophones. Il convient malgré tout d'affirmer qu'aucun de ces trois traducteurs ne semble saisir les particularités stylistiques de Jane Austen et ils ne peuvent donc pas les reproduire. Austen a un style simple et clinique, dépourvu de tout type d'exagération. Or, ce n'est pas le cas dans les trois traductions analysées, ce qui pourrait également expliquer pourquoi ces traductions ne sont pas réellement humoristiques, voire ironiques.

---

<sup>265</sup> Jennings, P. (1970). « BRITISH HUMOUR ». *Journal of the Royal Society of Arts* 118 (5164), p.169.

<sup>266</sup> Chen, X., Dewaele, J.-M. (2021). «“We are not amused”. The appreciation of British humour by British and American English L1 users ». *Language & Communication* 79, p.149.



**Tableau 2 — ironie verbale (répétitions)**

Jane Austen (1816)	Pierre de Puglia (1910)	Guy Laprevotte (2013)	Clémentine Beauvais (2023)
<p>“Emma has been meaning to read more ever since she was twelve years old. <b>I have seen a great many lists of her drawing-up at various times of books that she meant to read regularly through—and very good lists they were—very well chosen, and very neatly arranged—sometimes alphabetically, and sometimes by some other rule. The list she drew up when only fourteen—I remember thinking it did her judgment so much credit, that I preserved it some time; and I dare say she may have made out a very good list now.</b>” (p. 36)</p>	<p>Depuis qu’elle a douze ans, Emma a l’intention de s’adonner à la lecture. Elle a dressé à différentes époques la liste des ouvrages qu’elle voulait lire. Je me rappelle avoir conservé un plan d’études composé à quatorze ans et qui faisait honneur à son jugement. (p. 47)</p>	<p>C’est une intention qu’elle ne cesse de manifester depuis l’âge de douze ans. <b>J’ai pu voir bon nombre de listes rédigées par elle en diverses occasions. Il s’agissait de livres dont elle voulait faire une lecture suivie et exhaustive. C’étaient, au demeurant, d’excellentes listes, d’ouvrages fort bien choisis et fort bien classés. Elles suivaient l’ordre alphabétique, quand ce n’étaient pas d’autres principes. Je me souviens de la liste qu’elle établit lorsqu’elle n’avait que quatorze ans. Elle me parut tellement honneur à son jugement que je la conservai quelque temps. Sans doute en a-t-elle une excellente aujourd’hui.</b> (p. 485)</p>	<p>Emma est <b>très</b> décidée à lire un peu plus depuis qu’elle a douze ans. <b>J’en ai vu défiler, au cours des années, des listes qu’elle comptait lire du début à la fin. De très</b> bonnes listes, d’ailleurs, <b>très</b> bien choisies, agencées avec soin, parfois par ordre alphabétique, parfois selon je ne sais quelle autre règle. <b>La liste qu’elle a écrite à quatorze ans ! Je me rappelle m’être dit qu’elle témoignait de tant de discernement que je l’ai conservée un certain temps. Je suis donc tout à fait prêt à croire qu’elle a aujourd’hui une très, très</b> belle liste. (p. 58)</p>

En ce qui concerne cet exemple d’ironie verbale, l’utilisation de cette figure de style est assez subtile, même en anglais. Mr Knightley prétend admirer les capacités d’Emma à dresser de *very good lists* de livres qu’elle souhaite lire un jour. En réalité, il se moque de tout le temps que la jeune demoiselle passe à établir ces listes sophistiquées plutôt qu’à réellement lire ces livres. Ce passage se veut comique, humoristique, car il souligne le fait que les femmes de l’époque de Jane Austen n’entretenaient pas particulièrement l’éducation dont elles avaient été instruites et qu’elles passaient une grande partie de leur temps à accomplir des tâches inutiles, comme créer des listes de livres à lire, alors qu’elles pourraient faire bien d’autres choses. Ici, l’ironie réside dans la répétition de l’adverbe *very* associé à un adjectif (*good, well, neatly*). C’est par cette répétition que le lecteur comprend que les éloges de Mr Knightley sont en réalité des piques dirigées contre Emma. L’humour réside également dans le ton que le narrateur, ici Mr Knightley, emploie lorsqu’il parle d’Emma. Toute l’ironie dérive de la perception faussée que Mr Knightley a d’Emma.

Dans sa traduction, Pierre de Puglia passe à côté de ce point et ne voit pas que Jane Austen recourt à l’ironie verbale. Nous nous rendons compte que la traductrice n’a sûrement pas

compris cette touche humoristique par deux indices : le changement de point de vue, passant de la première personne du singulier en anglais (Mr Knightley parle en « je ») à celui de la troisième personne du singulier (Mr Knightley parle d'Emma) et la suppression d'une grande partie du paragraphe dans lequel réside également une touche comique subtile. Tout l'humour se perd et le lecteur ne peut donc pas comprendre que Mr Knightley tourne Emma en ridicule. Le ton humoristique du narrateur disparaît également totalement de ce fragment. En revanche, Guy Laprevotte et Clémentine Beauvais ont tous les deux su retranscrire cette touche ironique dans leurs traductions respectives. Tous deux ont fait appel à la répétition (quatre fois, comme dans le texte original) pour souligner l'humour, mais de deux manières différentes. Guy Laprevotte reste sobre et choisit de répéter l'adjectif « excellent » et le syntagme « fort bien ». L'ironie reste subtile et implicite, comme dans le texte source. Le traducteur joue davantage sur l'emphase, tout comme Jane Austen. En outre, il se colle plus que ses confrères au style dit clinique de l'auteure britannique. À l'instar de Pierre de Puglia, Guy Laprevotte ne confère pas non plus un ton humoristique à son narrateur.

Néanmoins, même si Clémentine Beauvais a également réussi à conserver un certain degré de subtilité et d'implicite, nous pourrions affirmer que les choix qu'elle a posés lors de sa traduction révèlent un peu plus l'humour caché que les choix de Guy Laprevotte dans sa traduction française. De fait, elle donne plus d'indices au lecteur sur l'endroit du texte où se situe l'ironie. Elle ajoute une répétition de l'adverbe « très » au début du paragraphe, répétition absente des deux autres traductions françaises et du texte source, qui indique qu'elle fera usage de cette figure de style à des fins humoristiques. En outre, elle fait également usage d'une phrase exclamative qui, d'une certaine façon, exagère l'ironie pourtant subtile dans le texte original. Nous pourrions également dire que l'ironie se ressent davantage dans la traduction de Clémentine Beauvais à cause du registre de langue plus familier qu'elle emploie. C'est l'oralité conférée par le ton du narrateur qui permet de communiquer cette notion humoristique et ironique. Toutefois, ce registre de langue familier, conféré par l'emploi de l'adverbe « très », pose un problème. Il provoque un phénomène que Georges Mounin nomme « le rajeunissement des traductions<sup>267</sup> ». D'après Mounin, en transposant son passage dans l'oralité et dans un langage plus familier, Clémentine Beauvais crée une certaine infidélité quant au sens premier et à l'effet originel du texte source<sup>268</sup>. Nous avons l'impression que l'histoire ne se déroule plus

---

<sup>267</sup> Mounin, G. (2016). *Les belles infidèles*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

<sup>268</sup> *Ibid.*

au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle semble plus contemporaine, ce qui abaisse son registre de langue. Par contre, Guy Laprevotte a su conserver l'ancrage historique de ce texte dans son époque d'origine grâce à l'emploi de l'adjectif « fort » comme un adverbe. Si cet emploi est toujours en vigueur dans certaines variétés du français (en français de Belgique ou encore en québécois), il ne l'est plus du tout en français standard depuis les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Nous savons à présent que l'objectif de la retraduction proposée par Clémentine Beauvais est de réintroduire l'humour de Jane Austen qui était absent des traductions et des retraductions précédentes. Il se peut donc que ce sentiment d'une ironie un peu moins subtile soit dû au fait qu'elle ait voulu « trop bien faire » et signaler davantage à ses lecteurs la présence d'humour afin qu'ils comprennent enfin que Jane Austen est une auteure humoristique, voire comique. Nous pourrions donc en conclure ici que Laprevotte est celui qui a le mieux réussi à réintroduire l'humour dans ce passage, mais qu'aucune de ces trois traductions n'a réussi à être aussi subtile que l'œuvre originale.

### **B. L'ironie situationnelle et dramatique**

Dans *Emma*, l'ironie situationnelle est dirigée vers Emma elle-même, vers l'amour, et il est révélé au fur et à mesure de la lecture du roman. En effet, au cours de sa lecture, le lecteur acquiert diverses informations qui lui font comprendre, au grand dam d'Emma, qu'elle n'est pas une jeune fille parfaite aux puissants talents de marieuse. L'ironie relève du fait qu'Emma semble se convaincre de sa propre réalité, sans se rendre compte qu'elle est bien différente de celle du monde réel. Emma est persuadée qu'elle est une entremetteuse de talent et qu'elle est responsable de l'union de Ms Taylor et Mr Weston, alors qu'elle n'y est pour rien. Elle pense également qu'elle sait tout mieux que tout le monde et qu'elle est la seule capable de former des couples durables. Emma façonne Harriet à son image, car elle croit que cette dernière est faite pour Mr Elton et non pas pour Mr Martin. Ironie du sort, Mr Elton est fou amoureux d'Emma. Ajoutons comme dernier exemple qu'Emma affirme tout au long du roman qu'elle ne se mariera jamais. Or, elle révèle être amoureuse de Mr Knightley, être la seule à la hauteur d'une union à ses côtés et elle finira par se marier avec lui. Les ironies dramatiques et les ironies situationnelles présentes dans l'ouvrage sont principalement dues aux erreurs d'interprétation, aux illusions personnelles et aux maladroites du personnage principal, Emma Woodhouse. Pour trouver l'ironie dramatique, les lecteurs et les traducteurs doivent être capables de

comprendre les phrases et ce qu'elles impliquent. Quant à l'ironie situationnelle, elle a été employée par Austen pour rappeler qu'une attente ne correspond pas toujours à la réalité<sup>269</sup>.

Il semble en réalité difficile d'analyser seulement quelques passages exposant ce type d'humour qui se révèle à travers la totalité du roman. Néanmoins, nous pouvons tout de même analyser certains passages qui, après la lecture complète du roman, apparaissent comme ironiques, illustrant cette figure de style.

**Tableau 3 — ironie dramatique**

Jane Austen (1816)	Pierre de Puglia (1910)	Guy Laprevotte (2013)	Clémentine Beauvais (2023)
<p>Emma Woodhouse, <b>handsome, clever and rich, with a comfortable home and happy disposition, seemed to unite some of the best blessings of existence, and had lived nearly twenty-one years in the world with very little to distress or vex her.</b> [...] The real evils, indeed, of Emma's situation were the power of having rather too much her own way, and a disposition to think a little too well of herself; these were the disadvantages which threatened alloy to her many enjoyments. <b>The danger, however, was at present so unperceived that they did not by any means rank as misfortunes with her.</b> (p. 7)</p>	<p>Emma Woodhouse, <b>belle, intelligente, douée d'un heureux naturel, disposant de larges revenus, semblait</b> réunir sur sa tête les meilleurs dons de l'existence; elle allait atteindre sa vingt et unième année sans qu'une souffrance même légère l'eût effleurée. [...] Les seuls écueils de la situation de la jeune fille étaient précisément l'absence de toute influence et de tout frein, et une prédisposition à avoir une confiance excessive en soi-même. <b>Néanmoins, pour l'instant, elle n'avait aucunement conscience des désavantages</b> qui menaçaient de ternir un jour son bonheur. (p. 15-16)</p>	<p>Emma Woodhouse, <b>avec sa beauté, son esprit et sa force, une maison confortable et un naturel heureux, semblant</b> réunir quelques-uns des biens les plus précieux que la vie puisse offrir. Et en près de vingt et un ans d'existence, elle avait connu peu de douleurs et de tracas. [...] De fait, ce qu'il y avait de vraiment fâcheux dans la maison d'Emma, c'était qu'elle lui laissait beaucoup trop de liberté d'agir à sa guise et qu'elle disposait à penser trop de bien d'elle-même. Tels étaient les travers qui menaçaient de gâcher ses nombreux plaisirs. <b>Mais elle était alors si peu sensible au danger que présentaient de tels défauts qu'elle ne leur trouvait pour sa part rien de regrettable.</b> (p. 457-458)</p>	<p>Emma Woodhouse, <b>belle, intelligente et riche, dotée d'une maison cossue et d'un tempérament joyeux, semblant</b> faire collection des meilleurs cadeaux de l'existence; et en presque vingt-et-un ans de présence en ce monde, très peu de choses avaient porté atteinte à sa bonne humeur ou contrarié ses projets. [...] C'était là, d'ailleurs, l'un des mauvais côtés de la situation d'Emma: elle avait le pouvoir de faire un peu trop ce qu'elle voulait, et une tendance à être un peu trop contente d'elle-même, et ces défauts menaçaient, peut-être, de tenir ses nombreux plaisirs. <b>Cependant, Emma était si loin de se rendre compte du danger qu'elle ne les considérait absolument pas</b> comme un problème. (p. 19-20)</p>

Ce passage correspond à l'ouverture du roman. Le narrateur présente, un peu ironiquement, Emma sous son meilleur jour, expliquant qu'Emma est une jeune fille presque parfaite, jouissant d'une situation privilégiée, et qu'elle est très chanceuse puisque rien ne l'a jamais contrariée. Nous pouvons déjà comprendre que Jane Austen se moque d'Emma, nous proposant une description de ce qu'Emma pense d'elle-même et de la façon dont cette dernière se perçoit.

<sup>269</sup> Kirke, S. (2019). *Significance of Irony in Jane Austen's EMMA*. [Mémoire, Université Kasdi Merbah Ouargla], p.43.

Une fois encore, l'ironie est ici subtile. Par cette ironie, nous savons presque instantanément, contrairement à Emma, qu'elle n'est pas celle qu'elle pense être ni ne prétend être. Dans son article « Sourcistes et cibliers », Lance Hewson affirme que la forme choisie par Jane Austen, à savoir « une juxtaposition de groupes adjectivaux au sujet avant l'introduction du verbe<sup>270</sup> » crée un effet de sens bien particulier par son côté insolite et surprenant<sup>271</sup>. Il poursuit en expliquant que :

[L]'héroïne semble réunir quelques-uns des plus grands bienfaits de l'existence. Mais on peut déjà deviner qu'elle ne les réunit pas. [...] on constate que la juxtaposition des adjectifs confère aux qualités qu'ils décrivent un statut que l'on pourrait qualifier de préconstruit : ces qualités sont acquises. D'autre part, on note que le verbe “*seemed*” n'est pas focalisé, l'attention du lecteur est portée sur l'ensemble de la fin de la phrase. La construction choisie traduit la subtilité du regard critique de la narratrice<sup>272</sup>.

En effet, en poursuivant la lecture de ce premier chapitre, nous nous rendons compte qu'Emma est loin d'être parfaite et que tout ne se passe pas toujours comme elle le souhaiterait. Nous le comprenons au travers d'un commentaire sarcastique que le narrateur se permet de faire (deuxième partie de l'extrait). Cette remarque narquoise du narrateur révèle l'ironie de la véritable nature d'Emma et le fait qu'elle n'a pas conscience de ses caractéristiques négatives. La situation dans laquelle elle se trouve tout au long du roman est ironique, car Emma choisit, inconsciemment ou consciemment, d'ignorer tout simplement tous ses traits négatifs. Ce commentaire comique sert d'avertissement ironique aux lecteurs afin de les prévenir qu'ils en savent davantage qu'Emma sur la tournure future des événements.

Parmi les trois traductions françaises, nous constatons qu'un degré similaire d'ironie subtile a été conservé. Aucun des trois traducteurs n'a tenté d'explicitier cette touche humoristique. Les trois ont réussi à conserver le message central ironique, que ce soit dans la description du personnage ou dans le commentaire narquois. Cependant, une fois de plus, il apparaît que Clémentine Beauvais ait laissé à ses lecteurs plus d'indices que ces prédécesseurs (« absolument pas ») afin qu'ils puissent déceler plus facilement cette trace d'humour. Cela reste dans sa lignée éditoriale, qui a pour objectif de faire ressortir davantage l'ironie naturelle

---

<sup>270</sup> Hewson, L. (2004). « Sourcistes et cibliers ». in Michel Ballard et Lance Hewson (éd.) *Correct/Incorrect*. Arras : Artois Presses Université, p.127.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p.128.

de Jane Austen, chose que les (re)traducteurs la précédant n'ont pas su ou souhaité faire. Lance Hewson détecte toutefois un changement dans l'effet qu'apportent ces traductions françaises en comparaison à l'effet du texte source. De surcroît, les trois traducteurs, en choisissant, sûrement par sécurité, de rester très proches du texte source, commettent un calque syntaxique. Clémentine Beauvais, si l'on reprend les dires de M. Hewson, embellit même sa phrase en recatégorisant le *with* en dotée<sup>273</sup>, ce qui n'apporte pas grand-chose à l'effet recherché. D'après Hewson, ce calque n'est pas digne de « l'effet magistral » que cette même phrase procure en anglais<sup>274</sup>. En réalité, ce que Hewson tente de nous faire comprendre, c'est qu'une approche qui se colle trop au texte source (sourcière), ce qui est le cas de ces trois traductions françaises, ou une qui s'en détache trop (cibliste) n'arrivera pas à reproduire l'effet original du texte, qui ici se veut comique<sup>275</sup>. Oui, les trois traducteurs ont su maintenir la subtilité de l'ironie d'Austen. Cependant, nous pourrions nous demander s'il ne s'agit pas seulement d'une coïncidence. Nous pouvons penser que les traducteurs n'ont pas compris correctement ou saisi cette notion, qu'ils ont donc choisi de rester proches du texte pour ne pas le dénaturer et que par conséquent, ils en ont reproduit, dans une moindre mesure, l'humour présent dans l'original anglais.

---

<sup>273</sup> Hewson, L. (2004). « Sourcistes et cibliers ». in Michel Ballard et Lance Hewson (éd.) *Correct/Incorrect*. Arras : Artois Presses Université, p.127.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p.128-130.

Tableau 4 — ironie situationnelle (répétitions et métaphores)

Jane Austen (1816)	Pierre de Puglia (1910)	Guy Laprevotte (2013)	Clémentine Beauvais (2023)
<p>“You have made her too tall, Emma,” said Mr. Knightley. Emma knew that she had, but would not own it, and Mr. Elton warmly added,</p> <p><b>“Oh, no! Certainly not too tall; not in the least too tall. Consider, she is sitting down—which naturally presents a different—which in short gives exactly the idea—and the proportions must be preserved, you know. Proportions, fore-shortening. —Oh no! It gives one exactly the idea of such a height as Miss Smith’s—exactly so indeed!”</b> [...]</p> <p>“This man is almost too gallant to be in love”, thought Emma. “I should say so, but that I suppose there may be a hundred different ways of being in love. He is an excellent young man, and will suit Harriet exactly; it will be an ‘Exactly so,’ as he says himself; but he does sigh and languish, and study for compliments rather more than I could endure as a principal. <b>I come in for a pretty good share as a second.</b> But it is his gratitude on Harriet’s account.” (p. 46, 48)</p>	<p>— Vous l’avez faite trop grande, Emma, fit observer M. Knightley.</p> <p>Emma s’en était rendu compte, mais elle ne voulait pas en convenir, et M. Elton ajouta avec chaleur :</p> <p>— Bien entendu, la position assise modifie les proportions, mais ce raccourci me suggère exactement l’idée de la taille de Mlle Smith. [...]</p> <p>« Je m’explique mal l’empressement galant dont il fait preuve à mon égard, étant donné les circonstances, pensa Emma, mais il y a sans doute un grand nombre de manières d’être amoureux. C’est un excellent jeune homme qui conviendra parfaitement à Harriet ; je trouve seulement qu’il abuse des soupirs et des compliments : <b>pour un personnage de second plan ma part de louanges est excessive.</b> Sans doute, il agit ainsi par reconnaissance. »</p> <p>(p. 58, 60)</p>	<p>— « Vous l’avez faite trop grande, Emma », dit M. Knightley.</p> <p>Emma en était parfaitement consciente, mais ne voulut pas le reconnaître, et M. Elton ajouta avec beaucoup de chaleur :</p> <p><b>« Oh non ! Certainement pas trop grande, pas trop grande du tout. Tenez compte du fait qu’elle est assise, ce qui naturellement change... ce qui, en bref, donne une idée exacte... Et, vous savez, il faut respecter les proportions ; les proportions, le raccourci... Oh non ! Cela donne une idée juste de la taille de Mlle Smith. C’est cela même, vraiment ! [...]</b></p> <p>« Cet homme est presque trop galant pour être amoureux, pensa Emma. C’est du moins ce que je dirais si je ne me doutais qu’il y a sans doute mille façons d’être amoureux. C’est un excellent jeune homme, qui conviendra parfaitement à Harriet. Ce sera un “cela même”, pour parler comme lui. Mais il soupire, languit et s’évertue au compliment plus que je ne pourrais supporter si tout cela m’était adressé personnellement. <b>J’en reçois largement ma part, par ricochet.</b> Mais c’est l’effet de sa gratitude à propos de Harriet. » (p. 495, 497)</p>	<p>— Vous l’avez faite trop grande, Emma, dit Mr. Knightley. Emma en était consciente, mais refusait de l’admettre ; et Mr. Elton ajouta avec fougue :</p> <p>— <b>Ah non ! Pas trop grande, pas du tout trop grande. Regardez, elle est assise, ce qui, naturellement, fait une différence, qui... Et les proportions doivent être respectées, c’est tout... Les proportions, la perspective... Ça non, alors !</b> La taille de Miss Smith est exactement respectée. Exactement, vous dis-je ! [...]</p> <p>« Cet homme est presque trop galant pour être amoureux, pensa Emma. Mais bon, après tout, je ne sais pas ; il doit y avoir mille manières d’être amoureux. C’est un excellent jeune homme qui ira très bien avec Harriet ; ce sera “exactement ça”, comme il le dit lui-même ; mais enfin, tous ces soupirs et ces regards vaporeux, tous ces compliments, c’est au-delà de ce que je pourrais supporter si j’étais dans le rôle principal. <b>J’en ai déjà droit à une bonne dose en tant que figurante.</b> Mais c’est une manière de me dire merci pour Harriet. » (p. 72-73)</p>

Emma est victime de sa propre imagination. Elle s’est créé un monde où ses illusions sont réelles. Si nous prenons le cas de cet exemple, Emma est persuadée que Mr Elton est amoureux d’Harriet. En réalité, Emma s’est persuadée de cela, car elle croit fermement que Mr Elton serait le conjoint parfait pour Harriet. Emma ne voit pas que Mr Elton est amoureux d’elle et non d’Harriet. Mr Elton fait plaisir à Emma, non pas parce qu’il est reconnaissant qu’elle essaie

de le mettre en couple avec Harriet, mais simplement parce qu'il l'aime. Nous voyons ici que Mr Elton ne complimente pas Harriet, mais la façon dont Emma a réalisé son portrait. Comme toujours, Emma ne s'en rend pas compte et pense que Mr Elton complimente sa chère amie, ce qui est une forme d'ironie subtile. L'ironie réside dans les répétitions (*Oh no!, which*) et les exclamations, car en tant que lecteur, nous pouvons comprendre que Mr Elton exagère ses propos afin de plaire à Emma et de la complimenter. La situation est drôle, car en tant que lecteur, nous avons compris que Mr Elton était amoureux d'Emma et qu'elle ne le comprend pas. De plus, la situation devient encore plus drôle et ironique lorsque Emma, dans la deuxième partie de l'extrait, essaie de se convaincre qu'il est un homme bien pour Harriet et que tous les compliments qu'elle a reçus de lui ne sont dus qu'à sa politesse.

