

Etudes résumées par  
Michel Ballarín à la fin de  
Hans von Steiner, 2004  
Antonio Reyes Viver, 2004

## TRADUIRE LES POINTS ET LES VIRGULES

Christine Pagnouille  
Université de Liège

**U**n obstacle pour les traducteurs, la ponctuation ? Quelle idée ! Comme s'il n'y avait pas suffisamment de dérapages sémantiques, d'allusions plus ou moins perçues, mal ou bien rendues, de pièges syntaxiques. Et puis, comme disait Gertrude, avec une légère variation, un point est un point est un point. Encore que. Allez savoir, comme ça, s'ils ne sont pas jetés, ou s'ils ne vous ennuient pas sur un chemin de croix.

Reconnaissons-le : au passage de l'anglais au français ou inversement, la ponctuation n'est pas une difficulté majeure. Certaines conversions sont en fait quasi automatiques, au sens où un logiciel bien fait suffirait. Ainsi, nous savons que souvent en anglais un discours direct entre guillemets peut être introduit par une virgule, alors que le français aura lui tendance à utiliser les deux points, voire la citation en retrait. Nous savons qu'en revanche bien des compléments circonstanciels (adjuncts) seront séparés du reste de la phrase par des virgules en français et pas en anglais et, inversement, que le dernier terme d'une énumération en anglais sera précédé de « and » – et d'une virgule, alors qu'en français, au contraire, l'énumération reste ouverte, souvent même sans « et » pour annoncer le dernier terme.

Pourtant, même dans cette combinaison de langues cousines germaniques, les problèmes de ponctuation accompagnant la traduction existent bel et bien et peuvent être de trois ordres : découler d'une mauvaise compréhension de l'original, exprimer un rapport émotif différent, correspondre à une clarification nécessaire d'un énoncé mal formulé.

Deux préalables avant d'aller plus loin.

(1) Il est utile de distinguer la traduction d'œuvres littéraires (c'est-à-dire d'œuvres qui existent et signifient dans leur forme, partie prenante de leur « contenu ») et la traduction de textes pragmatiques, c'est-à-dire visant à une communication aussi claire et efficace que possible. C'est surtout dans ce

deuxième cas que le traducteur est appelé à jouer au correcteur et à reformuler des textes mal rédigés. Mais nous verrons qu'il y a aussi des cas de modification dans des textes littéraires.

(2) La ponctuation remplit deux fonctions essentielles : d'articulation logique et de coloration émotive. La syntaxe est à la langue ce que la logique est à la pensée, la seconde n'ayant d'ailleurs d'existence que dans la première. Et la ponctuation, tout autant que les vocables (adverbes, conjonctions), sert à l'articulation d'une phrase. Mais au-delà de cette fonction syntaxique/logique, la ponctuation a également une fonction émotive. Ceci ne vaut pas seulement pour ces signes souvent redondants que sont les points d'exclamation ou les points de suspension. Points (et virgules) ordonnent des pauses, indiquent une fermeture ; leur absence peut être signe d'ouverture ou d'absence de repères menant à la panique.

Je commence par un exemple de texte non littéraire qui me semble assez comique, bien que tout à fait involontairement. Il s'agit des premières phrases de l'introduction à un très beau catalogue accompagnant une exposition d'œuvres en verre et en cristal.

Sous l'Ancien Régime, l'Europe a connu des stadés relativement avancés d'union, celle-ci pour le moins culturelle avec l'orientation favorable des langues, telles le latin, jusqu'au 16<sup>e</sup> siècle et le français, particulièrement au 18<sup>e</sup> siècle. Avec les 19<sup>e</sup> et la première moitié du 20<sup>e</sup> siècles, les blocs idéologiques se forment et se renforcent, cette Europe subit, après bien d'autres massacres, deux guerres atroces. Il faut alors largement s'ouvrir pour reconstruire. (J. Philippe : 13)

Devant pareil texte, la réaction sera soit l'hilarité, soit la perplexité, et probablement les deux. On voit bien que la réécriture nécessaire passe par une réorganisation de la ponctuation. La traduction proposée tient compte de l'objectif général – montrer l'évolution de l'unification européenne au fil des siècles – mais ne vise pas l'économie.