Une fois de plus, nous pouvons dire que Pierre de Puglia semble être totalement passé à côté de cette ironie situationnelle. Dans ce cas en particulier, nous ne pouvons même pas affirmer que ce choix a été posé pour corroborer l'histoire d'amour que la traductrice tente de développer puisque ce passage intervient directement dans la lignée d'un roman sentimental. L'extrait ayant été considérablement tronqué, nous pouvons dire que la traductrice n'a pas compris l'humour qui s'y cachait et a donc décidé de supprimer la totalité de la remarque de Mr Elton, sacrifiant ainsi l'ironie subtile et implicite de Jane Austen. En outre, puisque cette première partie du texte cible est manquante, le lecteur ne peut pas non plus comprendre la touche comique de la seconde partie de l'extrait. Le public se voit donc privé, à nouveau, d'une touche humoristique. Guy Laprevotte et Clémentine Beauvais, quant à eux, ont tous deux compris que ce passage contenait un message ironique. Toutefois, même s'ils ont également eu recours aux répétitions (oh non/ce qui pour Laprevotte, et non/qui pour Beauvais) et aux phrases exclamatives, ils ont dû expliciter un indice pour indiquer à leur public cible respectif que ce passage se voulait humoristique. Il s'agit des points de suspension. En effet, les points de suspension peuvent être un indicateur du fait que Mr Elton cherche ses mots pour exagérer ses compliments envers Emma, ce qui est davantage implicite en anglais. Les deux traducteurs ont également opté pour une métaphore pour retransmettre la notion d'ironie dans le second passage (« J'en reçois largement ma part, par ricochet » pour Laprevotte et « J'en ai déjà droit à une bonne dose en tant que figurante » pour Beauvais). Cette technique n'avait pas non plus été utilisée par Jane Austen et nous pouvons dire qu'elle dévoile elle aussi un peu plus l'ironie. Par conséquent, même si l'ironie est conservée pour deux de nos trois traducteurs francophones, le degré d'ironie diffère tout de même en anglais. Ces deux traducteurs ont tendance à privilégier l'effet plutôt que la reproduction du style simple d'Austen.



### C. L'ironie structurelle

Jane Austen fait appel à l'ironie structurelle pour marquer la différence entre les personnes appartenant à une même classe sociale ou à différentes classes sociales<sup>276</sup> ; ou elle s'en sert pour marquer la différence d'opinions entre son narrateur et les personnages de son histoire<sup>277</sup>. L'ironie émerge de ce contraste entre deux opinions différentes, puisque nous sommes amenés à croire que le narrateur se contredit, car il semble être lui-même un personnage du roman.

**Tableau 5 — ironie structurelle (répétitions du pronom personnel et emploi du conditionnel)**

Jane Austen (1816)	Pierre de Puglia (1910)	Guy Laprevotte (2013)	Clémentine Beauvais (2023)
<i>She would</i> notice her; <i>she would</i> improve her; <i>she would</i> detach her from her bad acquaintance, and introduce her into good society; <i>she would</i> form her opinions and her manners. <i>It would</i> be an interesting, and certainly a very kind undertaking; highly becoming <i>her</i> own situation in life, <i>her</i> leisure, and powers. (p. 24)	/	<i>Elle s'intéresserait</i> à elle, la <i>ferait</i> progresser, l'éloignerait de ses mauvaises fréquentations et lui ouvrirait les portes de la bonne société. <i>Elle formerait</i> ses opinions et ses manières. <i>Ce serait</i> une tâche intéressante et à coup sûr très charitable, qui convenait tout à fait à <i>son</i> rang, à <i>ses</i> loisirs et à <i>ses</i> capacités. (p. 474)	<i>Emma</i> la tirerait de là ; <i>elle</i> l'améliorerait ; <i>elle</i> la détacherait de ses mauvaises fréquentations, et l'introduirait dans la bonne société ; <i>elle</i> formerait ses opinions et ses manières. <i>Ce serait</i> intéressant, comme projet, et très généreux, en plus ; tout à fait en harmonie avec <i>sa</i> propre situation dans la vie, <i>ses</i> loisirs et <i>ses</i> capacités. (p. 41)

Ce passage survient juste après la rencontre entre Emma et sa nouvelle amie, Ms Harriet Smith, une jeune fille de classe sociale inférieure à celle des Woodhouse. Immédiatement, Emma se met en tête de changer Harriet, qu'elle juge potentiellement capable de s'intégrer à une classe sociale supérieure à celle à laquelle elle appartient. L'ironie de ce passage réside dans le contraste entre l'opinion du narrateur et celle d'Emma. Cette dernière juge qu'il s'agit d'une bonne idée de transformer sa nouvelle amie. Or, le narrateur se moque gentiment et implicitement d'Emma et nous fait comprendre que le type d'activité auquel s'adonne Emma n'aura pas une fin heureuse. En d'autres termes, nous comprenons que le narrateur désapprouve la quête dans laquelle s'est lancée Emma, et il le fait en se moquant d'elle et en affirmant que c'est tout à fait le style d'activités qui plaisaient à une jeune demoiselle comme Emma. L'ironie est accentuée par la répétition du pronom personnel *she* et de l'auxiliaire *would*, et l'emploi

<sup>276</sup> Kirke, S. (2019). *Significance of Irony in Jane Austen's EMMA*. [Mémoire, Université Kasdi Merbah Ouargla], p.39-40.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p.39-40.

d'un *it* impersonnel et du pronom *her* qui marquent bien la divergence entre les pensées d'Emma et celles du narrateur. Une fois de plus, l'ironie et l'humour d'Austen restent discrets et difficiles à cerner.

En français, nous sommes face à une situation inédite lorsque nous consultons la traduction de Pierre de Puglia : ce passage est tout simplement inexistant ! A-t-il été supprimé par manque de compréhension ? Par manque de place dans le roman ? Par censure ? Nous ne pouvons pas le savoir. Cependant, nous déduisons que cette partie a été supprimée soit parce que la traductrice ne l'a pas comprise, soit, car il n'apporte rien à l'histoire d'amour entre les différents personnages. Les deux autres traducteurs francophones, quant à eux, ont conservé ce passage et son degré d'ironie, bien que la distinction entre Emma et le narrateur soit plus marquée chez Clémentine Beauvais et donc un peu plus ironique. Guy Laprevotte a posé le choix de ne pas répéter le pronom personnel « elle », au contraire de Clémentine Beauvais, ce qui lui a permis d'être un tant soit peu plus ironique que son contemporain. Néanmoins, les deux traducteurs ont recours au mode conditionnel, qui peut être vu comme l'équivalent du *would* anglais, et à l'utilisation d'une phrase impersonnelle pour introduire la pensée du narrateur et à des adjectifs possessifs « son » et « ses » pour marquer le contraste entre les opinions des deux protagonistes. Donc, le message ironique est transmis correctement, au même degré que dans l'original, chez ces deux traducteurs.

### 5.1.2. Conclusion

Comment pouvons-nous expliquer que l'humour et l'ironie restent aussi difficiles à cerner et à traduire ? Tout le problème de l'invisibilité de l'humour et de l'ironie d'Austen dans ses traductions françaises est dû à une seule personne : Isabelle de Montolieu. Auteure à succès du XIX<sup>e</sup> siècle, elle est l'une des premières à traduire en français deux romans de Jane Austen (*Sense and Sensibility* qui deviendra *Raison et sensibilité ou les deux manières d'aimer* et *Persuasion* qui deviendra *La Famille Elliot ou l'ancienne inclination*)<sup>278</sup>. Si aujourd'hui l'humour n'est pas considéré comme l'un des traits stylistiques de Jane Austen, c'est sans doute à cause de Mme de Montolieu et de ses adaptations peu fidèles aux œuvres originales de l'auteure anglaise. Les œuvres d'Austen ont été traduites, comme nous l'avons déjà mentionné,

---

<sup>278</sup>Cossy, V. (2008). « Traduire et retraduire *Sense and Sensibility* ou comment faire aimer Austen en français ». *Traduire* 218, p.43-44.

très peu de temps après leur publication, en « deux vagues successives » entre 1813 et 1824<sup>279</sup>. Les adaptations de Montolieu ont en quelque sorte influencé toutes les traductions suivantes des différentes œuvres d'Austen, puisque c'est réellement elle qui a fait connaître l'auteure anglaise au public francophone. Dans son article, Valérie Cossy affirme même qu'« en France, Jane Austen n'est pas l'auteure de *Pride and Prejudice* », mais « l'«auteure» que Mme de Montolieu a fait connaître »<sup>280</sup> au XIX<sup>e</sup>. Donc, comme Isabelle de Montolieu a gommé toute l'ironie d'Austen pour adapter ses œuvres en romans sentimentaux très peu fidèles aux originaux, ce pour quoi elle était connue et appréciée du public francophone, elle a déformé l'image que le public français a de Jane Austen. V. Cossy surenchère en expliquant que « l'impact de Montolieu sur sa réception en France au XIX<sup>e</sup> siècle a été déterminant en occultant la dimension réaliste et ironique de l'œuvre<sup>281</sup> ». Nous pouvons, par conséquent, dire que la traduction/adaptation d'une seule personne a faussé la perception de Jane Austen en francophonie. Si Mme de Montolieu n'avait pas adapté les romans de Jane Austen en histoires à l'eau de rose, peut-être qu'aujourd'hui elle serait reconnue comme une auteure maniant à la perfection l'humour et l'ironie et ses traducteurs incluraient très certainement une dimension ironique et humoristique à leurs propres traductions.

Si nous établissons un parallèle entre la retraduction et les propos d'Antoine Berman, dans le cas de la réception d'Austen en francophonie, la retraduction est toujours nécessaire pour « révéler » à ce public cible le vrai potentiel de l'œuvre de Jane Austen, ce que Clémentine Beauvais affirme avoir fait avec sa retraduction<sup>282</sup>, car son image est toujours entachée par cette vision du public francophone, celle d'auteure de romans sentimentaux engendrée par Isabelle de Montolieu. De plus, le public francophone n'a pas encore pu découvrir l'ironie d'Austen simplement, car elle semble n'avoir pas encore été comprise par les différents retraducteurs<sup>283</sup>.

Jane Austen a également été confrontée à un second problème quant aux traductions et retraductions en français de ses œuvres : les belles infidèles. En 1953, Georges Mounin, linguiste considéré par Michel Ballard et Lieven D'hulst comme le fondateur de la

---

<sup>279</sup> Cossy, V. (2008). « Traduire et retraduire *Sense and Sensibility* ou comment faire aimer Austen en français ». *Traduire* 218, p.44.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>282</sup> Austen, J. (2023). *Emma*. Traduit par Clémentine Beauvais. Orsay : Baribal-Édition, p.7-16.

<sup>283</sup> Cossy, V. (2008). « Traduire et retraduire *Sense and Sensibility* ou comment faire aimer Austen en français ». *Traduire* 218, p.49.

traductologie française<sup>284</sup>, consacre un essai d'une centaine de pages à cette tendance observée en traduction et aux problèmes qu'elle engendre. Selon lui, ce mouvement né au XVIII<sup>e</sup> siècle serait apparu à une période où la langue française cherchait à s'enrichir, où les écrivains tentaient de prouver qu'il était possible d'écrire et de créer en français. La traduction apparaissait donc comme un obstacle à cet objectif<sup>285</sup>. De fait, elle était perçue comme dangereuse, car le français était vu comme une langue bien inférieure aux langues antiques qu'il traduisait<sup>286</sup>. Nous pourrions donc dire que les écrivains et les traducteurs ne voulaient pas que le français soit contaminé par l'étrangéité des langues antiques.

Cette tradition des belles infidèles veut que les textes traduits soient soumis aux normes morales et littéraires en vigueur en France, jugées comme bien supérieures à toute influence étrangère qui pourrait subsister dans le texte cible. Parmi ces normes, nous pouvons en dégager quelques principales :

- « suppression des termes grossiers, des insultes, des entorses à la bienséance, de tout ce qui pouvait déplaire<sup>287</sup> » ;
- suppression de toute sorte d'influence de la culture source dite étrangère ;
- amélioration du texte original, son embellissement, son appropriation, sa domestication, sa naturalisation ;
- respect de la bienséance et du « beau » style français (sujet-verbe-complément)<sup>288</sup> ;
- translation dans le temps et dans l'espace, c'est-à-dire prendre des événements se déroulant dans une culture et une période spécifiques afin de les transposer dans une autre<sup>289</sup>.

Traduire selon les normes des belles infidèles signifiait privilégier la forme du texte source à son sens. D'après Jean Delisle, les adeptes de ce mouvement modifiaient et corrigeaient les textes sources qu'ils traduisaient afin de se conformer à la bienséance de l'époque et afin de plaire à leurs lecteurs. Les traducteurs intervenaient directement dans le sens du texte source afin d'y retirer tout ce qui pouvait choquer le lecteur. Les traducteurs se permettaient donc de réduire certains passages voire d'en omettre afin de ne pas mettre le lecteur dans une position

---

<sup>284</sup> Mounin, G. (2016). *Les belles infidèles*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> *Ibid.*

<sup>287</sup> Fournier-Guillemette, R. (2019). *Traductions et métraductions de Jane Austen : effacement et survivance de la voix auctoriale*. [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal], p.28.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p.29

<sup>289</sup> Mounin, G. (2016). *Les belles infidèles*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

inconfortable<sup>290</sup>. Norbert Bachleitner ajoute à cela que les traducteurs pouvaient également insérer de nouveaux éléments totalement absents du texte source, changer les noms des protagonistes d'une histoire, inventer une nouvelle fin, changer arbitrairement des dates, des noms d'arbres, de fleurs, et d'animaux...<sup>291</sup> À vrai dire, Outi Paloposki introduit aux normes des belles infidèles la notion d'une stratégie de traduction que nous appelons aujourd'hui « domestication », puisqu'ils retiraient ou modifiaient des éléments « étrangers » de leurs traductions afin de les remplacer par des termes plus connus de leur public cible<sup>292</sup> et remplaçaient les éléments d'étrangéité par des termes appartenant à leur propre culture, pour que les lecteurs n'aient pas l'impression de lire une réalité différente de la leur<sup>293</sup>.

Ce mouvement reflète « un état de la langue et des mœurs en vigueur à cette époque<sup>294</sup> ». Cette tradition s'établit au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme susmentionné, à une époque où la langue française est considérée comme possédant « des propriétés singulières de purisme et de conformisme<sup>295</sup> ». Le poli, le gracieux et le fleuri du français n'admettaient pas le dur, le rude, le commun, l'austère et le désagréable des langues étrangères, ce qui gênait donc leur traduction en français<sup>296</sup>. En quelque sorte, les traducteurs semblaient éprouver des difficultés à concilier le « barbare » des langues sources avec la bienséance du français. Mounin affirme que le XVIII<sup>e</sup> siècle voit apparaître « une véritable théorie de l'édulcoration du texte original, au profit de la délicatesse du français<sup>297</sup> ». Le linguiste affirme même que l'objectif des belles infidèles était d'« avoir un texte traduit qui donne l'impression d'être d'un auteur français du XVII<sup>e</sup> voire du XVIII<sup>e</sup><sup>298</sup> ». Il y avait une véritable peur de faire ressentir l'étranger dans une traduction française. Ajoutons également que les traducteurs adeptes des belles infidèles pensaient que leurs traductions étaient fidèles aux originaux<sup>299</sup>, même si elles avaient été francisées pour respecter la bienséance française.

---

<sup>290</sup> Delisle, J. (2002). « Présentation » in Jean Delisle (éd.) *Portraits de traductrices*. Collection Regards sur la traduction. Arras : Artois Presses Université ; Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, p. 4-7.

<sup>291</sup> Bachleitner, N. (2013). « FROM SCHOLARLY TO COMMERCIAL WRITING: GERMAN WOMEN TRANSLATORS IN THE AGE OF THE 'TRANSLATION FACTORIES' ». *Oxford German Studies* 42 (2), p.183-184.

<sup>292</sup> Paloposki, O. (2011). « Domestication and foreignization » in Yves Gambier et Luc Van Doorslaer (éd.), *Handbook of Translation Studies* : 40-42. Amsterdam – Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.

<sup>293</sup> *Ibid.*

<sup>294</sup> Mounin, G. (2016). *Les belles infidèles*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

<sup>295</sup> *Ibid.*

<sup>296</sup> *Ibid.*

<sup>297</sup> *Ibid.*

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> *Ibid.*

Au XIX<sup>e</sup> siècle, époque durant laquelle sont publiées les premières traductions en français de Jane Austen, la tradition des traductions dites des belles infidèles perdure encore en francophonie et surtout en France<sup>300</sup>. Nous pouvons dire qu'Isabelle de Montolieu s'inscrit dans la lignée des traducteurs des belles infidèles, puisque les textes produits par ces traducteurs peuvent également être considérés comme des adaptations plutôt que des traductions au plus près du texte source original. Nous déduisons de ces usages en vigueur que l'ironie et l'humour présents dans *Emma* font partie intégrante de l'étrange de l'humour britannique du texte source. Rosemarie Fournier-Guillemette explique dans sa thèse que le style de Jane Austen, regorgeant d'humour et d'ironie, a souvent été effacé par les traducteurs au profit d'un style plus classique et plus romantique, plus en accord avec les normes romanesques imposées aux femmes du XIX<sup>e</sup><sup>301</sup>. De fait, dans le manifeste accompagnant le financement de la traduction de Clémentine Beauvais, la traductrice insiste sur le fait que les traductions francophones de Jane Austen ne sont pas « à la hauteur de son talent<sup>302</sup> » notamment, car certaines d'entre elles « insistent sur une lecture “romantique” et s'attachent à décrire un univers féminin, étroit, rempli de préoccupations matérielles, s'adressant “à la clientèle féminine”<sup>303</sup>». Nous comprenons donc que les romans de Jane Austen étaient destinés à un public cible féminin. Ce public cible était friand d'histoires d'amour se déroulant dans un univers féminin. Par conséquent, il se peut très fortement que les premiers traducteurs des œuvres d'Austen, parmi lesquels nous pouvons citer Isabelle de Montolieu et Pierre de Puglia, aient dû adapter *Emma* selon ces critères et préjugés en vigueur à leur époque, effaçant alors l'ironie caractéristique de l'auteure britannique.

Nous constatons donc que plusieurs facteurs ont contribué à façonner l'image erronée que le public francophone se faisait, et se fait toujours, des œuvres de Jane Austen. Son excellente maîtrise de l'humour et de l'ironie qui lui est si caractéristique reste méconnue de ce public cible en raison de la présence sur le marché littéraire francophone d'adaptations peu fidèles de ses œuvres en français. Cependant, un troisième facteur concourt à réduire Jane Austen à la fausse idée que le public francophone a d'elle. Il s'agit de la compréhension des traducteurs et

---

<sup>300</sup> Fournier-Guillemette, R. (2019). *Traductions et métraductions de Jane Austen : effacement et survivance de la voix auctoriale*. [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal], p.42-43.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p.xii.

<sup>302</sup> Baribal Éditions. (s. d.). « AUSTEN POWER: Jane Austen comme vous ne l'avez jamais lue! » *KissKissBankBank*. <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/austenpower>. Consulté le 7 juin 2024.