*If we look back upon the history of Europe over the past centuries we can see that unification is not a new phenomenon. Europe was, in fact, fairly thoroughly unified until the end of the 18<sup>th</sup> century, at least culturally and among the ruling classes. In the Middle Ages and well into the 17<sup>th</sup> century Latin was the common language of the educated ; it was then replaced by French, which was spoken widely in cultivated circles in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. The 19<sup>th</sup> and the first half of the 20<sup>th</sup> centuries saw the emergence and the strengthening of opposed ideological entities, which would tear Europe apart. After two frightful world wars reconstruction had to involve an opening out to others. (J. Gibbs – C. Pagnouille : 21)*

Il ne s'agit ici ni de foisonnement, ni de délayage mais d'un effort pour dire quelque chose d'un peu fondé à partir du texte de départ. Du coup j'ai cinq phrases là où le TD en a trois, et pas vraiment moins longues. Il était certes possible de faire plus court, mais réorganisation il y a toujours :

*If we look back upon the history of Europe, we can see that it was fairly thoroughly unified until the end of the 18<sup>th</sup> century, at least culturally and among the ruling classes : in the Middle Ages and well into the 17<sup>th</sup> century Latin was the common language of the educated ; it was then replaced by French, which was spoken widely in cultivated circles in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. The 19<sup>th</sup> and the first half of the 20<sup>th</sup> centuries saw the emergence and the strengthening of opposed ideological entities, which led to two world wars. Reconstruction had to involve an opening out to others.*

Notons que les problèmes ne se trouvent pas toujours là où l'on s'y attendrait. Ainsi quand il s'agit de textes aux phrases très longues comme *À la recherche du temps perdu* ou *Finnegans Wake*, il semble que les traducteurs sont conscients de l'enjeu et de l'importance de la ponctuation. Je n'y ai pas trouvé de modification significative. Lowry, manifestement, ne jout pas du même prestige que Proust ou Joyce. Si les phrases sont 'trop longues' au goût du traducteur, elles seront coupées, en tout cas dans la traduction de Jacques Darras. Ainsi la très longue phrase qui au chapitre 12 de *Under the Volcano* suit la perception dissociée et tortueuse de la conscience du Consul pendant qu'il fait l'amour à une prostituée est débitée en tranches digestibles, fort correctement, par rapport aux normes de la langue française. Voici le début, il faut savoir que cela continue sur deux pages et demie de corps 8 (Yvonne est le prénom de la femme du protagoniste, qui était partie six mois plus tôt, le laissant dans le désespoir, est revenue, mais qu'il fut depuis son retour quelques heures plus tôt) :

*Her body was Yvonne's too, her legs, her breasts, her pounding passionate heart, electricity crackled under his fingers running over her, though the sentimental illusion was going, it was sinking into a sea, as though it had not been there, it had become the sea, a desolate horizon with a huge black sailing ship, hull down, sweeping into the sunset ; or her body was nothing, an abstraction merely, a calamity, a fiendish apparatus for calamitous sickening sensation ; it was disaster, it was the horror of waking up in the morning in Oaxaca, his body fully clothed, at half past three every morning after Yvonne had gone... (M. Lowry : 349)*

Chez Darras, cela devient :

Elle avait le corps d'Yvonne aussi, ses jambes, ses seins, son cœur, la fièvre de ses battements. L'électricité crépita au bout de ses doigts qui caressaient le corps mais l'illusion sentimentale peu à peu s'évanouissait, s'enfonçait au fond de la mer comme si elle n'avait pas existé, devenait la mer elle-même avec un immense bateau noir à l'horizon désolé, coque sombrante, courbe engloutie dans le soleil couchant. Ou bien le corps n'était plus qu'une pâle abstraction, qu'un fléau, qu'un outil diabolique pourvoyeur d'implacables sensations nauséuses. C'était le désastre, l'horreur du réveil tout habillé, le matin, à Oaxaca, comme chaque matin, à trois heures et demie, après le départ d'Yvonne... (J. Darras : 381)

ajoute « en dehors de la présence de mon avocat ». Certes, la ponctuation dans une pièce de Shakespeare, c'est... la bouteille à encre. De même d'ailleurs que l'interprétation de chaque scène. Il est en fait d'autant plus difficile de savoir quels signes étaient souhaités d'origine dans ces manuscrits (quarto, folio) à partir desquels le texte est tant bien que mal établi que la ponctuation était loin d'être fixée à l'époque. Mais cette ponctuation sobre s'est imposée dans toutes les transcriptions comme étant *raisonnablement* la plus appropriée. Et sans doute le traducteur a bien le droit de proposer une lecture différente. N'empêche qu'ici le point final a une force toute particulière, l'expression en a du coup quelque chose de définitif, d'irrévocable, et ce « rien » clôturé va résonner dans toute la pièce.