<sup>303</sup> *Ibid.*

des retraducteurs<sup>304</sup>. En effet, nous savons que l'ironie et l'humour sont deux concepts assez difficiles à saisir. Par conséquent, il se peut que les (re)traducteurs n'aient parfois pas décelé les mécanismes mis en place par Austen pour introduire un ton ironique, ou il se peut simplement que les (re)traducteurs n'aient pas compris l'humour ou l'ironie lors de leur lecture du texte source. De ce fait, ces mécanismes et bribes d'ironie sont souvent omis ou changés et ne sont pas retransmis dans le texte cible, car ils n'ont simplement pas été compris, enlevant par conséquent une certaine dimension au texte de Jane Austen et changeant quasi totalement le ton donné au texte original. Le gommage de cette dimension participe activement au cliché qui affirme que les œuvres d'Austen sont de simples romans sentimentaux<sup>305</sup>. Cela vaut en particulier pour les commentaires ironiques ou les remarques humoristiques qui ajoutent une couche importante au roman<sup>306</sup>. En réalité, ce qui pourrait expliquer pourquoi les traducteurs éprouvent tant de difficultés à saisir l'ironie, c'est parce qu'à l'écrit, l'intonation est manquante<sup>307</sup>. À l'oral, l'intonation est un très bon indicateur de l'introduction de quelque chose d'ironique. Or, à l'écrit, le traducteur ne peut se baser que sur ce qu'il lit, car l'auteur ne glisse dans son roman que quelques indices subtils indiquant la présence d'une notion ironique<sup>308</sup>. Ajoutons également que l'humour et l'ironie dépendent énormément de la culture, de la langue, du contexte social et de l'environnement dans lesquels ils sont générés<sup>309</sup>. Ces deux éléments varient beaucoup en fonction de l'endroit dans le monde où nous nous trouvons. Cela pose donc un grand problème de traduction, car le traducteur se doit de transmettre quelque chose qui est à la fois implicite et propre à une culture, dans un autre contexte socioculturel, sans le rendre explicite<sup>310</sup>. Généralement, si les traducteurs comprennent l'humour et l'ironie, ils les rendent explicites, ce qui change également totalement le ton de l'histoire<sup>311</sup>. De surcroît, comme nous l'avons déjà mentionné, chez Austen, humour et ironie vont de pair. La plaisanterie et l'ironie sont des compétences linguistiques avancées qui posent couramment des problèmes aux traducteurs<sup>312</sup>. La reconnaissance des sens multiples des mots, la reconnaissance des répétitions de certaines phrases ou la juxtaposition de concepts

---

<sup>304</sup> Hrochová, L. (2023). *New Translations of Jane Austen's Novels in the CooBoo Classics Edition: Focusing on Irony and Free Indirect Discourse*. [Mémoire, Masaryk University], p.25

<sup>305</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>312</sup> Sørbo, M. N. (2022). « The Challenges of Translating Jane Austen's Irony: Samples from 150 Years of Norwegian Versions of the Novels ». *Humanities* 11 (4), p.7.

demandent une très grande compréhension de la part des traducteurs<sup>313</sup>. Néanmoins, nous nous devons de défendre les traducteurs francophones. En effet, s'ils éprouvent parfois des difficultés à saisir l'humour d'Austen, c'est également, car cette dernière a recours à ce que Clémentine Beauvais décrit comme « une palette d'adjectifs limités<sup>314</sup> ». Elle ajoute que ces adjectifs sont peu précis et il est donc difficile de les rendre en français tout en conservant le même degré d'ironie.

Notons que la plupart des (re)traducteurs partagent eux aussi cette vision erronée de l'auteure anglaise, celle d'une auteure de romans d'amour insignifiants. Les (re)traducteurs ont donc pu juger inutiles de conserver ces touches d'ironie et d'humour, pensant que cela ne causerait pas de dommage à leur traduction et donc à sa perception par le public source<sup>315</sup>. Pour traduire correctement l'ironie et l'humour, les traducteurs doivent s'atteler à produire une traduction ni trop littérale ni trop éloignée du texte source, qui reproduit l'effet et l'intention de l'original. En outre, l'ironie de Jane Austen est très souvent tournée vers l'amour et les fins heureuses et romantiques, notamment dans le dernier chapitre de ses romans. Elle ironise aussi sur la place du mariage, de la parentalité, les privilèges des hautes sphères de la société, l'autorité religieuse, l'impuissance des femmes et leur éducation. Si le traducteur ne comprend pas que les passages qu'elle consacre à l'amour sont ironiques, cela peut peut-être expliquer pourquoi la majorité des traductions de ses œuvres sont des histoires d'amour très clichées<sup>316</sup>. Nous l'avons déjà mentionné, mais à cela s'ajoute la possible mauvaise compréhension du traducteur et les critères en vigueur dans une culture cible à une époque cible. Dès lors, l'ironie est bien souvent sacrifiée, car elle n'est pas comprise<sup>317</sup>.

Pour comprendre pourquoi les traducteurs éprouvent toujours une certaine difficulté à transmettre l'humour britannique en français sous le même degré d'implicité, nous nous devons de revenir à cette parenthèse évoquée précédemment concernant l'humour britannique. De surcroît, nous avons fait allusion à la finesse, au raffinement et à la subtilité de ce type d'humour qui le rend difficile à cerner. L'humour britannique joue sur le sarcasme,

---

<sup>313</sup> Sørbo, M. N. (2022). « The Challenges of Translating Jane Austen's Irony: Samples from 150 Years of Norwegian Versions of the Novels ». *Humanities* 11 (4), p.7.

<sup>314</sup> Austen, J. (2023). *Emma*. Traduit par Clémentine Beauvais. Orsay : Baribal-Édition, p.9.

<sup>315</sup> Sørbo, M. N. (2022). « The Challenges of Translating Jane Austen's Irony: Samples from 150 Years of Norwegian Versions of the Novels ». *Humanities* 11 (4), p.7.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p.3.



l'autodérision, l'euphémisme et l'ironie<sup>318</sup>. Le professeur de littérature française Alain Vaillant a déclaré que l'humour anglais était né au XIX<sup>e</sup> siècle dans une Angleterre régie par un régime parlementaire, à savoir un régime libre<sup>319</sup>. Selon lui, les Britanniques ont recours à l'humour pour « se moquer d['eux]-même[s]<sup>320</sup> ». Nous comprenons grâce à ses propos qu'en utilisant l'ironie et l'humour, Jane Austen se moque en réalité d'elle-même, de sa propre façon de parler et de la société (gentry) à laquelle elle appartient. Or, l'humour francophone remplit une fonction différente. Alain Vaillant affirme que l'humour français est né alors que le pays était sous une monarchie de droit divin dans laquelle la liberté d'expression n'existait pas<sup>321</sup>. Par conséquent, il explique que l'humour français a pour fonction de « s'en prendre à l'autre, critiquer, se moquer l'un de l'autre<sup>322</sup> ». Ces différentes fonctions endossées par ces deux types d'humour pourraient notamment expliquer pourquoi les traducteurs d'*Emma* reproduisent son humour et son ironie sous un degré différent que celui observé dans l'original.

Si nous prenons à présent le cas de cette analyse comparative, en conclusion, nous constatons que l'ironie reste un concept problématique pour le traducteur et les traductrices. Les trois traducteurs éprouvent des difficultés à rendre, dans le même degré d'implicite, l'ironie et l'humour subtils de Jane Austen. Toutefois, il semble que les deux traductions les plus récentes regorgent davantage d'humour que celle datant de 1910, même si celle de Clémentine Beauvais reste la traduction la plus ironique, comique, humoristique de toutes. Au vu de ces analyses, nous pouvons affirmer que la non-compréhension de l'humour ne peut pas être attribuée seulement aux femmes, puisque Guy Laprevotte démontre lui aussi qu'il ne saisit pas toujours les touches ironiques d'Austen. Néanmoins, il semble que le fait de supprimer les passages incompris soit propre à l'époque des belles infidèles, style de traduction toujours en vigueur au moment où Pierre de Puglia publia sa traduction. En outre, nous constatons également que les choix de de Puglia ont pu être motivés par cette vision erronée que le public avait de Jane Austen, à savoir une auteure de romans sentimentaux dépourvus de toute trace d'humour. Il semble donc logique que la traductrice ait parfois fait l'impasse sur l'humour au profit de l'amour. Ne possédant pas de moyen de comparaison avec une traduction antérieure à celle de

---

<sup>318</sup> Chen, X., Dewaele, J.-M. (2021). «“We are not amused”. The appreciation of British humour by British and American English L1 users ». *Language & Communication* 79, p.149.

<sup>319</sup> France culture. (2021). *Le Cours de l'histoire. Histoire du rire 1/4 : Existe-t-il un rire à la française ? (1/4)* [Podcast audio]. Radiofrance. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/existe-t-il-un-rire-a-la-francaise-3986252>.

<sup>320</sup> *Ibid.*

<sup>321</sup> *Ibid.*

<sup>322</sup> *Ibid.*

de Puglia, également réalisée par une femme, nous ne pouvons pas affirmer que la suppression était une technique de traduction usitée par un grand nombre de traductrices. Nous pouvons simplement affirmer qu'il pourrait s'agir d'une tendance. Pour en revenir à l'humour et l'ironie, au fil du temps, ils semblent mieux perçus et sont donc traduits plus souvent. Cependant, les deux traducteurs analysés doivent toujours laisser davantage d'indices à leurs lecteurs et expliciter davantage ces traits ironiques.

## 5.2. Discours indirect libre

À l'instar de l'ironie et de l'humour, le discours indirect libre (DIL) est une autre des caractéristiques très fréquemment utilisée par Jane Austen dans l'ensemble de son œuvre. L'auteure anglaise serait l'une des figures emblématiques de ce mouvement<sup>323</sup>. D'après Daniel P. Gunn, Jane Austen serait même l'une des premières romancières anglaises à avoir utilisé régulièrement le DIL dans ses romans<sup>324</sup>. Dans son article « Étude comparative de l'emploi du style indirect libre dans l'œuvre romanesque de Flaubert et d'Austen », Adam Russell ajoute que l'auteure serait « la première à beaucoup l'employer dans la grande partie de ses romans pour transmettre la parole et les pensées du personnage à travers la conscience de celui qui pourrait les prononcer ou les entendre et telles qu'il les perçoit<sup>325</sup> ». Néanmoins, il rappelle que bien qu'elle soit l'une des premières à l'avoir employé, Jane Austen n'est cependant pas l'inventrice du DIL puisqu'il avait déjà été observé dans les œuvres d'Henry Fielding et de Fanny Burney au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>326</sup>. D'un point de vue historique, Bernard Cerquiglini nous permet de constater qu'en francophonie, les premières traces d'un système de reproduction de la parole, que nous apparentons aujourd'hui au DIL, apparaissent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle parmi les œuvres des écrivains romantiques, avant de devenir un procédé très usité par les auteurs de l'école naturaliste<sup>327</sup>. Toutefois, les avis diffèrent quant à l'apparition du DIL. En effet, Russell affirme que le DIL serait apparu en francophonie dès le Moyen Âge, au moyen d'un mécanisme pour reproduire les paroles d'un personnage, avant de prospérer dans les mouvements du réalisme, notamment chez Gustave Flaubert (également considéré comme un des pionniers du mouvement en France) et du naturalisme avec Émile Zola, au travers d'un mécanisme qui reproduit à la fois les paroles et les pensées d'un personnage<sup>328</sup>. Bernard Cerquiglini affirme également qu'il faudra attendre le début du XX<sup>e</sup> siècle pour que le style indirect libre soit officiellement découvert et défini<sup>329</sup>. C'est à Charles Bally, grâce à ses articles intitulés « Le style indirect libre en français moderne I et II », que nous devons la nouvelle désignation de ce

---

<sup>323</sup> Russell, A. (2016). « Étude Comparative de L'emploi du Style indirect libre dans l'œuvre romanesque de Flaubert et D'Austen ». *Journal of Language, Literature and Culture* 63 (1), p.16.

<sup>324</sup> Gunn, D. P. (2004). « Free Indirect Discourse and Narrative Authority in Emma ». *Narrative* 12 (1), p.35.

<sup>325</sup> Russell, A. (2016). « Étude Comparative de L'emploi du Style indirect libre dans l'œuvre romanesque de Flaubert et D'Austen ». *Journal of Language, Literature and Culture* 63 (1), p.18.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p.17-18.

<sup>327</sup> Cerquiglini, B. (1984). « Le style indirect libre et la modernité ». *Langages* 19 (73), p.10.

<sup>328</sup> Russell, A. (2016). « Étude Comparative de L'emploi du Style indirect libre dans l'œuvre romanesque de Flaubert et D'Austen ». *Journal of Language, Literature and Culture* 63 (1), p.17.

<sup>329</sup> Cerquiglini, B. (1984). « Le style indirect libre et la modernité ». *Langages* 19 (73), p.7.

procédé grammatical qui jusque-là était encore inconnu. Ses articles marquent un véritable tournant dans l'analyse linguistique<sup>330</sup>.

Avant de définir le DIL, il est important de rappeler que ce style, principalement littéraire, s'applique au discours rapporté, c'est-à-dire, selon les dires de Kristiina Taivalkoski-Shilov, à un « discours qui reproduit les paroles (inventées ou prononcées réellement) et les pensées (imaginées ou survenues véritablement) d'un locuteur réel ou fictif, anthropomorphe ou non, singulier ou collectif, écrites ou orales<sup>331</sup> ». Selon Bally et sa disciple Marguerite Lips, le discours rapporté peut être divisé, d'un point de vue syntaxique, en trois catégories : le discours direct (**DD**) qui consiste à reproduire et à rapporter les paroles ou les pensées d'une personne à l'aide de guillemets, du discours cité, d'un verbe déclaratif (« parler », « dire », etc.) accompagné du sujet et des marques de l'énonciation (pronoms personnels, « ici », « maintenant », « oh », « zut », etc.) ; le discours indirect (**DI**) qui implique la reformulation des propos ou des pensées d'une personne à l'aide d'un verbe introducteur (« affirmer », « demander », etc.) et d'un mot grammatical (« que », « si », « ce qui/que », etc.), et des temps, des modes et des personnes à la forme indirecte<sup>332</sup> ; et le **DIL**, qui d'après Bally est « un style indirect qui donne l'illusion du discours direct tout en transposant les paroles et les pensées par l'emploi des temps propres au style indirect<sup>333</sup> ». Toujours d'après Bally, le DIL serait une conséquence de la langue littéraire qui tend de plus en plus à se rapprocher des mécanismes de la langue parlée, c'est-à-dire de supprimer tout signe extérieur de la subordination (DI) et de rendre ainsi le plus fidèlement possible les pensées ou les paroles d'un tiers (DD)<sup>334</sup>. Il affirme néanmoins que, même si le DIL est un mixte, un intermédiaire entre les deux autres types de discours, la syntaxe du DIL est plus proche de celle du DI. De surcroît, le DIL, tout comme le DD, conserve les marques de l'oralité, les intonations, les exclamations, les incises, ou encore l'expressivité du locuteur<sup>335</sup>. En outre, comme le DI, les temps et les pronoms personnels sont transposés à la forme indirecte dans le DIL<sup>336</sup>. Ce style est décrit comme « libre », car la syntaxe

---

<sup>330</sup> Russell, A. (2016). « Étude Comparative de L'emploi du Style indirect libre dans l'œuvre romanesque de Flaubert et D'Austen ». *Journal of Language, Literature and Culture* 63 (1), p.18.

<sup>331</sup> Taivalkoski-Shilov, K. (2006). « II. Du discours rapporté » in *La tierce main .Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Arras : Artois Presses Université.

<sup>332</sup> *Ibid.*

<sup>333</sup> Bally, C. (1912). « Le Style Indirect Libre en Français Moderne I & II in Germanisch-Romanische Monatsschrift ». *Internet Archive*, p.552.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p.604.

<sup>335</sup> Taivalkoski-Shilov, K. (2006). « II. Du discours rapporté » in *La tierce main .Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Arras : Artois Presses Université.

<sup>336</sup> *Ibid.*

des propositions est indépendante puisqu'il n'y a pas de verbe introducteur transitif qui précède l'énoncé<sup>337</sup> ni de conjonction. Afin d'illustrer ces propos, voici un exemple d'une même phrase transposée dans les trois types de discours rapporté :

**DD** : « Je viens demain ! Personne ne pourra m'en empêcher ! », s'écria-t-il.

**DI** : Il s'écria qu'il viendrait le lendemain et que personne ne pourrait l'en empêcher.

**DIL** : Il avait été clair. Il viendrait le lendemain ! Personne ne pourrait l'en empêcher !

### 5.2.1. La polyphonie

Le DIL présente une spécificité : la polyphonie ou le fait « de faire entendre plusieurs voix dans la même voix<sup>338</sup> ». Dans « Dual perspective: Free indirect discourse and related techniques », Paul Hernadi explique que par le DIL, le narrateur substitue ses propres mots au discours, aux pensées ou aux perceptions sensorielles du personnage sans en avertir explicitement le lecteur<sup>339</sup>. Toujours selon ses dires, il s'agit d'un discours dans lequel le narrateur et le personnage parlent simultanément ou, plus précisément, dans lequel le narrateur dit *in propria persona* ce que l'un des personnages veut dire<sup>340</sup>. Nous sommes face à un mixte entre la voix du narrateur et celle du personnage<sup>341</sup>. Nous avons donc accès à une double vision de l'histoire : celle de l'auteur/narrateur et celle du/des personnage(s), ainsi qu'à la vie intérieure du/des personnages<sup>342</sup>, dissimulés dans le discours du narrateur. Le narrateur se focalise donc à travers un personnage, s'appropriant les mots de ce dernier pour faire voir au lecteur le déroulé des événements à travers ses yeux<sup>343</sup>. Pourtant, cette polyphonie engendre une certaine confusion quant à la personne à laquelle ces paroles et ces pensées reproduites appartiennent. Il devient difficile pour le lecteur de discerner qui parle entre le narrateur et le personnage, d'identifier précisément la source de la voix parlée sans avoir au moins une certaine connaissance de l'environnement textuel dans lequel les paroles ou les paroles ont

---

<sup>337</sup> Bosseaux, C. (2007). *How does it feel? Point of view in translation the case of Virginia Woolf into French*. Approaches to Translation Studies 29. Amsterdam – New York : Rodopi, p.55.

<sup>338</sup> Cerquiglini, B. (1984). « Le style indirect libre et la modernité ». *Langages* 19 (73), p.13.

<sup>339</sup> Hernadi, P. (1972). « Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques ». *Comparative Literature* 24 (1), p.34.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>341</sup> Taivalkoski-Shilov, K. (2019). « Free indirect discourse: An insurmountable challenge for literary MT systems? ». *Proceedings of the Qualities of Literary Machine Translation*, p. 36.

<sup>342</sup> Bosseaux, C. (2007). *How does it feel? Point of view in translation the case of Virginia Woolf into French*. Approaches to Translation Studies 29. Amsterdam – New York : Rodopi, p.16 ; p.66.

<sup>343</sup> Taivalkoski-Shilov, K. (2019). « Free indirect discourse: An insurmountable challenge for literary MT systems? ». *Proceedings of the Qualities of Literary Machine Translation*, p. 36.

produit<sup>344</sup>. Concrètement, le narrateur possède partiellement le contrôle sur le rapport des pensées et des paroles du personnage et, par conséquent, les questions, les exclamations, les intonations, le vocabulaire et la perspective subjective du personnage sont mêlés aux interventions du narrateur ; interventions observables grâce à la transposition des temps et des déictiques<sup>345</sup> :

**DD** : « Mon Dieu ! Je me suis fait mal à l’instant ! », dit-elle. « J’ai besoin d’aide ».

**DI** : Elle dit qu’elle venait de se faire mal et qu’elle avait besoin d’aide.

**DIL** : Mon Dieu ! dit-elle. Elle venait à l’instant de se faire mal ! Il lui fallait de l’aide.

Ces paroles/pensées sont donc retransmises dans le discours du narrateur à la troisième personne du singulier (personne qui correspond à celle de la narration). Daniel P. Gunn va même jusqu’à dire que le narrateur disparaît au profit des personnages dont il conte l’histoire<sup>346</sup>. Adam Russell ajoute à cela qu’en s’effaçant, le narrateur permet à « un locuteur-narrateur de communiquer la subjectivité de l’auteur par l’intégration de ses paroles et de ses pensées dans le fil de la narration sans la rupture discursive produite par l’appareil citationnel du DD [...] ce procédé permet à l’auteur d’imiter le ton habituel, les expressions, les tics voire toutes les particularités du discours du personnage. [...] [de] rendre les nuances d’un discours trompeur, mensonger, mielleux [...] [de] persuader autrui, [de] se disculper soi-même par de fausses raisons, [de] flatter autrui, [de] lui mentir<sup>347</sup> ». Charlotte Bosseaux, quant à elle, ajoute dans *How Does It Feel? Point of View in Translation. The Case of Virginia Woolf into French*, qu’il est possible de distinguer dans le DIL deux types de mots reflétant deux registres de langues correspondant aux deux voix : des mots dits neutres pour le narrateur et des idiolectes/sociolectes/idiomes pour le personnage<sup>348</sup>. Il incombe donc au lecteur de repérer la discordance entre les deux voix à l’aide du contexte, puisque l’auteur y glisse bien souvent des indices pour le guider dans cette quête, indices que nous pouvons considérer comme les caractéristiques du DIL :

---

<sup>344</sup> Bosseaux, C. (2007). *How does it feel? Point of view in translation the case of Virginia Woolf into French*. Approaches to Translation Studies 29. Amsterdam – New York : Rodopi, p.54.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p.55-57.

<sup>346</sup> Gunn, D. P. (2004). « Free Indirect Discourse and Narrative Authority in Emma ». *Narrative* 12 (1), p.35.

<sup>347</sup> Russell, A. (2016). « Étude Comparative de L’emploi du Style indirect libre dans l’œuvre romanesque de Flaubert et D’Austen ». *Journal of Language, Literature and Culture* 63 (1), p.16; p.57.

<sup>348</sup> Bosseaux, C. (2007). *How does it feel? Point of view in translation the case of Virginia Woolf into French*. Approaches to Translation Studies 29. Amsterdam – New York : Rodopi, p.66.

- absence d'un verbe *dicendi* ou *crecendi* (c'est-à-dire d'un verbe introducteur, car le narrateur répète mot pour mot les propos de l'interlocuteur)<sup>349</sup> et d'une conjonction<sup>350</sup>. Le discours cité se présente sous les traits grammaticaux d'un discours raconté (discours voilé)<sup>351</sup> ;
- emploi de l'indicatif imparfait pour marquer l'aspect subjectif des pensées<sup>352</sup> (en opposition avec le passé simple qui est le temps de la narration<sup>353</sup>) en combinaison avec des adverbes de temps (hier, jamais, déjà, etc.) et de lieu (ailleurs, ici, au-delà, etc.) et de déictiques (ceci, cela, maintenant, etc.) au présent pour marquer la polyphonie<sup>354</sup> ;
- transposition des temps et des pronoms personnels à la forme indirecte<sup>355</sup> ;
- emploi de la troisième personne du singulier à la place de la première personne du singulier<sup>356</sup> ;
- présence de marques d'énonciation<sup>357</sup>, de pronoms anaphoriques (à savoir « une expression, un élément qui reprend le référent d'un autre élément déjà apparu dans le texte, et qui n'est interprétable qu'en se rapportant à cet élément précédent<sup>358</sup> »), de verbes de perception ou d'état mental<sup>359</sup> (écouter, observer, sentir, être, paraître, etc.) ;
- modalisation exclamative ou interrogative<sup>360</sup>.

**DD** : « Quoi ? Mais je t'ai vu ici hier soir avec elle ! », cria-t-il. « Tu lui tenais la main ».

**DI** : Il s'écria qu'il l'avait vu avec elle et qu'il lui tenait la main.

**DIL** : Quoi ? cria-t-il. Il l'avait vu hier soir avec elle ! Il lui tenait la main.

<sup>349</sup> Bally, C. (1912). « Le Style Indirect Libre en Français Moderne I & II in Germanisch-Romanische Monatsschrift ». *Internet Archive*, p.553-554.

<sup>350</sup> Hernadi, P. (1972). « Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques ». *Comparative Literature* 24 (1), p.36.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>352</sup> Bally, C. (1912). « Le Style Indirect Libre en Français Moderne I & II in Germanisch-Romanische Monatsschrift ». *Internet Archive*, p.601.

<sup>353</sup> Russell, A. (2016). « Étude Comparative de L'emploi du Style indirect libre dans l'œuvre romanesque de Flaubert et D'Austen ». *Journal of Language, Literature and Culture* 63 (1), p.16; p.20.

<sup>354</sup> Bosseaux, C. (2007). *How does it feel? Point of view in translation the case of Virginia Woolf into French*. *Approaches to Translation Studies* 29. Amsterdam – New York : Rodopi, p.67.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>358</sup> « Anaphore et cataphore ». (s. d.). in *Dico en ligne Le Robert*. <https://dictionnaire.lerobert.com/guide/anaphore-et-cataphore>. Consulté le 11 juillet 2024.

<sup>359</sup> Russell, A. (2016). « Étude Comparative de L'emploi du Style indirect libre dans l'œuvre romanesque de Flaubert et D'Austen ». *Journal of Language, Literature and Culture* 63 (1), p.16; p.20.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p.20.

### 5.2.2. Analyse

Dans les œuvres de Jane Austen, y compris dans *Emma*, l'auteure fait appel au DIL pour créer un effet ironique, pour instaurer une distance entre les lecteurs et les pensées/paroles d'un personnage entremêlées à celles du narrateur<sup>361</sup>. Celles-ci sont filtrées par la voix du narrateur, ce qui signifie qu'elles sonnent différemment que si nous les avions directement reçues du personnage au travers du DD<sup>362</sup>. Les subjectivités des deux protagonistes se voient également mélangées, car leurs voix sont superposées. Au cours du déroulement d'une action, le narrateur se permet d'imiter les pensées et les paroles des personnages, lors de leur transcription, au travers de ce type de discours en copiant leur idiome, dans un contexte où sa subjectivité est fermement établie, ce qui crée inévitablement un effet comique<sup>363</sup>. C'est pourquoi Jane Austen emploie bien souvent le DIL après des interventions du narrateur, mêlant donc DD, DI, et DIL dans ces extraits ironiques<sup>364</sup>. La polyphonie (personnage et narrateur) évoquée précédemment se retrouve donc bien dans l'emploi que l'auteure britannique fait du DIL puisqu'en plus de l'opinion du narrateur, nous avons accès au point de vue d'Emma ainsi qu'à ses mouvements psychologiques<sup>365</sup>. Adam Russell considère ce recours au DIL comme un procédé ironique. En effet, selon lui, l'auteure/narrateur, tout en se désavouant, insère du DIL dans des conversations, dans des énoncés attribuables au narrateur, une certaine appréciation afin de mettre en cause les propos d'un personnage, pour se moquer de lui ou le ridiculiser, pour juger son comportement ou ses propos, ou bien simplement pour révéler la véritable opinion de l'héroïne<sup>366</sup>, révéler la vraie Emma. « L'ironie réside donc dans l'identification de la source de l'énoncé<sup>367</sup> », déclare même Russell. En résumé, Austen présente ses personnages de son point de vue narratif. Ensuite, elle expose et se moque de certains aspects de ses personnages en utilisant leur propre discours par le biais du DIL. Elle passe de son rôle de narratrice de l'histoire à la troisième personne pour entrer dans le monde des personnages. Ensuite, elle s'exclut pour laisser les personnages s'exprimer, ce qui crée une distance ironique et satirique pour les lecteurs<sup>368</sup>.

---

<sup>361</sup> Hernadi, P. (1972). « Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques ». *Comparative Literature* 24 (1), p.37.

<sup>362</sup> Gunn, D. P. (2004). « Free Indirect Discourse and Narrative Authority in Emma ». *Narrative* 12 (1), p.40.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p.39-42.

<sup>365</sup> Russell, A. (2016). « Étude Comparative de L'emploi du Style indirect libre dans l'œuvre romanesque de Flaubert et D'Austen ». *Journal of Language, Literature and Culture* 63 (1), p.16-17.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>368</sup> Al-Jiboory, Z. A. (2018). « Free Indirect Discourse as a Narrative Style in Jane Austen's Emma ». *Journal of Al-Farahidi's Arts* 10 (32-2), p.16-18.



Tableau 6 — répétitions et ponctuation

Jane Austen (1816)	Pierre de Puglia (1910)	Guy Laprevotte (2013)	Clémentine Beauvais (2023)
<p>What totally different feelings did Emma take back into the house from what she had brought out!—she had then been only daring to hope for a little respite of suffering;—she was now in an exquisite flutter of happiness, and such happiness moreover as she believed must still be greater when the flutter should have passed away.</p> <p>They sat down to tea—the same party round the same table—how often it had been collected!—and how often had her eyes fallen on the same shrubs in the lawn, and observed the same beautiful effect of the western sun! —But never in such a state of spirits, never in anything like it; and it was with difficulty that she could summon enough of her usual self to be the attentive lady of the house, or even the attentive daughter. (p. 406)</p>	<p>Emma rentra dans le salon avec des sentiments tout différents de ceux qui l'en avaient fait sortir : elle espérait alors trouver un peu de répit à sa souffrance, et maintenant elle éprouvait une sorte de vertige en face du bonheur qui venait si soudainement de lui échoir.</p> <p>Ils s'assirent autour de la table à thé : cette réunion si simple et si habituelle prit, ce jour-là, aux yeux d'Emma, une signification nouvelle ; elle réussit avec peine à dissimuler son émotion et à se montrer une attentive maîtresse de maison. (p. 457)</p>	<p>Emma revint à la maison avec des sentiments bien différents de ceux qu'elle avait en la quittant ! Elle n'avait alors osé espérer qu'un peu de répit dans sa souffrance ; maintenant elle était toute frémissante d'un bonheur délicieux dont elle pensait de surcroît qu'il serait plus grand encore lorsque son émoi se serait dissipé.</p> <p>Ils s'installèrent pour prendre le thé — les mêmes personnes autour de la même table... c'est ainsi qu'ils s'étaient trouvés si souvent réunis !... Son regard s'était si souvent attardé sur les mêmes arbustes de la pelouse, avait contemplé la même splendeur du soleil couchant. Mais jamais elle n'avait connu une telle allégresse, rien qui en approchât, et elle eut bien du mal à se reprendre suffisamment pour se conduire en maîtresse de maison et même en fille attentionnée. (p. 843-844)</p>	<p>Émotionnellement, le moins qu'on puisse dire, c'est que l'Emma qui était sortie de la maison une demi-heure plus tôt n'avait plus rien en commun avec celle qui y pénétrait à présent. Elle n'avait alors pu qu'oser espérer un peu de répit dans ses tourments ; et voilà qu'elle exultait d'un bonheur délicieux, et du genre de bonheur qui, de plus, ne fait que grandir quand l'exultation finit par disparaître.</p> <p>Ils se mirent à table pour le thé — les mêmes convives, la même table — un décor si familier ! Si souvent leurs regards s'étaient attardés sur ces mêmes bosquets dans le jardin, avaient contemplé le même charmant effet du soleil couchant ! Mais jamais dans un tel état de béatitude, jamais rien de comparable — et elle eut bien du mal à jouer son rôle habituel de maîtresse de maison modèle, ou même celui de fille aux petits soins pour son père. (p. 553)</p>

L'exemple ci-dessus est également repris par Lance Hewson dans son article « L'adaptation larvée : trois cas de figure ». Il se sert précisément de cet exemple pour mettre au jour un problème conséquent qu'il a constaté chez les traducteurs d'*Emma* : l'homogénéisation et la réduction du style très travaillé de Jane Austen<sup>369</sup>, tendance que nous avons nous-mêmes déjà mise en avant concernant la diminution de la subtilité de l'humour et de l'ironie de l'auteure britannique. Hewson ajoute ensuite que « [d]ans certains passages du roman, le narrateur délègue le point de vue de l'héroïne par le biais du DIL. Il n'est pas rare de voir cette délégation

<sup>369</sup> Hewson, L. (2004). « L'adaptation larvée : Trois cas de figure ». *Palimpsestes* 16, p.107.

disparaître en traduction<sup>370</sup> » et « on assiste à de nombreuses restructurations syntaxiques dont l'effet est tantôt pseudo-littéraire, tantôt réducteur<sup>371</sup> ». Si nous en revenons à notre exemple, nous constatons que dans le premier paragraphe, les interventions du narrateur sont mêlées aux pensées d'Emma. En effet, L. Hewson explique que les différentes incises servent à transmettre la surprise et le bonheur de l'héroïne, émotions toutes deux décrites de façon elliptique et transparaisant dans le style plutôt simple d'Austen ainsi que dans le rythme rapide et saccadé, accentué par les répétitions de *flutter* et *happiness*<sup>372</sup>. Cette charge émotionnelle est confirmée dans le second paragraphe par l'emploi du DIL, où les pensées d'Emma se voient filtrées par la voix du narrateur. Emma est replongée dans sa vie normale, dans le même décor où se déroulent les mêmes événements qu'habituellement. Néanmoins, Emma est totalement bouleversée de l'intérieur<sup>373</sup>. La traduction de Pierre de Puglia, en plus d'être considérablement raccourcie, est totalement dénuée de cette charge émotionnelle. Le narrateur semble plus distancé de la situation et moins impliqué dans celle-ci. Le rythme des phrases est plus harmonieux que chez Austen et la ponctuation est totalement normalisée (le point d'exclamation est remplacé par deux points). Les incises et les répétitions anglaises ont totalement disparu de la traduction de 1910, ce qui ne respecte ni le style d'écriture d'Austen ni l'effet produit par celui-ci. En outre, Pierre de Puglia supprime le DIL en choisissant de réintroduire le nom d'Emma pour identifier l'auteur de ces paroles et de supprimer les passages en incises dans l'original, ou encore les points d'exclamation marqueurs de l'énonciation. Par conséquent, chez de Puglia, la polyphonie recherchée par Jane Austen devient une seule et même voix, celle du narrateur. Chez Guy Laprevotte, dans le premier paragraphe, nous observons que la ponctuation est partiellement normalisée, à l'exception du point d'exclamation qui marque l'intervention du narrateur. Toutefois, même s'il a su respecter le style simple et clinique d'Austen, le traducteur a supprimé les répétitions, ce qui diminue une nouvelle fois la charge émotionnelle et l'effet original du texte. Pour ce qui est du second paragraphe, Laprevotte conserve bien le DIL, mais il reste plus réservé et modeste qu'Austen. En effet, l'oralité, que nous pouvons associer aux pensées d'Emma n'est que partiellement rendue dans cette traduction de 2013. Le traducteur tente de reproduire cet effet en employant des points de suspension, mais en vain ; l'effet est moindre en comparaison à l'original au vu du manque de répétitions. Nous pouvons donc dire que la traduction Guy Laprevotte est

---

<sup>370</sup> Hewson, L. (2004). « L'adaptation larvée : Trois cas de figure ». *Palimpsestes* 16, p.107-108.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p.108.

reproduit en français le DIL, mais pas totalement l'effet de celui-ci. Nous pourrions arguer que la traduction de Clémentine Beauvais est celle qui conserve le mieux l'effet du texte source. Or, ce n'est pas tout à fait le cas. Si dans le premier paragraphe elle est la seule à respecter la répétition (exulter/bonheur), Beauvais joue davantage sur l'exagération et l'explicitation d'indices que ses confrères. Elle facilite à son public cible la distinction entre les deux voix narratives en restructurant syntaxiquement la première phrase de l'extrait. Elle y introduit également un registre plus familier que celui qu'emploie généralement le narrateur, tout en normalisant la ponctuation. Elle n'est pas non plus cohérente, car le second paragraphe, qui devrait être d'un registre de langue légèrement inférieur, car associé à la voix d'Emma, ne l'est pas du tout. De plus, Clémentine Beauvais se détache ainsi totalement du style neutre d'Austen. Néanmoins, notons que dans ce même paragraphe, elle respecte totalement la ponctuation choisie par Jane Austen. Comme pour Guy Laprevotte, Clémentine Beauvais est capable de reproduire le DIL, mais pas l'effet qui y est associé dans ce contexte. Austen est sobre et arrive à manier les répétitions pour transmettre le bonheur et l'excitation d'Emma, ce qui n'est le cas d'aucun des trois traducteurs. Notons tout de même que Guy Laprevotte est celui qui s'en rapproche le plus.

**Tableau 7 — répétitions et ponctuation**

Jane Austen (1816)	Pierre de Puglia (1910)	Guy Laprevotte (2013)	Clémentine Beauvais (2023)
<p><b>Oh! had she</b> never brought Harriet forward! <b>Had she</b> left her where she ought, and where he had told her she ought! —<b>Had she</b> not, with a folly which no tongue could express, prevented her marrying the unexceptionable young man who would have made her happy and respectable in the line of life to which she ought to belong—all would have been safe; none of this dreadful sequel would have been. (p. 387)</p>	<p>Si, laissant Harriet dans le milieu où elle était appelée à vivre, elle ne se fût pas opposée à un mariage avec M. Martin, les malheurs actuels eussent été évités et le bonheur de la jeune fille assuré. (p.438)</p>	<p><b>Ah, si</b> seulement elle n'avait pas sorti Harriet de l'ombre! <b>Si</b> elle l'avait laissée à sa place, comme elle aurait dû le faire, et comme il le lui avait conseillé! <b>Si</b> elle ne l'avait empêchée, par une sottise que personne ne saurait exprimer, d'épouser le jeune homme tout à fait convenable qui lui aurait apporté le bonheur et la considération au rang où elle devait se tenir, tout se serait bien passé; il n'y aurait pas eu cette suite abominable. (p. 826)</p>	<p><b>Oh! Si seulement</b> elle ne s'était jamais mis en tête de sortir Harriet de son trou! <b>Si seulement</b> elle l'avait laissée tranquille, à sa place, comme <b>Mr. Knightley</b> lui-même le lui avait conseillé! <b>Si seulement</b> elle n'avait pas eu l'inexprimable bêtise d'empêcher Harriet d'épouser le jeune homme irréprochable qui l'aurait rendue heureuse et respectable dans le milieu qui était le sien... Personne alors n'aurait couru le moindre risque; on n'aurait rien connu de ces péripéties aberrantes. (p. 528)</p>

Ce passage se produit juste après qu'Emma se soit avoué ses sentiments envers Mr Knightley. Peu de temps avant cela, Emma avait tenté de former une union entre son amie Harriet et

Mr Knightley. Ce dernier partage également ces sentiments avec l'entremetteuse. Emma se voit donc dans l'obligation d'annoncer à sa fidèle alliée, à présent éperdument amoureuse du jeune homme, qu'elle l'est également. Dans cet extrait, le narrateur filtre les pensées de la jeune femme au travers du DIL en imitant sa façon de parler. Après les diverses analyses effectuées précédemment, nous pouvons déduire que les répétitions sont un idiome propre à Emma et à la formulation de ses pensées. Nous constatons que cet extrait est considérablement raccourci dans la traduction de Pierre de Puglia. Cet extrait, bien que retranscrit en DIL, semble insipide. Il est tellement différent de l'original qu'il était passé inaperçu lors de notre première lecture de cette traduction. Pierre de Puglia fait le choix de conserver le DIL en le dépossédant de ses répétitions de structures (« *had she* ») et de ponctuations (points d'exclamation), et des incises. Le DIL est conservé chez de Puglia au détriment de l'effet dramatico-ironique que le lecteur perçoit justement dans ces répétitions. Nous n'avons plus du tout l'impression de faire face aux pensées d'Emma filtrées par la voix du narrateur. Guy Laprevotte et Clémentine Beauvais ont eux aussi retranscrit ce DIL, à des degrés différents. Guy Laprevotte conserve bien les différents marqueurs d'oralité (« ah » et les points d'exclamation), ainsi que les répétitions de la conjonction « si ». Notons aussi que Guy Laprevotte est ici très proche du style d'Austen. Clémentine Beauvais réussit également cette mission. Toutefois, elle facilite une nouvelle fois la tâche à ses lecteurs à l'aide d'indices dévoilant l'identité des deux voix associées au DIL. En ajoutant « Mr Knightley » et « on », la traductrice efface tout l'effet de confusion associé au DIL et nous révèle que le narrateur nous donne accès aux pensées intimes d'Emma. En levant cette confusion, l'extrait perd légèrement de son ironie.

Tableau 8 — incises, répétitions, marqueurs d'énonciation et ponctuation

Jane Austen (1816)	Pierre de Puglia (1910)	Guy Laprevotte (2013)	Clémentine Beauvais (2023)
<p><b>How</b> Harriet <b>could</b> ever have had the presumption to raise her thoughts to Mr. Knightley! —<b>How</b> she <b>could</b> dare to fancy herself the chosen of such a man till actually assured of it! —But Harriet was less humble, had fewer scruples than formerly.— Her inferiority, whether of mind or situation, seemed little felt.—She had seemed more sensible of Mr. Elton's being to stoop in marrying her, than she now seemed of Mr. Knightley's.—<b>Alas!</b> was not that her own doing too? <b>Who</b> had been at pains to give Harriet notions of self-consequence but herself? —<b>Who</b> but herself had taught her, that she was to elevate herself if possible, and that her claims were great to a high worldly establishment? —If Harriet, from being humble, were grown vain, it was her doing too. (p. 387-388)</p>	<p><b>Elle s'étonnait qu'</b>Harriet ait eu l'audace de penser à M. Knightley. Comment était-elle assez présomptueuse pour s'imaginer être l'éluée d'un homme de cette valeur et de cette distinction, ce et avant d'en avoir reçu l'assurance formelle. <b>Il n'y avait qu'une explication :</b> Henriette n'avait plus conscience de son infériorité de situation et d'intelligence. <b>Hélas,</b> n'était-ce pas aussi son œuvre ? <b>Qui donc</b> avait fait tant d'efforts pour donner à Harriet une haute opinion d'elle-même ? <b>Qui donc</b> lui avait conseillé de s'élever socialement, lui avait assuré qu'elle pouvait prétendre à un grand mariage ? Si Harriet, modeste et humble autrefois était devenue vaniteuse, <b>à qui la faute ?</b> (p. 438-439)</p>	<p><b>Comment</b> Harriet avait-elle jamais pu avoir l'audace d'élever ses pensées jusqu'à M. Knightley ! <b>Comment</b> osait-elle imaginer qu'elle put être le choix d'un tel homme, avant d'en avoir effectivement obtenu l'assurance ! Mais Harriet avait moins de modestie et de scrupule qu'autrefois. Elle semblait avoir peu conscience de son infériorité d'esprit comme de rang. Elle avait paru plus sensible au fait que M. Elton s'abaisserait en l'épousant qu'elle ne l'était maintenant pour M. Knightley. <b>Hélas !</b> N'était-elle pas elle-même responsable aussi de cela ? <b>Qui,</b> sinon elle, s'était efforcée de donner à Harriet le sentiment de son importance ? <b>Qui,</b> sinon elle, lui avait enseigné qu'il lui fallait s'élever si elle le pouvait et qu'elle avait les meilleurs droits à un établissement de haut rang dans le monde ? Si Harriet, autrefois modeste, était devenue vaniteuse, c'était aussi sa faute. (p. 826)</p>	<p><b>Comment</b> Harriet avait-elle eu la prétention d'aspirer à un Mr. Knightley ? <b>Comment</b> osait-elle s'imaginer choisie par un tel homme sans qu'il l'en assure expressément ? Mais Harriet était moins humble, moins gardée qu'autrefois. Son infériorité d'esprit comme de situation la frappait peu. Elle avait semblé plus consciente, à l'époque, de l'abaissement potentiel de Mr. Elton, qu'elle ne l'était à présent de celui de Mr. Knightley. <b>Hélas !</b> N'était-ce pas là aussi la faute d'Emma ? <b>Qui d'autre</b> avait donné à Harriet une image aussi disproportionnée de sa personne ? <b>Qui d'autre</b> lui avait appris qu'elle était vouée à s'élever en société, et qu'elle devait fixer ses ambitions sur une grande famille ? Si la modeste Harriet était devenue prétentieuse, c'était, encore une fois, à cause d'Emma. (p. 528-529)</p>