De même dans un poème de T.S. Eliot, « Marina », les mots « o my daughter » qui auraient pu être laissés flottants au moment où le père est lui-même sans doute en train de mourir, sont au contraire amarrés par un point d'autant plus visible que points et virgules y sont utilisés avec une grande paronomie. Au début (vers 4-5) : « What images return / O my daughter ». Et à la fin,

*What seas what shores what granite islands towards my timbers  
And woodthrush calling through the fog  
My daughter.*

Il est donc « mal venu » de transformer ce point final en point d'exclamation comme Bonnerot et Rivoallan qui écrivent aux vers 4-5 : « Quelles imagent reviennent, / O ma fille ! » Il est hardi, en revanche, d'iraire, d'aller couper ou au contraire libérer cette ligne de vie comme Pierre Leyris, qui en fait un radieux radeau de lumière dans ses deux traductions. Qu'est-ce là ? Je me permets, sans vergogne, des appréciations différentes par rapport à ce qui est au fond, dans les deux cas, un écart par rapport à l'original ? C'est qu'en fonction du texte tout entier, l'écart de Leyris (délibéré puisque répété à vingt ans de distance) me semble correspondre à un fil profond dans l'original (J.F. Hooker : 272-5).

Le rythme et donc l'atmosphère du premier paragraphe du roman de Wilson Harris *Palace of the Peacock* sont modifiés dans la traduction par la coupure de deux des phrases, mais sans que la logique en soit modifiée.

*A horseman appeared on the road coming at a breakneck stride. A shot rang out suddenly, near and yet far as if the wind had been stretched and torn and had started coiling and running in an instant. The horseman stiffened with a devil's smile, and the horse reared, grinning fiendishly and snapping at the reins. The horseman gave a bow to heaven like a hanging man to his executioner, and rolled from his saddle on to the ground. (W. Harris : 13)*

Dans la traduction de Jean-Pierre Durix :

Sur la route apparut un cavalier qui filait à bride abattue. Un coup de feu claqua soudain, un coup de feu proche et pourtant lointain. On

C'est surtout le découpage bien sage qui saborde la continuité cauchemardesque de l'expérience, mais d'autres éléments y contribuent, comme l'emploi du passé simple (« crépita »). Pourquoi, au début, transformer « her ponding passionate heart » en « son cœur, la fièvre de ses battements » au lieu de garder « les battements passionnés de son cœur » ? Et à la fin du passage cité, pourquoi ne pas suivre la logique implacable du texte : « à trois heures et demie du matin, comme chaque matin depuis qu'Yvonne était partie » ?

Le choix de traduction de Darras est celui d'un français élégant, éminemment lisible. Cela l'amène aussi à des transformations inverses, à savoir la fusion de deux phrases distinctes dans l'original. Un exemple vers le début du 2<sup>e</sup> chapitre, quand Yvonne, encore étourdie par son voyage, se retrouve au matin du jour des morts, le 2 novembre 1938, sur le zocalo de Quauhnahuac, perplexe devant la porte du bar où elle entend son mari.

*The last was yet another voice. So the bar, open all night for the occasion, was evidently full. (M. Lowry : 43)*

Darras déplace l'adverbe « evidently » qu'il fait porter sur « open », perdant ainsi l'ironie du commentaire, puisqu'en fait ce bar est vide :

Celle-ci était une voix différente, ce qui voulait donc dire que le bar, manifestement resté ouvert toute la nuit pour l'occasion, était plein. (J. Darras : 59)

On sent bien que dans ces exemples, la ponctuation a valeur affective. Et l'affect a été évacué. (W'est moi que Peter Co. (C. Co.)