Cet extrait survient juste après le passage analysé dans le tableau 7. Il s'inscrit donc dans la continuité des confessions internes et intimes d'Emma quant à sa culpabilité d'avoir fait croire à son amie qu'un homme d'une classe sociale supérieure à la sienne puisse l'aimer. Jane Austen emploie les mêmes mécanismes pour transmettre les pensées d'Emma au travers de la voix du narrateur : répétitions, incises, points d'exclamation et d'interrogation, marqueurs d'énonciation. Nous remarquons instantanément que Pierre de Puglia a transformé certaines parties du DIL en DI (« Elle s'étonnait qu'Henriette ait eu l'audace de penser à M. Knightley. », « Il n'y avait qu'une explication : Henriette n'avait plus conscience de son infériorité de situation et d'intelligence. ») dans la première partie de l'extrait (de « *Mr. Knightley !* » jusqu'à « *than she now seemed of Mr. Knightley's* »). En choisissant le DI, Pierre de Puglia, qui avait totalement supprimé le passage précédant, recontextualise cet extrait, annonçant aux lecteurs

qu'elle leur donne accès à l'opinion d'Emma, notamment grâce au verbe introducteur « s'étonner » et à la conjonction de subordination qui l'accompagne. Puisqu'elle a révélé à son public l'identité du locuteur, il semble logique qu'elle ait posé le choix de conserver le DIL dans la seconde partie de ce même extrait (de « *Alas!* » à « *it was her doing too* »). Elle respecte alors les mêmes mécanismes que l'auteure britannique. Néanmoins, un problème de compréhension transparait dans cette deuxième partie. La traductrice respecte le DIL sans réellement transmettre la voix d'Emma dans le filtre de celle du narrateur. En effet, les questions rhétoriques qu'Emma se pose à elle-même se transforment en questions qui donnent l'impression qu'elles sont formulées par le narrateur et posées au lecteur. Ce n'est pas totalement l'effet escompté par le texte source. L'original, par l'emploi de questions rhétoriques, transmet la culpabilité que ressent Emma, alors que la traduction de de Puglia donne plutôt l'impression qu'Emma ne se remet pas du tout en question. Nous constatons une nouvelle fois que Guy Laprevotte respecte bien le DIL dans sa traduction. Toutefois, en supprimant les marques d'incises (les tirets cadratin) et certaines répétitions (le « qui » n'est employé qu'une seule fois, alors qu'il est utilisé deux fois en anglais), il diminue légèrement l'effet transmis par le texte source. Par conséquent, il ne permet pas à son narrateur d'imiter les idiomes d'Emma. Le cas de Clémentine Beauvais se rapproche de celui de Pierre de Puglia. En effet, Beauvais conserve le DIL, mais transforme les exclamations en interrogations, ce qui modifie déjà l'effet original. Une fois de plus, elle manque de cohérence dans ses choix. De surcroît, si elle respecte bien les différentes répétitions propres au langage d'Emma (« Comment » et « qui d'autres »), elle gomme le DIL en choisissant de réintroduire le nom propre « Emma », ce qui n'est pas acceptable pour ce type de discours (« N'était-ce pas là aussi la faute d'Emma ? » et « Si la modeste Harriet était devenue prétentieuse, c'était, encore une fois, à cause d'Emma. »). Sans ces ajouts, que nous supposons être des indices pour permettre à son public d'identifier la polyphonie du discours, le lecteur aurait tout à fait pu deviner qu'il s'agissait des pensées intérieures d'Emma retransmises par la voix du narrateur, comme Laprevotte a pu le faire. Nous avons donc l'impression que seul le narrateur s'exprime. La polyphonie est effacée au profit de la compression. Guy Laprevotte est donc le traducteur qui semble le mieux respecter le DIL et le style clinique d'Austen, même s'il tend à diminuer l'effet véhiculé dans le texte source.

Tableau 9 — répétition et incise

Jane Austen (1816)	Pierre de Puglia (1910)	Guy Laprevotte (2013)	Clémentine Beauvais (2023)
<p>She was not struck by any thing remarkably clever in Miss Smith's conversation, but she found her altogether very engaging—not inconveniently shy, not unwilling to talk—and yet so far from pushing, shewing so proper and becoming a deference, seeming so pleasantly grateful for being admitted to Hartfield, and so artlessly impressed by the appearance of every thing in so superior a style to what she had been used to, that she must have good sense, and deserve encouragement. (p. 24)</p>	<p>La jeune invitée, sans être timide à l'excès, fit preuve d'un tact parfait; elle se montra gracieusement reconnaissante d'avoir été admise à Hartfield et naïvement impressionnée de la supériorité ambiante. Emma estima que l'ensemble de ces grâces naturelles formait un trop bel ornement pour la société de second ordre d'Highbury. (p. 33)</p>	<p>Ce n'est pas que la conversation de Mlle Smith l'eût frappée par son intelligence, mais Emma la trouvait somme toute très charmante, sans timidité excessive, prête à parler et sans être portée à se mettre en avant, montrant une déférence si convenable et si seyante, une reconnaissance si agréable pour l'accueil reçu à Hartfield, ayant une façon si ingénue d'être impressionnée par tout ce qui l'entourait et dont le raffinement était si supérieur à ce qu'elle avait l'habitude de voir, qu'elle avait forcément du bon sens et méritait des encouragements. (p. 473-474)</p>	<p>Rien dans ce que raconta Miss Smith ne lui parut d'une intelligence frappante, mais Emma la trouva en général tout à fait attachante : elle n'était pas maladivement timide, ne rechignait pas à s'exprimer, et en même temps elle ne s'imposait pas, elle manifestait toute la gratitude requise, et de la meilleure façon, et c'était charmant de voir combien elle débordait de reconnaissance d'avoir été conviée à Hartfield. Elle semblait si candidement impressionnée par toutes les choses alentour — d'un style si supérieur à ce à quoi elle devait être habituée — qu'elle avait forcément très bon goût et méritait qu'on l'encourage. (p. 40-41)</p>

Ce passage endosse plusieurs fonctions. Il renforce l'opinion du lecteur quant à Harriet, à savoir qu'elle n'est pas particulièrement intelligente. Il démontre la raison pour laquelle Emma accepte de prendre Harriet sous son aile, car elle se tournera toujours vers Emma et lui sera reconnaissante de lui avoir ouvert les portes de son royaume de Hartfield. Ce passage nous montre avant tout comment la logique d'Emma peut être déformée par la voix du narrateur. Ses pensées sont retransmises sous la forme du DIL, utilisées contre Emma alors que le narrateur rassemble les phrases les plus révélatrices pour saper l'intelligence qu'Emma croit utiliser dans ses arguments pour favoriser ses rencontres avec Harriet. Le narrateur se moque tout simplement de l'opinion qu'Emma se fait d'Harriet en imitant sa façon de parler (répétitions de « so »). Les incises sont également un indice que nous pouvons attribuer au DIL. Premier constat : l'extrait de la traduction de Pierre de Puglia est partiellement rétréci. La traductrice a supprimé la première phrase de l'extrait, probablement car elle n'a pas compris que l'intégralité de l'extrait était en DIL dans l'original. Par la suite, elle reformule le passage en réintégrant l'incise dans le discours du narrateur (« La jeune invitée, sans être timide à l'excès, fit preuve d'un tact parfait »). La fin du paragraphe est transformée en DI puisque de Puglia réintroduit le nom propre, le verbe introducteur et la conjonction de subordination

(« Emma estima que l'ensemble de ces grâces naturelles formait un trop bel ornement pour la société de second ordre d'Highbury »). Nous perdons tout à fait l'effet ironique et moqueur du narrateur, ainsi que la polyphonie propre au DIL. Guy Laprevotte adopte une stratégie différente : combiner le DI au DIL. Comme de Puglia, il réintroduit tout d'abord le nom propre et un verbe introducteur, ce qui induit le DI (« mais Emma la trouvait somme toute très charmante »). Toutefois, une fois qu'il est clair pour le lecteur que le discours rapporté est celui d'Emma transmis par le narrateur, il conserve le DIL et ses répétitions (« si »). L'effet est tout de même diminué par la présence du DI et la suppression de l'incise. Clémentine Beauvais est adepte d'une autre technique : déplacer le DIL dans une incise tout en restructurant syntaxiquement l'ensemble du paragraphe. Néanmoins, l'effet moqueur et imitateur du narrateur disparaît presque totalement en raison de l'absence des différentes répétitions. Encore une fois, nous pouvons affirmer que Guy Laprevotte est celui qui s'en tire le mieux.



Tableau 10 — marques d’interrogation et d’exclamation et intervention du narrateur

Jane Austen (1816)	Pierre de Puglia (1910)	Guy Laprevotte (2013)	Clémentine Beauvais (2023)
<p>How she could have been so deceived! —He protested that he had never thought seriously of Harriet—never! She looked back as well as she could; but it was all confusion. She had taken up the idea, she supposed, and made every thing bend to it. His manners, however, must have been unmarked, wavering, dubious, or she could not have been so misled.</p> <p>The picture! —How eager he had been about the picture!—and the charade!—and a hundred other circumstances; — how clearly they had seemed to point at Harriet. To be sure, the charade, with its “ready wit”—but then the “soft eyes”—in fact it suited neither; it was a jumble without taste or truth. Who could have seen through such thick-headed nonsense? (p. 127)</p>	<p><b>M. Elton</b> avait affirmé n’avoir jamais pensé sérieusement à Harriet : <b>jamais</b> ! Elle chercha à se rappeler le passé, mais tout était confus dans son esprit ; elle était évidemment partie d’une idée préconçue et avait tout fait plier à son désir. Il fallait bien pourtant que les manières de <b>M. Elton</b> eussent été indécises, flottantes, douteuses pour qu’elle ait pu s’abuser à ce point. Le portrait ? Quel empressement il avait montré pour ce portrait ! Et la charade ? Et cent autres circonstances qui avaient paru désigner si clairement Harriet. Évidemment dans la charade il y avait une allusion à « l’esprit vif » mais il y en avait une aussi au « doux regard ». En réalité rien ne s’adaptait ni à l’une ni à l’autre : ce n’était qu’un pathos sans vérité et sans goût. Qui donc aurait pu voir clair à travers un tel tissu d’absurdités ? (p. 156-157)</p>	<p>Comment avait-elle pu se laisser abuser pareillement ! Il prétendait qu’il n’avait jamais sérieusement pensé à Harriet... jamais ! Elle fouilla dans ses souvenirs, mais n’y trouva que confusion. <b>Sans doute</b> s’était-elle entichée de cette idée et il avait fallu que tout s’y pliât. La conduite de <b>M. Elton</b> avait bien dû, pourtant, être incertaine, indécise, équivoque, pour qu’elle se trompât à ce point.</p> <p>Le portrait !... Quel empressement il avait alors montré ! Et la charade ! Et mille autres circonstances ! Tout cela avait paru désigner Harriet si clairement. Certes, la charade avec son « esprit prompt »... mais il y avait aussi le « doux regard », qui, du reste, ne convenait ni à l’une ni à l’autre. C’était un fatras dénué de goût et de sincérité. Qui aurait pu s’y retrouver dans un tel ramassis de sottises ? (p. 573)</p>	<p>Comment avait-elle pu se tromper à ce point ? Il avait assuré ne s’être jamais intéressé à Harriet — <b>jamais</b> ! Elle se replongea dans le passé autant que faire se peut, mais tout était confus. <b>Elle se dit qu’elle avait dû se mettre cette idée en tête et tout interpréter dans ce sens.</b> Ses manières, cependant, avaient dû être floues, ambiguës, douteuses, ou elle n’aurait pas commis une telle erreur !</p> <p>Le portrait ! Son enthousiasme pour le portrait ! et la charade ! et mille autres situations. Comme elles avaient semblé cibler Harriet ! Bon, certes, la charade avec son histoire d’« esprit vivifiant »... mais, et les « tendres gestes » ? — en vérité, elle ne correspondait ni à l’une ni à l’autre, ce n’était qu’un micmac mal écrit et menteur. Qui aurait pu discerner la vérité dans ce paquet de bêtises ? (p. 179-180)</p>

Dans le chapitre précédant celui dans lequel se trouve cet extrait, Mr Elton avoue à Emma qu’il est éperdument amoureux d’elle et non de son amie Harriet. Emma se remémore donc les confessions du prêtre tout en essayant de se convaincre que les confessions de ce dernier sont totalement fausses. Ici, Jane Austen emploie le DIL pour montrer toute l’ironie de la situation. Le narrateur, en exposant les pensées de l’héroïne, se moque d’elle et de son jugement erroné face à la situation. Il nous montre qu’Emma tente en vain de se convaincre une nouvelle fois que Mr Elton n’est pas amoureux d’elle et qu’il ne peut aimer personne d’autre que Ms Smith. Les interventions du narrateur sont marquées par les différentes incisives ainsi que par le « *she supposed* » qui a un ton plutôt moqueur. De plus, le fait que l’auteur ait conservé les marques d’interrogation et d’exclamation nous confirme que nous sommes face à du DIL et non du DI. Pierre de Puglia, comme nous avons déjà pu le constater, transforme une partie du DIL en DI

(« M. Elton avait affirmé n'avoir jamais pensé sérieusement à Harriet : jamais ! » et « Il fallait bien pourtant que les manières de M. Elton eussent été indécises »), probablement pour lever la confusion quant à la personne à laquelle Emma pense. En effet, puisque la traductrice a supprimé la première partie du paragraphe, elle est dans l'obligation de réintroduire un sujet pour que sa traduction fasse sens. Néanmoins, en réintroduisant « M. Elton » à deux reprises, le texte perd une partie de son effet comique. La diminution de cet effet est également accentuée par la modulation des exclamations en interrogations. Les exclamations apportent un côté plus dramatique dans la réalisation d'Emma que les interrogations. Nous ne sentons plus le poids que la voix du narrateur apporte aux pensées d'Emma dans le texte source. En outre, son intervention, qui en réalité démontre qu'il donne accès aux pensées d'Emma et non pas à sa propre vision de la situation (« *she supposed* ») est gommée dans cette traduction de 1910. Nous n'avons plus l'impression qu'il s'agit des pensées d'Emma. Le discours devient celui du narrateur. Cette même intervention du narrateur disparaît chez Clémentine Beauvais qui la transforme en DI (« Elle se disait que »). Toutefois, la polyphonie n'est pas totalement perdue chez Beauvais grâce au fait qu'elle ait conservé les phrases exclamatives et les incises qui permettent d'indiquer que les pensées d'Emma sont entremêlées au discours du narrateur. Guy Laprevotte est le seul à avoir conservé la forme du texte source dans sa traduction, c'est-à-dire à avoir conservé le DIL. Il est également le seul à avoir brillamment conservé l'intervention du narrateur dans la première partie du paragraphe. Le « sans doute » souligne le ton moqueur du narrateur par lequel les pensées d'Emma sont filtrées. Puisqu'il conserve également les exclamations et les interrogations, nous pouvons dire que les effets comique et moqueur véhiculés par sa traduction sont assez similaires à ceux de l'œuvre de Jane Austen. Il remplace tout de même les tirets cadratins par des points de suspension, ce qui insinue une certaine hésitation dans les pensées d'Emma qui n'est pas présente dans le texte source. Guy Laprevotte est donc, dans l'ensemble, celui qui respecte le mieux le style de Jane Austen, mais pas totalement l'effet qu'elle tente de transmettre.

Tableau 11 — intervention sarcastique du narrateur (syntagme entre parenthèses)

Jane Austen (1816)	Pierre de Puglia (1910)	Guy Laprevotte (2013)	Clémentine Beauvais (2023)
<p>But—that he should talk of encouragement, should consider her as aware of his views, accepting his attentions, meaning (in short), to marry him!—should suppose himself her equal in connection or mind!—look down upon her friend, so well understanding the gradations of rank below him, and be so blind to what rose above, as to fancy himself shewing no presumption in addressing her! —It was most provoking. (p. 128–129)</p>	<p>Mais le fait qu’il ait pu parler d’encouragement, supposer qu’elle avait compris ses intentions, imaginer que l’idée lui était venue de l’accepter comme mari, voilà qui était particulièrement odieux. <b>Cet homme</b> se jugeait l’égal, comme situation et comme intelligence, <b>de Mlle Woodhouse !</b> Il avait pour <b>Harriet</b> un dédain complet, comprenant à merveille la hiérarchie sociale au-dessous de lui et en même temps l’ignorant complètement au-dessus. (p. 158)</p>	<p>Mais qu’il parlât d’encouragement, qu’il la jugeât au courant de ses intentions, accueillante à ses prévenances, prête, pour tout dire, à l’épouser... qu’il pût se croire son égal pour les relations et pour l’esprit !... qu’il regardât son amie avec dédain, si sensible aux degrés qui se trouvaient au-dessous de lui, si aveugle à ceux qui s’élevaient au-dessus, au point d’imaginer qu’il n’y avait nulle présomption à la courtiser ! ... rien n’était plus irritant. (p. 574-575)</p>	<p>Mais <b>qu’il dise qu’elle</b> l’avait encouragé, qu’elle était consciente de ses projets, qu’elle avait bien accueilli ses attentions, autrement dit qu’elle veuille l’épouser ! Qu’il s’imagine être son égal, socialement et intellectuellement ! Qu’il méprise son amie, percevant parfaitement les différences de rang quant à ses inférieurs, et qu’il soit aussi aveugle quant à ses supérieurs, au point de croire qu’il n’y avait aucune présomption à la demander en mariage ! C’était au-delà du supportable. (p. 181)</p>

Cet exemple est tout particulièrement intéressant en raison du syntagme entre parenthèses (« *in short* »). Cette parenthèse renferme l’intervention sarcastique du narrateur. Jane Austen, en ayant recours au DIL, choisit à quelle partie des pensées d’Emma elle nous donne accès. Cela veut donc dire qu’elle ne reprend très certainement pas la totalité des pensées et des paroles de ses personnages lorsqu’elle les transpose, par la voix du narrateur, en DIL. Nous le comprenons très bien simplement à la lecture de cette parenthèse qui laisse deviner qu’Emma s’éternise très certainement sur son opinion de Mr Elton dans ses pensées. Le constat est pourtant flagrant : aucun de nos trois traducteurs n’a traduit cette partie de l’extrait. Il est difficile de savoir pourquoi. Néanmoins, en choisissant d’exclure cette parenthèse de leurs traductions, les traducteurs ont gommé les effets comique et sarcastique apportés par celle-ci. Nous pouvons cependant dire que Guy Laprevotte tente de reproduire ces effets en employant des points de suspension pour marquer l’interruption dans l’énumération des pensées d’Emma, sous-entendant qu’il y en a trop pour toutes les citer. Mais, l’effet n’est pas réellement perçu de la même manière, le sarcasme se perd. La traduction de Pierre de Puglia est encore moins comique, du fait que la traductrice a explicité les noms des personnages concernés par les pensées d’Emma (« Cet homme se jugeait l’égal, comme situation et comme intelligence, de Mlle Woodhouse ! » et « Il avait pour Harriet un dédain complet »). De plus, en faisant cela, la traductrice gomme la polyphonie implicitement voulue par l’emploi du DIL. Nous avons

l'impression de n'entendre que la voix du narrateur et plus la sienne mêlée à celle d'Emma. Clémentine Beauvais, quant à elle, a choisi de transformer la première partie du DIL en DI (« Mais qu'il dise qu'elle l'avait encouragé, qu'elle était consciente de ses projets, qu'elle avait bien accueilli ses attentions, autrement dit qu'elle veuille l'épouser! »), ce qui change également l'effet véhiculé par le texte source. Nous pouvons donc dire qu'aucun des trois traducteurs n'a su maintenir l'effet sarcastique produit par l'emploi du DIL et de l'incise entre parenthèses.

**Tableau 12 — intervention sarcastique du narrateur (syntagme entre parenthèses)**

Jane Austen (1816)	Pierre de Puglia (1910)	Guy Laprevotte (2013)	Clémentine Beauvais (2023)
<p>Harriet was very ready to speak of the share he had had in their moonlight walks and merry evening games; and dwelt a good deal upon his being so very good-humoured and obliging. <b>He had gone three miles round one day in order to bring her some walnuts, because she had said how fond she was of them, and in every thing else he was so very obliging.</b> He had his shepherd's son into the parlour one night on purpose to sing to her. She was very fond of singing. He could sing a little himself. She believed he was very clever, and understood every thing. He had a very fine flock, and, while she was with them, he had been bid more for his wool than any body in the country. She believed every body spoke well of him. His mother and sisters were very fond of him. Mrs. Martin had told her one day <b>(and there was a blush as she said it)</b> that it was impossible for any body to be a better son, and therefore she was sure, whenever he married, he would make a good husband. Not that she <i>wanted</i> him to marry. She was in no hurry at all. (p. 28)</p>	<p>Harriet du reste s'étendait avec complaisance sur ce sujet : elle disait la part que prenait le jeune homme à leurs promenades au clair de lune et à leurs jeux du soir ; elle insistait sur son caractère obligeant : « Un jour il a fait une lieue pour aller chercher des noix dont j'avais exprimé le désir. Une autre fois j'ai eu la surprise d'entendre le fils de son berger chanter en mon honneur. Il aime beaucoup le chant et lui-même a une jolie voix. Il est intelligent et je crois qu'il comprend tout. Il possède un très beau troupeau de moutons et pendant mon séjour chez eux il a reçu de nombreuses demandes pour sa laine. Il jouit de l'estime générale ; sa mère et sa sœur l'aiment beaucoup. Mme Martin m'a dit un jour <b>(elle rougissait à ce souvenir)</b> qu'on ne pouvait être meilleur fils ; elle ne doute pas qu'il ne fasse un excellent mari ; « ce n'était pas », <b>avait-elle ajouté,</b> « qu'elle désirât le voir se marier du moins pour le moment ». (p. 37)</p>	<p>Harriet ne demandait qu'à parler des promenades au clair de lune qu'ils avaient faites ensemble et des jeux qui avaient égayé leurs soirées. Elle insista beaucoup sur sa gentillesse et sa complaisance. <b>Un jour il avait fait un détour de plus d'une lieue pour lui apporter des noix, parce qu'elle avait dit combien elle en était friande, et il était si prévenant en tout !</b> Un soir il avait fait venir au salon le fils de son berger à seule fin de le faire chanter pour elle. Elle aimait beaucoup le chant. Il chantait un peu lui-même. Elle pensait qu'il était vraiment intelligent et capable de tout comprendre. Il avait un très beau troupeau de moutons et, pendant qu'elle était là-bas, il s'était vu offrir un meilleur prix pour sa laine que personne d'autre au pays. D'après elle, tout le monde en disait du bien. Sa mère et sa sœur avaient beaucoup d'affection pour lui. Un jour Mme Martin lui avait dit — <b>et Harriet le répéta en rougissant</b> — qu'on ne pouvait trouver meilleur fils et que, lorsqu'il se marierait, il ferait sûrement un très bon mari. Non qu'elle désirât le voir marié. Elle n'était pas du tout pressée. (p. 477-478)</p>	<p>Harriet était très disposée à raconter les promenades au clair de lune et les joyeuses soirées de jeux auxquelles il s'était joint, et ne s'attarda pas qu'un peu sur son bon caractère et son obligeance. <b>Un jour, il avait fait un aller-retour à pied sur six kilomètres pour lui rapporter des noix, car elle avait dit qu'elle les aimait beaucoup, et en toute chose il était extraordinairement serviable. Il avait fait venir le fils de son berger au salon un soir, exprès pour qu'il lui chante des chansons. Elle adorait chanter. Lui-même savait un peu chanter. Elle le trouvait très intelligent : il comprenait tout. Il avait un très joli troupeau de moutons, et, au moment de sa visite, il avait vendu sa laine plus chère que quiconque d'autre dans la région. Tout le monde disait du bien de lui, d'après ce qu'elle savait. Sa mère et ses sœurs l'aimaient tendrement. Mrs. Martin lui avait dit un jour <b>(et Harriet rougit à cette évocation)</b> que c'était le meilleur fils au monde, et qu'elle était donc certaine que lorsqu'il se marierait il ferait un excellent époux. Non pas qu'elle aurait voulu absolument qu'il se marie. Il n'y avait aucune urgence. (p. 47-48)</b></p>

Dès le début du roman, nous savons qu'Harriet est amoureuse de Mr Martin, mais qu'Emma rejette l'idée d'une possible union entre les deux jeunes amoureux. En effet, elle estime que Mr Martin n'est pas d'une classe sociale suffisamment élevée pour prétendre se marier avec son amie. Nous avons accès ici aux paroles d'Harriet retransmises par le narrateur au moyen du DIL. Son intervention est même visible dans la phrase reprise entre parenthèses (« *and there was a blush as she said it*, »). Cette intervention sonne comme un commentaire sarcastique que le narrateur se permet de faire pour montrer à quel point Harriet est ridicule tellement elle est amoureuse d'un jeune homme qu'elle connaît à peine. Le DIL est employé ici pour produire un effet ironique et moqueur. Pierre de Puglia transforme ce passage en DD. Nous le détectons grâce à l'utilisation de la combinaison des deux points et des guillemets qui encadrent le discours rapporté d'Harriet, ainsi que par la présence du discours citant « avait-elle ajouté ». Ce choix peut être expliqué selon la raison suivante : la traductrice a voulu faciliter la compréhension de cet extrait au lecteur. En effet, en étant transposé en DD, le discours rapporté peut être attribué à Harriet puisque son nom est cité dans la phrase précédant ce discours. Toutefois, une incompréhension subsiste : l'intervention du narrateur a été conservée (« elle rougissait à ce souvenir »), ce qui ne fait aucun sens dans le cas d'un DD. Pierre de Puglia aurait dû supprimer le syntagme entre parenthèses pour être cohérente avec son choix. Les traductions de Guy Laprevotte (« — et Harriet le répéta en rougissant — ») et Clémentine Beauvais (« et Harriet rougit à cette évocation ») ne sont cependant pas non plus parfaites. De surcroît, les deux traducteurs ont maintenu le DIL, mais ils ont rajouté des indices à leurs traductions pour signaler à leurs lecteurs qui est l'auteur de ces paroles. Le fait de dévoiler cette identité diminue l'effet comique que l'auteure britannique tente de véhiculer dans son propre texte. En outre, Guy Laprevotte a ajouté un point d'exclamation, inexistant dans le texte source, qui marque qu'il s'agit d'un discours de paroles rapportés (« et il était si prévenant en tout ! »). Ce point d'exclamation n'ajoute rien au texte, à l'exception d'une certaine exagération du comportement extravagant d'Harriet. Cette fois-ci, Clémentine Beauvais est celle qui respecte le mieux le style de Jane Austen et l'emploi qu'elle fait du DIL.

### 5.3.3. Conclusion

Face au constat de cette forme de simplification parfois excessive, quelle est donc la raison qui peut expliquer que le DIL ne soit pas ou en partie pas traduit, sachant que rien n'interdit l'utilisation de ce type de discours en français ? Tout d'abord, Charles Bally explique que cela pourrait être dû au fait que de manière générale, le français n'aime pas la forme indirecte à cause de la lourdeur qu'apportent les phrases indirectes introduites par une conjonction de subordination<sup>374</sup>. Il observe donc une tendance à transformer le DIL en DD en français<sup>375</sup>, puisque le DIL reste un type de discours rapportant indirectement les propos d'une tierce personne. Toutefois, ce n'est pas toujours le cas, comme nous avons pu l'observer dans les extraits analysés. Guy Laprevotte et Clémentine Beauvais n'ont pas recours au DD, alors que Pierre de Puglia se tourne plus facilement vers cette technique. Ensuite, Kriistina Taivalkoski-Shilov ajoute aux propos de Bally que les traducteurs ont tendance à également transformer le DIL en DI ou en un autre type de discours<sup>376</sup>. Nous pouvons déduire de nos analyses que les traducteurs font le choix de la lourdeur syntaxique afin de favoriser la compréhension de leur public cible. En effet, le DI permet, au contraire du DIL, d'identifier clairement le locuteur de chaque parole ou pensée. Kriistina Taivalkoski-Shilov donne néanmoins une autre raison à ce choix. Selon elle, d'un point de vue linguistique, c'est la différence entre les marqueurs linguistiques et structurels d'une langue et d'une autre voire l'acceptabilité des indices linguistiques d'une langue à l'autre qui provoquent l'élimination ou la réduction du DIL dans une traduction<sup>377</sup>. La tendance des traducteurs francophones à expliciter semble également être une raison expliquant ce choix<sup>378</sup>. Charlotte Bosseaux et Kriistina Taivalkoski-Shilov mettent toutes deux en avant une caractéristique observable dans les traductions comprenant différents types de discours rapporté : l'hétérogénéité énonciative du texte source tend à diminuer lorsqu'il est traduit<sup>379</sup>. D'après K. Taivalkoski-Shilov, le discours mixte (DIL) est difficile à comprendre, tant pour le traducteur que pour le lecteur. Lorsqu'il est traduit, il produit généralement des glissements de sens<sup>380</sup>. Il est par conséquent bien souvent changé en discours

---

<sup>374</sup> Bally, C. (1912). « Le Style Indirect Libre en Français Moderne I & II in Germanisch-Romanische Monatsschrift ». *Internet Archive*, p.551.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p.551.

<sup>376</sup> Taivalkoski-Shilov, K. (2019). « Free indirect discourse: An insurmountable challenge for literary MT systems? ». *Proceedings of the Qualities of Literary Machine Translation*, p.37.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>378</sup> Bosseaux, C. (2007). *How does it feel? Point of view in translation the case of Virginia Woolf into French*. *Approaches to Translation Studies* 29. Amsterdam – New York : Rodopi, p.64.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>380</sup> Taivalkoski-Shilov, K. (2006). « II. Du discours rapporté » in *La tierce main .Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Arras : Artois Presses Université.

simple (DD ou DI) lors de la traduction afin de faciliter la compréhension de celle-ci et de permettre aux lecteurs cibles d'identifier plus facilement l'auteur des pensées ou des paroles rapportées<sup>381</sup>. Cette homogénéisation énonciative engendre un changement de point de vue dans les extraits concernés puisque l'on passe des pensées/paroles d'un personnage filtrées par la voix du narrateur aux pensées du narrateur. C'est un phénomène observable dans les trois traductions analysées, à des degrés différents. Pierre de Puglia fait fréquemment disparaître la polyphonie du DIL en supprimant de nombreux indices de celui-ci ainsi que les interventions du narrateur, en explicitant les noms des personnages concernés par le discours rapporté et en transformant le DIL en DD ou DI. Nous l'observons également parfois chez Clémentine Beauvais lorsqu'elle a recours au DI au lieu du DIL, qu'elle supprime les interventions du narrateur ou qu'elle explicite les noms des personnages concernés par le discours rapporté. Guy Laprevotte est le traducteur chez qui nous observons le moins cet effacement de la polyphonie, même s'il ne fait tout de même pas exception à cette règle. K. Taivalkoski-Shilov soulève tout de même un point important lorsqu'elle déclare que « souvent des indices du DIL sont présents dans un texte littéraire, et donc quand le traducteur modifie le texte d'arrivée selon les contraintes linguistiques, le DIL ne disparaît pas toujours complètement, même si le nombre d'indices diminue<sup>382</sup> ». Nous observons très clairement ce phénomène dans la traduction de Guy Laprevotte.

En outre, comme nous l'avons mentionné précédemment, la transformation du DIL en DD ou DI peut être associée à un manque de compréhension lié à la confusion générée par la polyphonie du DIL. Selon Charlotte Bosseaux, ce grand problème de compréhension peut être expliqué par la différence dans l'emploi des temps en français et en anglais dans le cadre du DIL<sup>383</sup>. En effet, le français emploie deux temps différents : le passé simple pour la narration et l'imparfait pour le DIL ; alors que l'anglais emploie uniquement le *simple past* pour la narration et le DIL<sup>384</sup>. Dès lors, les traducteurs peuvent ne pas saisir qui parle dans le texte source ou quel type de discours est utilisé par l'auteur du fait qu'il n'y a pas de distinction, au niveau des temps employés, entre la voix de la narration et la voix des pensées/paroles d'un personnage. À cette dissymétrie des systèmes aspecto-temporels s'ajoute la souplesse des

---

<sup>381</sup> Bosseaux, C. (2007). *How does it feel? Point of view in translation the case of Virginia Woolf into French*. *Approaches to Translation Studies* 29. Amsterdam – New York : Rodopi, p.64.

<sup>382</sup> Taivalkoski-Shilov, K. (2006). « II. Du discours rapporté » in *La tierce main .Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Arras : Artois Presses Université.

<sup>383</sup> Bosseaux, C. (2007). *How does it feel? Point of view in translation the case of Virginia Woolf into French*. *Approaches to Translation Studies* 29. Amsterdam – New York : Rodopi, p.61.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p.61.

marqueurs déictiques en anglais dans les formes indirectes. Le français préférera des déictiques de type anaphorique<sup>385</sup>. C. Bosseaux ajoute à cela que le français semble privilégier l'actualité et le point de vue du narrateur et plutôt que celui du locuteur initial<sup>386</sup>, ce qui pourrait expliquer pourquoi nos traducteurs transposent parfois le DIL en DD ou DI, voire pourquoi ils explicitent tant les noms de personnages. Ces explicitations gommant la polyphonie et nous font croire que seul le narrateur est responsable de rapporter les pensées et les propos d'un personnage.

Cependant, ces différences linguistiques n'expliquent pas tous les changements et glissements ; les normes linguistiques, littéraires ou encore translationnelles de la langue cible peuvent les favoriser<sup>387</sup>. Finalement, dans « What happened to the “truth universally acknowledged” ? Translation as reception of Jane Austen in France », Isabelle Bour corrobore cette hypothèse selon laquelle le DIL est davantage employé en anglais qu'en français. Cela expliquerait pourquoi certains traducteurs français ont tellement ressenti l'étrangeté de cette forme grammaticale que, lorsqu'ils ont traduit Austen, ils l'ont transformée en discours direct, brouillant ainsi le DIL et la voix du narrateur<sup>388</sup>. Nous pourrions donc en tirer comme conclusion que le mouvement des belles infidèles aurait pu influencer, dans le cas de Pierre de Puglia, la non-translation du DIL, puisque jugée comme une forme d'étrangéité. Selon Isabelle Bour, cette raison expliquerait également pourquoi tant d'ironie a disparu des traductions francophones d'Austen<sup>389</sup>, constat que nous avons également tiré de nos analyses. De surcroît, nous avons constaté que même lorsque les traducteurs reproduisent le DIL, l'effet comique qui y est associé est soit diminué, soit gommé. De ce fait, le dévoilement de l'identité des personnages, la suppression des interventions du narrateur, le changement et la normalisation des signes de ponctuation, ainsi que la transformation du DIL en DD ou DI changent totalement l'effet véhiculé dans le texte source d'Austen. Aucun de ces trois traducteurs n'arrive à reproduire à la fois le DIL et l'effet qui y est associé. Les traducteurs ne sont donc pas totalement fidèles au style de Jane Austen, bien que Guy Laprevotte soit celui qui s'en rapproche le plus. Lance Hewson fait référence à ce type de traduction dépourvue de son effet originel dans son article « L'adaptation larvée : trois cas de figure ». Il nomme ce type

---

<sup>385</sup> Taivalkoski-Shilov, K. (2006). « II. Du discours rapporté » in *La tierce main .Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Arras : Artois Presses Université.

<sup>386</sup> Bosseaux, C. (2007). *How does it feel? Point of view in translation the case of Virginia Woolf into French*. *Approaches to Translation Studies* 29. Amsterdam – New York : Rodopi, p.63-64.

<sup>387</sup> Taivalkoski-Shilov, K. (2006). « II. Du discours rapporté » in *La tierce main .Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Arras : Artois Presses Université.

<sup>388</sup> Bour, I. (2022). « What Happened to the ‘Truth Universally Acknowledged’? Translation as Reception of Jane Austen in France ». *Humanities* 11 (4), p.9.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p.9.



de traduction « traduction à géométrie variable ». Il s'agit d'un cas de figure où la majorité du texte source est traduit, mais dont « l'effet global produit par certains passages est moindre<sup>390</sup> », notamment en raison « du gommage et de la déstructuration des caractéristiques stylistiques de l'original<sup>391</sup> ». Dans notre contexte, il s'agit du remplacement du DIL et de certains de ses indices, ce qui engendre la disparition de l'effet humoristique et ironique voulu par Jane Austen dans l'œuvre originale.

Nous pouvons donc conclure que la traduction du DIL semble avoir été un problème d'ordre traductologique, mais qu'aujourd'hui la traduction de sa polyphonie et de son effet représente une plus grande difficulté. Nous constatons que Pierre de Puglia, dont la traduction est la plus ancienne, est la seule à constamment changer le DIL en un autre type de discours rapporté. Nous observons que Guy Laprevotte et Clémentine Beauvais ne le font pas systématiquement voire rarement. À l'époque de Pierre de Puglia, Charles Bally venait tout juste de publier son essai sur le sujet, ce qui nous porte à croire que le DIL était encore assez méconnu en francophonie et par conséquent peu identifiable par les traducteurs de l'époque. Ajoutons à cela une possible mauvaise compréhension de l'auteure ainsi que l'influence des critères des belles infidèles et nous nous retrouvons avec une traduction dépourvue d'une de ses caractéristiques les plus importantes. Au fil des années, de nombreux articles scientifiques consacrés au DIL et à l'utilisation du DIL par Jane Austen ont été publiés. Il se peut donc que les traducteurs ayant publié des retraductions d'*Emma* après Pierre de Puglia aient lu ces articles. Par conséquent, nous pouvons dire que contrairement à la première traductrice étudiée, les deux autres traducteurs savaient très bien qu'ils devaient inclure du DIL dans leurs traductions, ce qui expliquerait pourquoi il est davantage présent dans leurs œuvres respectives. Il est certain que si de nombreux articles scientifiques et essais n'avaient pas été publiés à ce sujet, ces traducteurs auraient probablement moins utilisé ce type de discours rapporté. Néanmoins, et nous y insistons, même si le DIL est repris par nos traducteurs, l'effet comique qui y est associé est soit diminué, soit gommé. La polyphonie tend également à disparaître. Nous pouvons affirmer après cette analyse que le remplacement du DIL en DD ou DI est une tendance qui semble se perdre, car le DIL est mieux perçu et mieux compris aujourd'hui. De plus, la langue française est davantage ouverte à l'étrangéité liée à cette construction grammaticale. Nous ne pouvons pas attribuer cette technique spécifiquement aux traductrices féminines, dans le cadre

---

<sup>390</sup> Hewson, L. (2004). « L'adaptation larvée : Trois cas de figure ». *Palimpsestes* 16, p.107.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p.107.

de cette étude, car tous les traducteurs y ont recours. Le DIL est plus fréquemment traduit, mais parfois au détriment du style littéraire d'Austen et de l'effet qu'elle tente de partager. Nous l'avons vu, les traducteurs commettent encore des erreurs liées à la confusion associée à la polyphonie du DIL.

## 6. Conclusion

Jane Austen est-elle une auteure de romans sentimentaux ? Nos connaissances acquises antérieurement à lecture de ce travail de fin d'études nous feraient pencher vers une réponse positive à cette question. Nonobstant, après la rédaction de ce mémoire, nous savons à présent que Jane Austen est une auteure qui se moque, grâce à sa maîtrise de l'ironie, de l'amour. Ce travail a démontré que d'un point de vue traductologique, *Emma* est une œuvre très intéressante à analyser, notamment grâce à l'ironie et l'humour dont elle regorge et aux nombreux passages en DIL dont elle recèle. Ce mémoire a montré que l'ironie et le DIL vont bien souvent de pair. Ces deux caractéristiques font d'*Emma* un roman posant plusieurs défis à ses (re)traducteurs. L'analyse comparative des retraductions de Pierre de Puglia de 1910, de Guy Laprevotte de 2013 et de Clémentine Beauvais de 2023, selon les critères de l'ironie et le DIL, nous a permis d'observer une évolution quant à la traduction de ces éléments.

Nous avons tout d'abord abordé l'humour et l'ironie. Rappelons que l'humour est un élément propre à une culture et à ses codes. L'humour est singulier. Tout le monde ne rit pas de la même chose et ne rit pas de la même façon. Les auteurs de par le monde entier n'expriment pas cet humour de la même manière. C'est une gageure que de vouloir transposer d'une langue à l'autre l'humour ou encore l'ironie sous le même degré. Les différentes fonctions endossées par l'humour britannique et l'humour français pourraient notamment expliquer pourquoi les traducteurs d'*Emma* reproduisent son humour et son ironie sous un degré différent que celui observé dans l'original. Nous avons également pu identifier que les traductions-adaptations d'Isabelle de Montolieu avaient considérablement influencé les retraductions des œuvres de Jane Austen. La vision erronée que les traducteurs, à l'exception de Clémentine Beauvais, ont de Jane Austen a des répercussions sur des traductions qui sont dès lors dépourvues d'une partie de l'effet ironique envisagé par Austen. Dans le cas de Pierre de Puglia, mais également des deux autres traducteurs dans un moindre degré, il semble que les normes de traductions des belles infidèles aient forcé la traductrice à gommer une grande partie des touches ironiques et humoristiques de sa traduction. Nous avons aussi évoqué la possibilité que cet effacement de l'ironie soit dû au public cible de ces traductions. À l'époque de la publication des premières (re)traductions d'*Emma*, son public cible était formé de femmes friandes d'histoires d'amour se déroulant dans un univers féminin, et non d'histoires drôles.

De manière générale, c'est la compréhension de l'humour et de l'ironie d'Austen qui continuent aujourd'hui de freiner une traduction de ceux-ci. Nous avons également pu déduire de notre analyse que les traducteurs avaient tendance à expliciter davantage ces marques d'ironie et à laisser plus d'indices afin de faciliter la compréhension du lecteur. Nous constatons néanmoins que les deux traductions les plus récentes sont plus ironiques et comiques que celles de 1910. Il semblerait donc que l'ironie et l'humour soient davantage compris aujourd'hui en comparaison avec des traductions plus anciennes. Cette vision erronée présentant Jane Austen comme une auteure de romans sentimentaux semble peu à peu se dissiper dans le monde de la littérature, laissant place à une nouvelle vision présentant une Jane Austen ironique. Nous pourrions ici tirer une conclusion similaire à celle émise pour le DIL : aujourd'hui, il existe de nombreux articles scientifiques dédiés à l'humour et l'ironie de Jane Austen, ainsi que d'articles similaires portant sur l'emploi de l'humour et de l'ironie dans *Emma*. Il est plus que probable que Guy Laprevotte et Clémentine Beauvais aient entendu parler de, voire lu, ces articles. Ils devaient donc pertinemment savoir qu'ils se devaient d'inclure des touches ironiques et humoristiques dans leurs traductions respectives.

Nous avons poursuivi notre analyse en abordant le DIL. Nous pouvons en tirer comme conclusion que le mouvement des belles infidèles a pu influencer Pierre de Puglia dans la non-traduction du DIL, puisque jugé comme une étrangeté. Pierre de Puglia est la seule traductrice qui transforme presque systématiquement le DIL en DD ou en DI. À l'époque, la mauvaise compréhension de ce type de discours rapporté pouvait être expliquée par le manque de documents scientifiques consacrés à ce sujet. Cela nous porte à croire que le DIL était encore assez méconnu en francophonie et par conséquent peu identifiable par les traducteurs de l'époque. Par la suite, de nombreux articles scientifiques consacrés au DIL et à l'utilisation du DIL par Jane Austen ainsi que des articles complets analysant *Emma* ont été publiés. Il se peut donc que les traducteurs ayant publié des retraductions d'*Emma* après Pierre de Puglia aient lu ces articles et ils savaient donc qu'ils devaient impérativement inclure ce type de discours dans leurs traductions. Néanmoins, même si le DIL est repris par nos traducteurs, l'effet comique qui y est associé est soit diminué, soit gommé. La polyphonie tend également à disparaître. En outre, le DIL est davantage traduit, mais parfois au détriment du style littéraire d'Austen et l'effet qu'elle tente de partager.