L'exemple suivant, tiré de *King Lear* et ouvert à la controverse, illustre lui aussi, et de façon plus fragrante encore, une modification de ponctuation qui affecte la coloration émotive de la scène. Dans la première scène, à côté des deux aînées qui savent y faire pour broder de beaux discours, nous avons face à face le roi, vieux gâteux gâté qui veut que tous l'encensent et une jeune fille qui tient à ses principes et fait sa mauvaise tête d'ado intranquillante. Le roi demande : « what can you say to draw / A third more opulent than your sisters ? Speak ». Cordelia répond sobrement, sombremenent « Nothing my lord ». Le père s'étonne : « Nothing ? » et elle confirme : « Nothing ». Une partie de la force de cet échange repose sur la ponctuation : rien que des points, sauf le point d'interrogation de la question. Peu de traducteurs s'y sont tenus. Se rappelant sans doute les conseils prodigués aux apprenants, que l'anglais répugne aux signes de ponctuation émotifs, ils en ont conclu que la fougue latine allait relever ceci de quelques exclamations. Ainsi Armand Robin n'a lui que des points d'exclamation : « Rien, Monseigneur ! - Rien ! - Rien ! » (A. Robin : 61) Malaplate change la question du père en exclamation « Rien ! » (J. Malaplate : 9), de même que Drillon qui en remet « Comment, rien ! » (J. Drillon : 51) ; Bonnefoy fait dire à Cordélia « je ne dirai rien monseigneur » (Y. Bonnefoy : 16), et l'on s'attend à ce qu'elle

aurait dit que le vent, étié, distendu, se déchirait, qu'il s'était levé pour jaillir dans l'instant. Le cavalier se raidit avec un sourire démoniaque et le cheval rua, avec un rictus diabolique, mordant les rênes. Le cavalier salua le ciel comme un pendu saute son bourreau. Il sembla glisser de sa selle et roula sur le sol. (J.P. Durix : 19)

Faut-il ici corriger, rétablir en français le rythme de l'original ? Cela me semblerait verser dans l'hypercorrection : le texte d'arrivée a préservé l'essentiel : l'urgence dramatique.

Dans *Lord of the Flies*, Chapitre 11 « Castle Rock » (le rocher forteresse), nous avons en revanche un exemple d'effet perdu par un changement de ponctuation. Quand Ralph, qui est venu demander des comptes, voit surgir Jack et deux chasseurs, le texte anglais dit :

*The twins made a bolt past Ralph and got between him and the entry. He turned quickly. Jack, identifiable by personality and red hair, was advancing from the forest. A hunter crouched on either side. All three were masked in black and green.* (W. Golding 1954 : 195)

Il est dommage de perdre l'effet menaçant supplémentaire contenu dans le staccato du paragraphe si l'on lit (dans la traduction, toujours protégée, de Lola Traneç)

Jack, reconnaissable à sa chevelure rousse et à son allure, sortait de la forêt, encadré par deux chasseurs prêts à bondir. (L. Traneç : 215)

Au lieu de, par exemple :

Jack... s'avancait, menaçant. De part et d'autre, sortant eux aussi de la forêt, se tenait un chasseur, prêt à bondir.

L'exemple suivant, également tiré de *Lord of the Flies*, illustre la double fonction de la ponctuation : articulation logique et pouvoir d'émotion. À la fin du chapitre 8, « A Gift for the Darkness » (Offrande aux ténèbres), le point dans une répétition des derniers mots du Seigneur des Mouches donne tout son poids à la menace et en même temps permet une double lecture :

*- Or else... we shall do you. See ? Jack and Roger and Maurice and Robert and Bill and Piggy and Ralph. Do you. See ?* (Golding : 159)

La traduction française devrait, de même répéter : « On t'aura. Vu ? » (ou « On te fera la peau. Vu ? »), mais je ne vois pas quels mots combiner pour que la menace puisse en même temps se lire comme une seule question scindée : Est-ce que. Tu piges ? La traductrice semble n'avoir pas perçu la répétition et traduit : « Compris ? Hein ? » (L. Traneç : 176)

Au départ, je pensais qu'il n'y avait pas grand chose à dire de la traduction ou non traduction de la virgule au passage entre l'anglais et le français. Mais il y a quand même des cas où les virgules ont maille à partir avec la compréhension.

Ainsi dans un autre roman de Golding, *Darkness Visible*, au moment où Sophy (la jeune fille dont l'imagination est animée par des forces du mal) vit une scène irréaliste où elle tue l'enfant dont elle a organisé l'enlèvement, la pulsation fiévreuse de la vision est rendue par le remplacement des points par des virgules. Nous retrouvons donc une phrase du même type que celle du chapitre 12 de *Under the Volcano*, en plus court.