Nous constatons que l'utilisation de l'ironie dans *Emma* est étroitement liée à celle du DIL. Dans notre analyse, nous avons décelé qu'une grande partie de l'ironie est communiquée au

travers de la voix du narrateur, c'est-à-dire au travers de la polyphonie implicitement voulue par l'emploi du DIL. En effet, si nous rappelons les propos de Paul Hernadi, ce dernier indiquait dans son article que Jane Austen fait appel au DIL pour créer un effet ironique en créant une certaine distance entre les lecteurs et les pensées/paroles d'un personnage entremêlées à celle du narrateur<sup>392</sup>. Cette idée que le DIL d'Austen soit ironique a été démontrée par notre propre analyse. En cela, nous partageons la vision de Wolfgang G. Müller. Dans son article intitulé « Irony in Jane Austen: A Cognitive—Narratological Approach: Cognitive and Diachronic Perspectives », M. Müller explique tout d'abord que « *Austen is usually praised for her innovative creation of point-of-view fiction, the basis of which is free indirect thought. She is also admired for her use of irony, the basis of which is, to a great extent, free indirect speech*<sup>393</sup> ». Notre analyse confirme donc ses dires : le DIL de Jane Austen est source d'ironie. Il ajoute à cela que Jane Austen évite généralement de reproduire les paroles de ses personnages féminins à l'aide du DIL, alors qu'elle n'hésite pas à le faire pour les pensées de ces mêmes personnages<sup>394</sup>. Néanmoins, et cette affirmation est relayée par Lucie Hrochová dans son travail de fin d'études dédié à la traduction du DIL et de l'ironie dans les œuvres de Jane Austen<sup>395</sup>, dans *Emma*, Austen a l'habitude de rapporter tant les pensées que les paroles de ces personnages féminins à l'aide du DIL<sup>396</sup>. Nous pouvons donc déceler une problématique pour nos traducteurs francophones : s'ils ne savent pas ou ne comprennent pas que Jane Austen utilise presque systématiquement le DIL à des fins ironiques tant pour rapporter les paroles que les pensées de ses personnages, ils ne peuvent pas le copier afin de conserver cette dimension ironique et humoristique. Il se peut par conséquent que si cette alliance entre ironie et DIL avait été plus explicite dans le texte source, les traducteurs l'auraient mieux comprise et donc rendue correctement.

L'alliance entre ironie et DIL pose un second problème pour les traducteurs francophones : en plus de ne pas être très bien comprise par les traducteurs, générant automatiquement un effacement de l'humour au profit d'une meilleure compréhension de l'histoire développée, nous constatons grâce à nos analyses que dans ces traductions françaises, une seconde forme

---

<sup>392</sup> Hernadi, P. (1972). « Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques ». *Comparative Literature* 24 (1), p.37.

<sup>393</sup> Müller, W. G. (2017). « Irony in Jane Austen: A Cognitive- Narratological Approach » In Jan Alber et Greta Olson (éd.) *How to Do Things with Narrative*. Berlin - Boston: De Gruyter, p.54.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p.52-53.

<sup>395</sup> Hrochová, L. (2023). *New Translations of Jane Austen's Novels in the CooBoo Classics Edition: Focusing on Irony and Free Indirect Discourse*. [Mémoire, Masaryk University], p.39-40.

<sup>396</sup> Müller, W. G. (2017). « Irony in Jane Austen: A Cognitive- Narratological Approach » In Jan Alber et Greta Olson (éd.) *How to Do Things with Narrative*. Berlin - Boston: De Gruyter, p.56.

d'effacement de l'humour dû à une mauvaise compréhension du DIL a parfois lieu. Premièrement, si un traducteur ne perçoit pas l'humour, il transposera le DIL sans son effet humoristique, ironique, voire comique, comme nous avons pu le constater chez de Puglia. Reproduire sans comprendre revient à diminuer l'effet ironique transporté par le texte source. Deuxièmement, si le traducteur n'arrive pas à identifier le locuteur d'un passage en DIL, comme nous l'avons vu, il choisira de le transposer en DD ou en DI. En posant ce choix, le traducteur transmettra quand même l'ironie voulue par Austen, cependant il le fera sans le vouloir. L'effet ironique associé au DIL sera considérablement diminué ou exagéré par l'explicitation d'indices quant au locuteur à l'origine de ces propos ou de ces pensées. En réalité, nous devrions plutôt dire que la polyphonie implicite au DIL, qui est donc l'élément à l'origine de l'ironie du DIL, est mal comprise par certains des traducteurs. Chez Austen, le narrateur est ironique. Le filtre qu'il utilise pour imiter et moquer les propos et les paroles des protagonistes est générateur d'ironie. À ce propos, Dorrit Cohn a déclaré : « *Narrated monologues [her term for free indirect style/discourse] tend to commit the narrator to attitudes of sympathy or irony. Precisely because they cast the language of a subjective mind into the grammar of objective narration, they amplify emotional notes, but also throw into ironic relief all false notes struck by a figural mind*<sup>397</sup> ». La confusion générée par la polyphonie du DIL fait obstacle à la traduction, à un degré similaire, de l'effet ironique présent dans le texte source anglais. Cette tendance à la simplification parfois excessive du DIL, à l'homogénéisation énonciative, provoque la diminution de l'effet comique des paroles et des pensées filtrées par la voix du narrateur. L'explicitation ou la suppression d'indices et le changement du DIL en DD ou DI sont synonymes d'une traduction dans laquelle le narrateur perd son côté ironique. Il subsiste donc à ce jour un ennemi à une traduction quasiment parfaite d'*Emma*, traduction alliant DIL et effet ironique similaire : la polyphonie. Si les futurs (re)traducteurs arrivent à déchiffrer totalement la polyphonie sous-entendue par l'utilisation du DIL, ils pourront proposer une nouvelle traduction plus ironique, davantage conforme aux intentions de l'auteur.

Si nous nous tournons à nouveau vers notre analyse, nous avons fait référence à l'article « Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques » de Paul Hernadi dans lequel il affirmait que Jane Austen fait appel au DIL pour instaurer une distance entre les lecteurs et les

---

<sup>397</sup> Müller, W. G. (2017). « Irony in Jane Austen: A Cognitive- Narratological Approach » In Jan Alber et Greta Olson (éd.) *How to Do Things with Narrative*. Berlin - Boston: De Gruyter, p.56.

pensées/paroles d'un personnage entremêlées à celles du narrateur<sup>398</sup>. Wolfgang G. Müller corrobore cette idée et va même plus loin. Il constate que l'effet ironique voulu par Austen est dû à son jeu subtil entre proximité et distance (entre les lecteurs et les pensées/paroles d'un personnage entremêlées à celle du narrateur) créé par son utilisation du DIL<sup>399</sup>. L'interdépendance entre proximité et distance est selon lui la source de cette ironie<sup>400</sup>. Dans *Emma*, les passages formulés en DIL s'entremêlent aux passages en DD, DI, ou à d'autres formes de narrations. Jane Austen passe donc constamment d'un point de vue à un autre, passant de distance (DIL) à proximité entre les lecteurs et les protagonistes, ce qui est perçu comme ironique. Par conséquent, en choisissant d'homogénéiser les types de discours par souci de compréhension, les traducteurs atténuent voire gomment cet effet comique. Évidemment, nous nous devons de souligner que cet effacement de l'humour est involontaire. Comme susmentionné, si cette alliance entre DIL et effet ironique était plus visible dans l'œuvre d'Austen, les trois traducteurs auraient très certainement tenté de la conserver en posant des choix de traduction différents. De surcroît, de manière générale, nous avons observé que même lorsque les traducteurs reproduisent le DIL, l'effet comique qui y est associé est soit diminué, soit gommé. Cela peut être expliqué par un éloignement quant au style subtil, sobre, clinique et simple de Jane Austen. Les traducteurs ne sont donc pas totalement fidèles au style de Jane Austen, bien que Guy Laprevotte soit celui qui s'en rapproche le plus. Nous ressentons chez Clémentine Beauvais une volonté de trop bien faire. En effet, la traductrice s'était donné pour mission de réintégrer l'humour dans ce roman<sup>401</sup>, comme l'explique l'équipe du projet Austen Power, projet à l'origine du financement de la traduction de Clémentine Beauvais. Nous remarquons dans sa traduction que cette mission est parfois un obstacle à une reproduction fidèle du style d'écriture de Jane Austen. Clémentine Beauvais a tendance à expliciter de nombreux indices subtils dans le texte source ou encore à se tourner vers un registre de langue plus familier, vers des exagérations absentes de l'original. En plus d'être transmis par l'usage du DIL, l'ironie subtile d'Austen est visible dans son style d'écriture très simple et clinique. En s'éloignant de ce style, bien qu'elle arrive tout de même à transmettre l'ironie de Jane Austen, Clémentine Beauvais reproduit cet effet humoristique, mais dans un degré différent. Évidemment, sa traduction reste excellente. Elle soulève même un point intéressant : la

---

<sup>398</sup> Hernadi, P. (1972). « Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques ». *Comparative Literature* 24 (1), p.37.

<sup>399</sup> Müller, W. G. (2017). « Irony in Jane Austen: A Cognitive- Narratological Approach » In Jan Alber et Greta Olson (éd.) *How to Do Things with Narrative*. Berlin - Boston: De Gruyter, p.57.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>401</sup> Baribal Éditions. (s. d.). « AUSTEN POWER: Jane Austen comme vous ne l'avez jamais lue ! » *KissKissBankBank*. <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/austenpower>. Consulté le 7 juin 2024.

retraduction reste une opération importante pour révéler au public francophone l'ironie et l'humour de Jane Austen. Clémentine Beauvais et sa traduction ont permis de mettre au jour ce trait caractéristique de l'auteure britannique. Une future retraduction d'*Emma* permettrait de dévoiler davantage celui-ci.

Nous avons à de nombreuses reprises évoqué l'effacement de l'ironie d'Austen en partie dû à la vision erronée que le public a d'elle. Toutefois, nous nous devons d'ouvrir une parenthèse qui permettrait d'expliquer pourquoi cette vision perdure dans l'esprit du public francophone. Nous avons brièvement mentionné les adaptations cinématographiques de Jane Austen (notamment d'*Emma*) qui l'ont propulsée au rang des auteurs britanniques les plus appréciés. Cet engouement a provoqué une demande de retraduction de ses romans sentimentaux. En effet, c'est de cette manière qu'ils sont présentés à l'écran à cause de la mauvaise représentation du DIL. Dans son article « Free Indirect filmmaking. Jane Austen and the Renditions (on Emma among its others) », Ian Balfour explique que bien que le DIL soit l'un des traits caractéristiques de Jane Austen, il semble difficile à rendre à l'écran d'une façon restituant un effet ironique correspondant à celui présent dans ses romans<sup>402</sup>. Il poursuit en disant que les réalisateurs tentent de reproduire à l'écran le DIL en intégrant à leurs adaptations des voix off narrées par l'un des protagonistes<sup>403</sup>. En faisant cela, ils permettent au public d'avoir accès aux pensées du protagoniste. Néanmoins, comme nous avons pu le découvrir, Jane Austen fait le choix de transmettre les pensées de ses personnages au travers de la voix, à la troisième personne du singulier, d'un narrateur omniscient. Cette voix est ironique, comme nous l'avons vu. Par conséquent, au travers d'une voix off, le protagoniste devient le narrateur. Or, le narrateur n'est pas un protagoniste dans les romans de Jane Austen<sup>404</sup>. La polyphonie disparaît donc dans les adaptations cinématographiques, ce qui provoque une diminution de l'effet ironique voulu par celle-ci et une accentuation de la dimension romantique de l'histoire originale. Le public cible est donc en demande de (re)traductions accentuant également cette dimension romantique où l'ironie est absente. Nous pouvons dire que cela influence les traducteurs à atténuer l'effet ironique et à moins utiliser le DIL dans leurs (re)traductions. Des adaptations cinématographiques et télévisuelles plus ironiques influenceraient peut-être les futurs (re)traducteurs à écrire des traductions incorporant davantage cet effet ironique.

---

<sup>402</sup> Balfour, I. (2020). « Free Indirect Filmmaking: Jane Austen and the Renditions (On Emma among Its Others) » in Jacques Khalip et Forest Pyle (éd.) *Constellations of a Contemporary Romanticism*. Lit Z. New York : Fordham University Press, p.249; p.252.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p.253-256.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p.252.



Enfin, nous pouvons terminer en disant que nous avons mis en évidence une nette évolution de la présence d'ironie et de passages de DIL et de leur compréhension dans ces trois traductions. Nous y avons décelé des différences certainement liées aux différentes époques durant lesquelles ces traductions ont été réalisées. L'époque de de Puglia était régie par des normes traductives plus strictes (belles infidèles), époque durant laquelle la francophonie découvrait à peine Jane Austen et ses œuvres et pendant laquelle il n'y avait peu ou pas d'articles scientifiques sur le DIL et sur l'ironie et l'humour de Jane Austen. Pierre de Puglia n'avait donc pas accès aux mêmes informations que les deux autres traducteurs. Au fil des époques, les normes traductives se sont assouplies et les chercheurs se sont intéressés à Jane Austen et à sa fine maîtrise de l'ironie et du DIL. Nous savons que Guy Laprevotte était professeur à l'Université Paris X — Nanterre où il enseignait la prose romanesque anglaise<sup>405</sup>. Nous savons également que Jane Austen était l'un des auteurs qu'il abordait lors du cours qu'il dispensait<sup>406</sup>. Par conséquent, il n'y a presque aucun doute quant au fait que Guy Laprevotte connaissait les caractéristiques stylistiques de Jane Austen et il devait savoir qu'il devait être fidèle à son style sobre et son emploi de l'ironie et du DIL. Nous le ressentons fortement dans sa traduction. Nous avons évoqué à de nombreuses reprises qu'il semblait être le traducteur alliant le mieux DIL, ironie et style d'écriture de Jane Austen. Pour ce qui est de Clémentine Beauvais, comme nous l'avons déjà mentionné plusieurs fois, nous n'avons aucun doute sur sa connaissance des traits stylistiques de l'auteure britannique. Nous décelons donc bien tout l'intérêt de la retraduction dans le cas d'*Emma*. Les retraductions de Guy Laprevotte et de Clémentine Beauvais sont judicieuses. Petit à petit, ces retraductions ont permis de faire redécouvrir aux lecteurs francophones ces traits stylistiques caractéristiques de Jane Austen qui étaient auparavant méconnus de ce public cible. Néanmoins, nous ne pouvons pas écarter la possibilité de voir émerger de nouvelles retraductions. Ces futures retraductions pourraient s'avérer judicieuses puisqu'elles permettraient d'accentuer davantage ce lien entre DIL et un effet ironique. Sommes-nous donc aujourd'hui en mesure d'assurer que « la grande traduction », pour reprendre les termes d'Antoine Berman, d'*Emma* a déjà été publiée ? Logiquement, la réponse serait de dire « oui ». En effet, la Pléiade est une collection si prestigieuse et reconnue dans le monde littéraire qu'il se peut que la traduction de Guy Laprevotte devienne la traduction de référence d'*Emma* en français. Ce n'est pas pour autant que les traducteurs arrêteront de proposer une traduction distincte de ce même roman.

---

<sup>405</sup> Crowley, C., Lacassagne, C.-L. (2005). « In Memoriam Guy Laprevotte ». *BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES ANGLICISTES DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR* 74, p.48.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p.48.

Nous avons émis comme hypothèse, dans l'introduction de ce travail, que les différences observées entre ces traducteurs pourraient être liées à leur genre. Nous pensions pouvoir observer que les femmes traduiraient différemment que le traducteur masculin. Or, ce n'est pas tout à fait le cas. Nous devrions plutôt dire que les différences que nous avons observées n'ont aucun lien avec le genre des traducteurs. Il est évident que les trois traductions que nous avons analysées sont totalement différentes. Les deux traductrices font des choix tantôt similaires à ceux du traducteur, tantôt différents. Les problèmes décelés dans la traduction de l'ironie et du DIL sont observés dans les trois traductions analysées et ne peuvent donc ni découler de stratégies employées soit par les traductrices soit par le traducteur ni de difficultés rencontrées par les traductrices ou le traducteur. Bien que les deux traductrices appliquent parfois des stratégies semblables, cela relève plus de la coïncidence que d'une supposée mission féministe. Il s'avère simplement que les choix personnels de ces deux traductrices sont similaires, cependant ils ne répondent pas aux mêmes objectifs. Les stratégies de Clémentine Beauvais sont motivées par son envie de faire découvrir au lecteur l'ironie de Jane Austen, alors que les choix de Pierre de Puglia sont dictés par les normes des belles infidèles ; la vision erronée que le monde littéraire a de l'auteure britannique ainsi que le manque d'informations à propos du DIL. Ces stratégies similaires sont le fruit du hasard. La non-traduction ou la « mauvaise » traduction de l'ironie et du DIL sont liées à un aspect personnel et temporel, et non pas liées au genre du traducteur.

En conclusion, cette analyse comparative nous a permis de mettre au jour que même lorsque les traducteurs connaissent les traits stylistiques de l'auteur qu'ils traduisent, l'activité de traduction littéraire reste un exercice complexe et rigoureux. Jane Austen est une auteure dont les œuvres posent de nombreux défis traductologiques pour les traducteurs qui s'y attaquent. Au travers de cette analyse, nous avons observé que le style de l'auteure, l'emploi de l'ironie et le DIL donnent encore du fil à retordre aux traducteurs. Les connaissances de chacun et l'époque de production ont considérablement influencé les stratégies de traduction et les choix posés par les trois traducteurs étudiés.

## 7. Bibliographie

### Textes sources

- Austen, J. (2023). *Emma*. Traduit par Clémentine Beauvais. Orsay : Baribal-Édition.
- . (2015). *Emma*. Édité par Fiona J. Stafford. Penguin Classics. Londres : Penguin Books.
- . (2013). *Emma*. Traduit par Guy Laprevotte. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.
- . (2014). *Emma*. Traduit par Pierre de Puglia. Paris : Archipoche.

### Articles scientifiques

- Agorni, M. (2005). « A Marginal(ized) Perspective on Translation History: Women and Translation in the Eighteenth Century ». *Meta* 50 (3) : 817-830. <https://doi.org/10.7202/011598ar>.
- . (1998). « The Voice of the 'Translatress' : From Aphra Behn to Elizabeth Carter ». *The Yearbook of English Studies* 28 : 181-195. <https://doi.org/10.2307/3508764>.
- Al-Jiboory, Z. A. (2018). « Free Indirect Discourse as a Narrative Style in Jane Austen's Emma ». *Journal of Al-Farahidi's Arts* 10 (32-2) : 10-21. <https://www.iasj.net/iasj/article/254453>.
- Bachleitner, N. (2013). « FROM SCHOLARLY TO COMMERCIAL WRITING: GERMAN WOMEN TRANSLATORS IN THE AGE OF THE 'TRANSLATION FACTORIES' ». *Oxford German Studies* 42 (2) : 173-188. <https://doi.org/10.1179/0078719113Z.00000000033>.
- Basire, B. (1985). « Ironie et métalangage ». *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes* 32 (1) : 129-150. <https://doi.org/10.3406/drlav.1985.1025>.
- Bensimon, P. (1990). « Présentation ». *Palimpsestes. Revue de traduction* 4 : 9-13. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.598>.
- Berman, A. (1990). « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes Revue de traduction* 4 : 1-7. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>.
- Botting, E. H., Houser, S. L. (2006). « "Drawing the Line of Equality": Hannah Mather Crocker on Women's Rights. *The American Political Science Review* 100 (2) : 265-278.

- Bour, I. (2022). « What Happened to the ‘Truth Universally Acknowledged’? Translation as Reception of Jane Austen in France ». *Humanities* 11 (4) : 1-11. <https://doi.org/10.3390/h11040077>.
- Brisset, A. (2004). « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance sur l’historicité de la traduction ». *Palimpsestes. Revue de traduction* 15 : 39-67. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1570>.
- Cerquiglini, B. (1984). « Le style indirect libre et la modernité ». *Langages* 19 (73) : 7-16. <https://doi.org/10.3406/lgge.1984.1162>.
- Chen, X., Dewaele, J.-M. (2021). « “We are not amused”. The appreciation of British humour by British and American English L1 users ». *Language & Communication* 79 : 147-162. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2021.05.002>.
- Collombat, I. (2004). « Le XXIe siècle : l’âge de la retraduction ». *Translation Studies in the new Millennium 2* : 1-15.
- Cossy, V. (2008). « Traduire et retraduire *Sense and Sensibility* ou comment faire aimer Austen en français ». *Traduire* 218 : 43-64. <https://doi.org/10.4000/traduire.897>.
- Crowley, C., Lacassagne, C.-L. (2005). « In Memoriam Guy Laprevotte ». *BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES ANGLICISTES DE L’ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR* 74 : 48.
- Crunelle-Vanrigh, A., Deconinck-Brossard, F. (2005). « In Memoriam Guy Laprevotte ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d’études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 60 (1) : 7-8.
- Gambier, Y. (1994). « La retraduction, retour et détour ». *Meta: Journal des traducteurs* 39 (3) : 413-417. <https://doi.org/10.7202/002799ar>.
- Gaspard, F. (2002). « Où en est le féminisme aujourd’hui ? ». *Cités* 9 (1) : 59-72. <https://doi.org/10.3917/cite.009.0059>.
- Goubert, P. (1998). « Le point de vue féminin dans les romans de Jane Austen ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d’études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 47 (1) : 229-236. <https://doi.org/10.3406/xvii.1998.1414>.
- Gunn, D. P. (2004). « Free Indirect Discourse and Narrative Authority in Emma ». *Narrative* 12 (1) : 35-54. <https://doi.org/10.1353/nar.2003.0023>.