*But the bonds were beautifully done, Gerry had done a super job, just amazing, the way in which the boy had only a limited kick with his stockinged feet was lovely, should he not have been in his pyjamas, the nasty little creature must have been up to something, and she swept her hand over his naked tum and belly button, the navel my dear if you must refer to it at all. And she felt paper-thin ribs and a beat, beat, thump, thump at left centre.* (W. Golding 1979 : 251-2)

Dans la traduction de Marie-Lise Marlière, la phrase est découpée et la référence au pyjama pas du tout comprise :

Gerry l'avait merveilleusement attaché, il avait fait du beau travail, stupéfiant ; la façon dont l'enfant ne pouvait donner qu'un coup très limité de ses pieds sans chaussures était admirable, s'il n'avait pas été en pyjama, le sale petit gosse aurait été capable de faire quelque chose. Elle passa la main sur son ventre nu, sur son nombril, son ombilic ma chère si l'on veut employer le mot juste, et elle palpa les côtes menues et elle sentit un coup, coup sourd, sourd au centre et à gauche. (M.-L. Marlière : 327)

La confusion provient du fait qu'une virgule, dans l'hallucination de Sophy, remplace un point d'interrogation là où pourtant elle se dit que l'enfant, logiquement, à cette heure tardive, aurait dû être en pyjama, l'explication qu'elle fournit immédiatement étant que sans doute il mijotait un mauvais coup. Rien à voir, donc, avec une subordonnée hypothétique.

Le poids d'une virgule, peut faire basculer la lecture d'une phrase. Ainsi dans le dernier tercet du Faucon de G.M. Hopkins :

*No wonder of it : sheer plod makes plough down sillon  
Shine -, and blue-bleak embers, ah my dear,  
Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion.* (G.M. Hopkins : 96)

Ces vers, Pierre Leyris lui-même les a – à mon avis – compris de travers, comme si les braises du foyer aussi dépendait de l'effort du laboureur,

Point de merveille : c'est l'ahan qui fait le soc dans le sillon  
Luire, et les braises bleu-blême, ah mon aimé,  
Choir pour se déchirer, pour s'entailler d'or-vermillon. (P. Leyris : 97)

Il y a même des cas, plus nombreux qu'on ne l'imagine, où la virgule joue un rôle émotif certain. Ainsi le dernier vers du poème de Michael Hulse « Nine Points of the Nation » reprend le dernier vers du célèbre sonnet de

Wordsworth, « Written upon Westminster Bridge » : « And all that mighty heart is lying still », mais avec une syllabe en moins (on échappe au ronronnement du pentamètre) et une virgule et un point d'exclamation en plus. « That mighty heart is lying, still ! », ce qui impose à la lecture (ou à l'audition) l'ambiguïté de « to lie » et de l'adverbe « still » (M. Hulst : 25). Du coup au lieu d'une majesté calme pas encore dérangée par l'activité du jour, nous entendons le mensonge impérial, pas encore réduit au silence, l'hypocrisie du colonisateur qui parle du fardé de l'homme blanc. Mais ici nous sommes aux limites du traduisible puisque le vers n'a de sens qu'<sup>si</sup> celui de Wordsworth est perçu en palimpseste. Si nous disons « Ce cœur puissant qui dort, / Il ment toujours encore », il est bien difficile de savoir si le lecteur aura la moindre idée de l'écho (sans l'aide d'une note de traducteur, à éviter).

Pour la traduction de la ponctuation aussi, il faut se garder d'une approche dichotomique, « correct / incorrect », il faut se méfier des abus de crayon rouge. Souvent la traduction de textes non littéraires impose une réorganisation de la syntaxe – une modification des points et des virgules. Avant de crier « faux ! » et de condamner l'incapable lorsqu'il y a modification de la ponctuation, il convient de vérifier que ces changements ne font pas bel et bien partie d'un projet de traduction cohérent, comme c'est le cas dans la traduction du *Volcan* par Darras, ou plus concluant encore dans la traduction de « Marina » par Leyris.

Une piste à suivre, donc, que celle des points et des virgules, ébauchée ici en pointillés, à suivre l'œil aux aguets, car ils ont plus d'un tour dans leur sac.