- Hernadi, P. (1972). « Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques ». *Comparative Literature* 24 (1) : 32-43. <https://doi.org/10.2307/1769380>.
- Hewson, L. (2004). « L’adaptation larvée : Trois cas de figure ». *Palimpsestes* 16 : 105-116. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1596>.
- Jennings, P. (1970). « BRITISH HUMOUR ». *Journal of the Royal Society of Arts* 118 (5164) : 169-178. <http://www.jstor.org/stable/41370465>.
- Kumar, S. (2014). « “EMMA” AS AN IRONIC COMEDY ». *New Man International Journal of Multidisciplinary Studies* 1 (4) : 75-77.
- Lacoume, D. (2011). « Jane Austen, le mariage d’amour ». *L’en-je lacanien* 16 (1) : 173-180. <https://doi.org/10.3917/enje.016.0173>.
- Lau, B. (2004). « Placing Jane Austen in the Romantic Period: Self and Solitude in the Works of Austen and the Male Romantic Poets ». *European Romantic Review* 15 (2) : 255-267. <https://doi.org/10.1080/10509580420001680688>.
- Mattos, T. (2015). « Définir et redéfinir la retraduction : d’Antoine Berman jusqu’à présent ». *Atelier de traduction* 23 : 41-51.
- Offen, K. (1987). « Sur l’origine des mots “féminisme” et “féministe” ». *Revue d’histoire moderne et contemporaine* 34 (3) : 492-496. <https://doi.org/10.3406/rhmc.1987.1421>.
- Pasquet, D. (1907). « LA RÉVOLUTION INDUSTRIELLE EN ANGLETERRE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE D’APRÈS M<sup>r</sup>. PAUL MANTOUX ». *Annales de Géographie* 16 (88) : 368-370. <https://www.jstor.org/stable/23436953>.
- Russell, A. (2016). « Étude Comparative de L’emploi du Style indirect libre dans l’œuvre romanesque de Flaubert et D’Austen ». *Journal of Language, Literature and Culture* 63 (1) : 16-36. <https://doi.org/10.1080/20512856.2016.1152081>.
- Skibinska, E. (2007). « La Retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur ». *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts* 1 : 1-10 <https://raco.cat/index.php/Doletiana/article/view/148423>.
- Sørbo, M. N. (2022). « The Challenges of Translating Jane Austen’s Irony: Samples from 150 Years of Norwegian Versions of the Novels ». *Humanities* 11 (4) : 1-13. <https://doi.org/10.3390/h11040099>.

Taivalkoski-Shilov, K. (2019). « Free indirect discourse: An insurmountable challenge for literary MT systems? ». *Proceedings of the Qualities of Literary Machine Translation*: 35-39. <https://aclanthology.org/W19-7305>.

### **Ouvrages et chapitres d'ouvrages**

Austen, J., Arnaud, P., Pichardie, J.-P. (coll.), et Goubert, P. (éd.). (2001). *Jane Austen. Œuvres romanesques complètes I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

Austen, J. Laprevotte, G., Pichardie, J.-P. (coll.), et Goubert, P. (éd.). (2013). *Jane Austen. Œuvres romanesques complètes II*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

Balfour, I. (2020). « Free Indirect Filmmaking: Jane Austen and the Renditions (On Emma among Its Others) » in Jacques Khalip et Forest Pyle (éd.) *Constellations of a Contemporary Romanticism*: 248-266. Lit Z. New York : Fordham University Press.

Blancheton, B. (2022). « 1. La Révolution industrielle anglaise (1760-1830) » in Bertrand Blancheton *Histoire des faits économiques*. Quatrième édition : 7-10. Malakoff : Dunod.

Bosseaux, C. (2007). *How does it feel? Point of view in translation the case of Virginia Woolf into French*. Approaches to Translation Studies 29. Amsterdam – New York : Rodopi.

Chevrel, Y. (2010). « Introduction : la retraduction - und kein Ende ». in Robert Kahn et Catriona Seth (éd.) *La retraduction* : 11-20. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre.

Delisle, J. (2002). « Présentation » in Jean Delisle (éd.) *Portraits de traductrices* : 1-13. Collection Regards sur la traduction. Arras : Artois Presses Université ; Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.

———. (2014). « Les traducteurs, acteurs sur la scène du pouvoir » in Jean Delisle et Judith Woodsworth (dir.) *Les traducteurs dans l'histoire*. Troisième édition : 137-163. Laval : Presses de l'Université de Laval.

Fergus, J. (2005). « Biography » in Janet Todd (éd.) *Jane Austen in Context* : 3-11. Cambridge : Cambridge University Press.

Hewson, L. (2004). « Sourcistes et cibles ». in Michel Ballard et Lance Hewson (éd.) *Correct/Incorrect* : 123-134. Arras : Artois Presses Université.

- Knight, R. (2023) « Funding War (2): Britain » in Bruno Colson et Alexander Mikaberidze (éd.) *The Cambridge History of the Napoleonic Wars*: 291-308. Cambridge: Cambridge University Press.
- Monti, E. (2011). « Introduction. La Retraduction, un état des lieux » in Enrico Monti et Peter Schnyder (éd.) *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes* : 9-27. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons.
- Morris, P. (2017). « Emma: A Prospect of England » in Pam Morris *Jane Austen, Virginia Woolf and Worldly Realism* : 83-106. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Mounin, G. (2016). *Les belles infidèles*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Müller, W. G. (2017). « Irony in Jane Austen : A Cognitive- Narratological Approach » In Jan Alber et Greta Olson (éd.) *How to Do Things with Narrative* : 43-64. Berlin - Boston: De Gruyter.
- Paloposki, O. (2011). « Domestication and foreignization » in Yves Gambier et Luc Van Doorslaer (éd.), *Handbook of Translation Studies* : 40-42. Amsterdam – Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- Sachs, J. (2015). « The historical context » in Peter Sabor (éd.) *The Cambridge Companion to 'Emma'*: 36-51. Cambridge : Cambridge University Press.
- Taivalkoski-Shilov, K. (2006). « II. Du discours rapporté » in *La tierce main .Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIII<sup>e</sup> siècle* : 35-73. Arras : Artois Presses Université.
- Todd, J. (2015). « Life and times » in *The Cambridge Introduction to Jane Austen*. Deuxième édition: 1-18. Cambridge : Cambridge University Press.
- Zimpfer, N. (2015). « Introduction » in *Mary Wollstonecraft : Aux origines du féminisme politique et social en Angleterre* : 11-18. Lyon : ENS Éditions.
- . (2015). « Mary Wollstonecraft : Aux origines du féminisme politique et social en Angleterre » in *Mary Wollstonecraft : Aux origines du féminisme politique et social en Angleterre* : 19-56. Lyon : ENS Éditions.

## **Mémoire et travaux universitaires**

- Fournier-Guillemette, R. (2019). *Traductions et métraductions de Jane Austen : effacement et survivance de la voix auctoriale*. [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal].
- Houdin, G. (2001). *La retraduction* [Travail présenté comme exigence du cours d'Histoire de la traduction (TRA 5901) donné par le professeur Jean Delisle, École de traduction et d'interprétation, Université d'Ottawa, Université d'Ottawa].
- Hrochová, L. (2023). *New Translations of Jane Austen's Novels in the Cooboo Classics Edition: Focusing on Irony and Free Indirect Discourse*. [Mémoire, Masaryk University].
- Kirke, S. (2019). *Significance of Irony in Jane Austen's EMMA*. [Mémoire, Université Kasdi Merbah Ouargla].

## **Dictionnaires, entrées de dictionnaire, encyclopédies et d'encyclopédies**

- « Antidote ». (s. d.). *Druide informatique inc.* <https://antidote.app>.
- « Anaphore et cataphore ». (s. d.). *in Dico en ligne Le Robert*. <https://dictionnaire.lerobert.com/guide/anaphore-et-cataphore>. Consulté le 11 juillet 2024.
- « Bureau de la traduction du Gouvernement du Canada ». (s. d.). *TERMIUM Plus®* <https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra>.
- « CNRTL ». (s.d.). *Portail lexical – Lexicographie*. <http://www.cnrtl.fr/definition/>.
- « Définitions : Humour ». (s.d.). *in Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humour/40668>. Consulté le 6 mai 2024.
- « Définitions : Volubilité ». (s.d.). *in Dictionnaire de français Larousse*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/volubilit%C3%A9/82500>. Consulté le 18 juillet 2024.
- « FÉMINISME : Définition de FÉMINISME ». (s. d.). *in CNRTL*. <https://www.cnrtl.fr/definition/f%C3%A9minisme>. Consulté le 1 avril 2024.
- « GENTRY : Définition de GENTRY ». (s. d.). *in CNRTL*. <https://www.cnrtl.fr/definition/gentry>. Consulté le 18 juillet 2024.



« Industrial Revolution Causes and Effects ». (s. d.). in *Britannica*.  
<https://www.britannica.com/summary/Industrial-Revolution-Causes-and-Effects>.

Consulté le 20 juillet 2024.

« Larousse ». (s. d.). *Dictionnaire Français en ligne – Larousse*.  
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>.

« Le Robert ». (s. d.). *Dictionnaire français gratuit – Dico en ligne Le Robert*.  
<https://dictionnaire.lerobert.com/>.

« Protoféminisme ». (s.d.). in *Wikipédia*.  
<https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Protof%C3%A9minisme&oldid=21514368>

4. Consulté le 26 janvier 2024.

« RÉALISME : Définition de RÉALISME ». (s. d.). in *CNRTL*.  
<https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alisme> Consulté le 23 juillet 2024.

« RETRADUCTION : Définition de RETRADUCTION ». (s. d.). in *CNRTL*.  
<https://cnrtl.fr/definition/retraduction>. Consulté le 10 février 2024.

« Révolution industrielle ». (s. d.). in *Dictionnaire de français Larousse*.  
[https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9volution\\_industrielle/61047](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/r%C3%A9volution_industrielle/61047).

Consulté le 20 juillet 2024.

« ROMANTISME : Définition de ROMANTISME ». (s. d.). in *CNRTL*.  
<https://www.cnrtl.fr/definition/romantisme>. Consulté le 23 juillet 2024.

### **Ressources audiovisuelles**

British Library. (2014). *Jane Austen: The novel and social realism* [Vidéo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=yzIIzpDQdFQ>.

France culture. (2021). *Le Cours de l'histoire. Histoire du rire 1/4 : Existe-t-il un rire à la française ?* (1/4) [Podcast audio]. Radiofrance.  
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/existe-t-il-un-rire-a-la-francaise-3986252>.

## **Ressources Internet**

« 1791 : DECLARATION DES DROITS DE LA FEMME ET DE LA CITOYENNE ». (2007). *LDH-France*. <https://www.ldh-france.org/1791-DECLARATION-DES-DROITS-DE-LA/>. Consulté le 14 juillet 2024.

« 1799, le coup d'État du 18 Brumaire : Le général Napoléon Bonaparte prend le pouvoir > cours, infographie et bibliographie ». (s. d.). *napoleon.org*. <https://www.napoleon.org/enseignants/documents/1799-le-coup-detat-du-18-brumaire-le-general-napoleon-bonaparte-prend-le-pouvoir-cours/>. Consulté le 7 février 2024.

Allegretti, C. (s. d.). « The Romantic Period ». *Eastern Connecticut State University*. <https://www.easternct.edu/speichera/understanding-literary-history-all/the-romantic-period.html>. Consulté le 23 juillet 2024.

Antunes Simoes, L. (2019). « Les classes sociales en Angleterre | La vie au XIXe siècle ». *Lise Antunes Simoes - Romancière passionnée du XIXe siècle*. <https://www.liseantunessimoes.com/les-classes-sociales-en-angleterre/>. Consulté le 19 juillet 2024.

« A Walk Through The Regency Era—Wentworth Woodhouse ». (2023). *Wentworth Woodhouse*. <https://wentworthwoodhouse.org.uk/discovery/a-walk-through-the-regency-era/>. Consulté le 7 février 2024.

Bally, C. (1912). « Le Style Indirect Libre en Français Moderne I & II in Germanisch-Romanische Monatschrift ». *Internet Archive*. <http://archive.org/details/CharlesBallyLeStyleIndirectLibreEnFranaisModerneIII>. Consulté le 1 juin 2024.

Baribal Éditions. (s. d.). « AUSTEN POWER : Jane Austen comme vous ne l'avez jamais lue ! ». *KissKissBankBank*. <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/austenpower>. Consulté le 7 juin 2024.

Beauvais, C. (2015). « A propos... ». *Le Site de Clémentine Beauvais*. <https://www.clementinebeauvais.com/fr/sample-page/>. Consulté le 16 mars 2024.

———. (s. d.). « Traductions ». *Le Site de Clémentine Beauvais*. <https://www.clementinebeauvais.com/fr/traductions/>. Consulté le 16 mars 2024.

- Briatte, A.-L. (s. d.). « Féminismes et mouvements féministes en Europe ». *EHNE*. <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/genre-et-europe/f%C3%A9minismes-et-mouvements-f%C3%A9ministes-en-europe/f%C3%A9minismes-et-mouvements-f%C3%A9ministes-en-europe>. Consulté le 14 juillet 2024.
- Cartwright, M. (s. d.). « Révolution Industrielle Britannique ». *Encyclopédie de l'Histoire du Monde*. <https://www.worldhistory.org/trans/fr/1-21828/revolution-industrielle-britannique/>. Consulté le 20 juillet 2024.
- . (s. d.). « Why the Industrial Revolution Started in Britain ». *World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/article/2221/why-the-industrial-revolution-started-in-britain/>. Consulté le 20 juillet 2024.
- Center for Digital Research in the Humanities. (s. d.). « Emma ». *Austen Said: Patterns of Diction in Jane Austen's Major Novels*. <https://austen.unl.edu/visualizations/emma>. Consulté le 10 juin 2024.
- Chapman, T. (2014). « Do Film Adaptations Influence Book Sales? ». *Writing.ie*. <https://www.writing.ie/news/the-big-idea/do-film-adaptations-influence-book-sales-by-tom-chapman/>. Consulté le 1 avril 2024.
- David, S. (2022). « George IV: A very decadent Prince ». *Engelsberg ideas*. <https://engelsbergideas.com/essays/george-iv-a-very-decadent-prince/>. Consulté le 7 février 2024.
- Dialogues. (2014). « Autour de la retraduction – Lucie PETREMANN ». *Dialogues mulhousiens*. <https://dialogues.hypotheses.org/73>. Consulté le 11 mars 2024.
- « ENGLAND DURING THE REGENCY PERIOD ». (s. d.). *Course Hero*. <https://www.coursehero.com/file/76230983/ENGLAND-DURING-THE-REGENCY-PERIODpdf/>. Consulté le 19 juillet 2024.
- « Emma (1996) ». (s. d.). *JP Box-Office*. <https://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=3827>. Consulté le 1 avril 2024.
- Faneuse, J. (1921). « BRADA (Henrietta Consuela Sansom, comtesse de Quigini Puliga, dit). Souvenirs d'une petite Second Empire ». *Livre Rare Book*. <https://www.livre-rare-book.com/book/5472308/1916>. Consulté le 20 mars 2024.

- Forte, et Leconte. (s. d.). « FORTE & LECONTE - INFOGRAPHIE SUR LES VAGUES DE FÉMINISME ». *mcgill.ca*. [https://www.mcgill.ca/rnwps/files/rnwps/forte\\_leconte.pdf](https://www.mcgill.ca/rnwps/files/rnwps/forte_leconte.pdf). Consulté le 11 février 2024.
- « Georgian Era Society | The Three Social Classes Upper, Middle, Lower ». (s. d.). *Victorian Era*. <https://victorian-era.org/georgian-era-facts/society-social-classes.html>. Consulté le 19 juillet 2024.
- « Jane Austen and Mary Wollstonecraft: Did Jane Read A VINDICATION OF THE RIGHTS OF WOMAN? ». (2012). *The World of HEYERWOOD*. <https://laurengilbertheyerwood.wordpress.com/2012/01/09/jane-austen-and-mary-wollstonecraft-did-jane-read-a-vindication-of-the-rights-of-woman/>. Consulté le 1 avril 2024.
- « Jane Austen and the Development of Literary Realism ». (s. d.). *Algor Cards*. <https://cards.algoreducation.com/en/content/bNZp3YUA/jane-austen-emma-realism>. Consulté le 23 juillet 2024.
- « Jane Austen: A Life ». (s. d.). *Jane Austen's House*. <https://janeaustens.house/jane-austen/jane-austen-a-life/>. Consulté le 7 février 2024.
- Jeffers, R. (2015). « Social Class in the Regency Period ». *Every Woman Dreams...* <https://reginajeffers.blog/2015/08/19/7889/>. Consulté le 19 juillet 2024.
- Jeffries, S. (s. d.). « The Regency Era ». *New York Times Bestselling Author | Sabrina Jeffries*. <https://sabinajeffries.com/category/the-regency-era/>. Consulté le 19 juillet 2024.
- Keenan, R. (2016). « The Regency ». *CORE 100: ADAPTING AUSTEN*. <https://xuausten.wordpress.com/course-wiki-2/the-regency/>. Consulté le 7 février 2024.
- « L'adaptation cinématographique a-t-elle un impact sur les ventes et la popularité d'un livre ? » (2021). *Equinox*. <https://www.equinoxmagazine.fr/2021/10/29/ladaptation-cinematographique-a-t-elle-un-impact-sur-les-ventes-et-la-popularite-dun-livre/>. Consulté le 1 avril 2024.
- « Le féminisme et les mouvements de femmes—Questions de genre ». (s. d.). *CONSEIL DE L'EUROPE PORTAIL*. <https://www.coe.int/fr/web/gender-matters/feminism-and-women-s-rights-movements>. Consulté le 14 juillet 2024.

- « Les guerres napoléoniennes du Consulat et de l'Empire : La France face aux coalitions européennes ». (s. d.). *napoleon.org*. <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/les-guerres-napoleoniennes/>. Consulté le 7 février 2024.
- Marks, T. (s. d.). « Social Classes, Money, and Servants in Austen's Society ». *Jane Austen's society: Background Notes by Tracy Marks*. <https://www.windweaver.com/austen/background.htm>. Consulté le 19 juillet 2024.
- « Mrs. Cawley and Jane Austen—Brasenose College, Oxford ». (s. d.). *Brasenose College - University of Oxford*. <https://www.bnc.ox.ac.uk/about-brasenose/history/216-brasenose-people/411-mrs-cawley-and-jane-austen>. Consulté le 1 avril 2024.
- « Napoléon Ier ». (2021). *Château de Versailles*. <https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire/grands-personnages/napoleon-ier>. Consulté le 7 février 2024.
- News, R. (2023). « Jane Austen's Regency World ». *Strictly Jane Austen*. <https://strictlyjaneausten.com/jane-austens-regency-world/>. Consulté le 7 février 2024.
- « Notice de présentation des éditeurs des volumes de la bibliothèque de la Pléiade ». (s. d.). *Catalogue critique de la Bibliothèque de La Pléiade*. <https://www.catalogue-pleiade.fr/Editeurs.lB.htm>. Consulté le 20 mars 2024.
- « QUIGINI-PULIGA DE Marie—Légion d'honneur ». (s. d.). *ARCHIVES NATIONALES Base de données Léonore*. <https://www.leonore.archives-nationales.culture.gouv.fr/ui/notice/310937>. Consulté le 20 mars 2024.
- Ramadhana, F. (2023). « “Emma” By Jane Austen In Romanticism Era ». *Medium*. <https://medium.com/@florinramadhana/emma-by-jane-austen-in-romanticism-era-c79b43fabdac>. Consulté le 23 juillet 2024.
- « Regency Period Social Hierarchy Chart ». (2012). *Hierarchystructure.Com*. <https://hierarchystructure.com/regency-period-social-hierarchy/>. Consulté le 19 juillet 2024.
- Reuteurs. (2008). « British-French events since 1066 ». *Reuters*. <https://www.reuters.com/article/world/british-french-events-since-1066-idUSL26758171/>. Consulté le 7 février 2024.

Romeo, J. (2021). « Why Are So Many Romances Set in the Regency Period? ». *JSTOR Daily*.  
<https://daily.jstor.org/why-are-so-many-romances-set-in-the-regency-period/>.

Consulté le 7 février 2024.

Shawe-Taylor, D. (2021). « The Prince Regent: Jane Austen's Royal Fan ». *JASNA. Jane Austen Society of North America*. <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/shawe-taylor>. Consulté le 7 février 2024.

Storoschuk, J. (2020). « The Controversial King: The Rise of George IV - Royal Central ». *Royal Central*. <https://royalcentral.co.uk/features/history-blogs/the-controversial-king-the-rise-of-george-iv-136790/>. Consulté le 7 février 2024.

Sullivan, M. C. (2011). « A Closer Look at Jane Austen's Brother, George Austen ». *AustenBlog*. <https://austenblog.com/2011/05/01/a-closer-look-at-jane-austens-brother-george-austen/>. Consulté le 1 avril 2024.

« The Life and Literary Contributions of Jane Austen ». (s.d.). *Algor cards*.  
[https://cards.algoreducation.com/en/content/ao\\_t9hXD/jane-austen-literary-legacy](https://cards.algoreducation.com/en/content/ao_t9hXD/jane-austen-literary-legacy).

Consulté le 23 juillet 2024.

« The Strange Marriage of the Prince Regent and Princess Caroline of Brunswick ». (2010). *Jane Austen's World*. <https://janeaustensworld.com/2010/05/23/the-strange-marriage-of-the-prince-regent-and-princess-caroline-of-brunswick/>. Consulté le 1 avril 2024.

Walker, L. R. (2014). « Why Was Jane Austen Sent Away to School at Seven? An Empirical Look at a Vexing Question ». *Jane Austen Society of North America*.  
<https://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol26no1/walker.htm>. Consulté le 1 avril 2024.

### **Article de presse**

de Gestas, M. (2023, avril 29). Pourquoi il faut (absolument) relire Emma, de Jane Austen. *Le Figaro*. <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/clementine-beauvais-j-ai-voulu-adapter-le-vocabulaire-de-jane-austen-a-notre-epoque-20230429>.

### **Présentation**

Neven, F. (2019-2020). « Littérature : du baroque au surréalisme » [notes prises dans le cours TRAD123-1]. Université de Liège.