## BIBLIOGRAPHIE

### Références :

- BAKER Mona (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, 1998
- DELISLE Jean, *La traduction raisonnée*, Presses de l'Univ. d'Ottawa, 1993
- DRILLON Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard (Tel), 1991
- HATIM Basil, & Ian MASON, *The Translator as Communicator*, Routledge, 1997
- HEWSON, Lance and Jacky MARTIN, *Redefining Translation. The Variational Approach*, Routledge, 1991.
- NEWMARK, Peter, *About Translation*, Multilingual Matters, 1991.
- ROBINSON Douglas, *The Translator's Turn*, John Hopkins University Press, 1991
- ROBINSON Douglas, *Becoming a Translator*, Routledge, 1997
- YAGUELLO Marina, *Petits faits de langue*, Seuil, 1998

### Corpus :

- GOLDING William, *Lord of the Flies*, Londres, Faber & Faber, 1954
- *Sa Majesté des mouches*, trad. Lola Traneac, Paris, Gallimard, 1956 (215, 176, 181)
- GOLDING William, *Darkness Visible*, Londres, Faber & Faber, 1979
- *Parade sauvage*, trad. Marie-Lise Marlière, Gallimard, 1979
- HARRIS, Wilson, *Palace of the Peacock*, Faber & Faber, 1960
- *Le palais du paon*, trad. Jean-Pierre Durix, éditions des autres, 1979
- HOOKER Joan Fillmore, *T.S. Eliot's Poems in French Translation*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1983
- HOPKINS G.M., *Poèmes accompagnés de proses et de dessins*, Choix et traduction. Pierre Leyris, Seuil, 1957
- HULSE Michael, *Eating Strawberries in the Necropolis*, Harvill, 1991
- LOWRY Malcolm, *Under the Volcano (1947)*, Penguin, 1973
- *Au-dessous du volcan*, trad. Stephen Spriel et Clarisse Francillon, Gallimard, 1973

- *Sous le volcan*, trad. Jacques Darras, Grasset, 1987
- PHILIPPE, Joseph, *Sculptures contemporaines en cristal et en verre des pays de la communauté européenne / Contemporary Crystal and Glass Sculptures from Countries of the European Community*. Catalogue de l'exposition (traduction Christine Pagnouille et James Gibbs), Générale de Banque, 1992-3
- SHAKESPEARE, William, *Le roi Lear*, trad. Armand Robin (1959), Garnier-Flammarion, 1975
- trad. Jacques Drillon, Actes Sud, 1998
- trad. Yves Bonnefoy, Mercure de France, 1991
- trad. Jean Malaplate, José Corti, 1993

## DES ÉPIGRAPHES DANS LES TRADUCTIONS FRANÇAISES D'ANN RADCLIFFE

Elizabeth Durot-Boucé  
Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

« Un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi »<sup>1</sup>, l'épigraphie apparaît pour la première fois en 1694 dans le *Dictionnaire des arts et des sciences* de Thomas Cornelle avec le sens littéral de « écriture au-dessus ». Pour *Littérature*, l'épigraphie (nom féminin) est « une courte citation qu'on met en tête d'un ouvrage ou d'un chapitre, pour en indiquer l'esprit ». Comme le précise Gérard Genette, « la pratique de l'épigraphie se répand au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>2</sup> et, poursuit-il, « c'est apparemment par le roman 'gothique', genre à la fois populaire (par sa thématique) et savant (par son décor), qu'elle s'introduit massivement dans la prose narrative »<sup>3</sup>. Dans les romans de Mrs Radcliffe, l'épigraphie d'œuvre – que Fabrice Parisot désigne du néologisme d'« antiépigraphe »<sup>4</sup> – est ordinairement placée sur la page de titre (*The Romance of the Forest* [1791], *The Mysteries of Udolpho* [1794], *The Italian* [1797]) ou sur la première page, isolée du reste de la narration (*The Castles of Athlin and Dunbayne* [1789] et *A Sicilian Romance* [1790]). Placées en tête de section, entre le numéro de chapitre et le texte lui-même, les épigraphes de chapitres se trouvent ainsi au plus près du texte, semblant presque faire partie intégrante de celui-ci, si la typographie ne les en distinguait pas nettement. L'épigraphie est une des composantes essentielles

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation* (Paris : Seuil, 1979), 337.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Seuils* (Paris : Seuil, 1987), 135.