

## Une approche à l'adaptation littéraire d'un mythe

### 1 Introduction

De par leur actualité et leur intemporalité, les mythes ont inlassablement suscité chez les écrivains de toutes les époques, un désir ardent de les faire revivre dans différentes œuvres. C'est ainsi que les mythes, transmis de génération en génération, ont toujours été présents dans notre histoire. Cette omniprésence des mythes dans la littérature universelle et dans les œuvres de toutes les époques répond au phénomène dénommé « récurrence ».<sup>1</sup> Cette transmission eût été impossible sans la médiation des traducteurs.<sup>2</sup> Il ne s'agit pas seulement des traductions fidèles à l'original qui ont, par conséquent assuré la diffusion des thèmes, des personnages ou des idées, nous faisons également allusion aux nombreuses adaptations et imitations qui enrichissent le texte original moyennant les techniques bien connues de l'ajout, l'amplification, la réduction, la transformation, etc.

Tout acte traductologique se situe à la limite entre la fidélité au texte original et la « déformation » de celui-ci, équivalant à une trahison. Dans ce cas-là, le traducteur prend une certaine distance par rapport au texte original. Un tel éloignement constitue une réécriture de ce texte, qui aboutit ainsi à une nouvelle œuvre, pleine de réminiscences de l'original, mais différente de ce dernier. C'est ainsi que, tout au long de l'histoire, les traducteurs se sont approchés de l'œuvre littéraire qu'ils ont traduite de deux manières différentes : soit ils ont voulu la traduire fidèlement, soit ils l'ont carrément transposée ou adaptée. Les traducteurs de la Renaissance condamnaient la traduction littérale, *verbum pro verbo*, selon l'expression de Cicéron. Pour faire une bonne traduction, l'on considérait qu'il n'était pas seulement question de transmettre fidèlement le sens du texte, mais qu'il fallait également en respecter le style. C'est pour cette raison que l'art poétique commença à s'intéresser à la traduction : citons Sébillot, Jacques Pelletier, Vauquelin ou Du Bellay qui établit clairement dans sa *Deffence et Illustration de la langue française* qu'il « vaut mieux imiter que traduire ».

---

<sup>1</sup> Luis Gil: *La transmisión mítica*. Barcelona: Planeta, 1975, p. 15.

<sup>2</sup> José María Micó: «Verso y Traducción en el Siglo de Oro», in: *Quaderns. Revista de traducció* 7, 2002, p. 83.

Finalement, à la Renaissance, tout ceci dérivait donc en un processus traductologique qui adopta trois formes différentes :

- La traduction littérale *ad verbum*, qui préférait travailler la forme en recherchant le mot équivalant à chaque mot du texte à traduire. Ce zèle excessif centré sur la fidélité de la traduction du texte original rendait parfois cette dernière totalement incompréhensible. La littéralité était un type d'exercice traductologique dont la pratique était particulièrement conseillée aux étudiants.
- La traduction *ad sensum*, qui donnait toute son importance au sens, essayait également de respecter la forme. Ce genre de traduction aidait au transfert des idées et donc, à la compréhension des textes techniques où l'on travaille moins l'aspect stylistique.
- Finalement, la traduction *ad sententiam*, qui était centrée fondamentalement sur le sens général de la phrase, non sur le sens particulier d'un mot. Ce genre de traduction offrait toute une gamme de libertés d'un point de vue formel, tout en prétendant respecter le style de l'œuvre originale : la traduction devenait en quelque sorte une adaptation parfois éloignée du texte original.

Comme à la Renaissance, le XVIII<sup>ème</sup> siècle fut témoin de la controverse existant entre deux postures traductologiques : celle des « belles infidèles »<sup>3</sup> et celle qui préférait la traduction « mot à mot », préconisée par Daniel Huet dans son œuvre *De interpretatione* (1661).

Avec l'émergence des langues vernaculaires, à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle et au début du XVI<sup>ème</sup>, il se produit en France une avalanche de traductions dans tous les domaines et principalement dans le domaine religieux : l'on traduit des textes espagnols, italiens et, surtout, latins. Le nombre de traductions se multiplie en réponse à la demande croissante d'un public soucieux d'accéder à la lecture de tout genre de textes, en particulier les textes classiques. Un grand nombre de ces textes sont traduits dès leur parution, leur publication étant simultanément présentée en latin et en langue vulgaire. C'est grâce à ces traductions qu'a pu être divulguée l'œuvre de nombreux auteurs jusqu'alors inconnus. L'on pourrait considérer qu'il y eut un certain phénomène de « popularisation » de la littérature en grande partie classique dont les auteurs avaient été jusqu'alors lus en latin.

Dans certains cas, les traductions étaient si soignées qu'elles étaient nettement supérieures aux originaux. De fait, certains écrivains ont reconnu avoir découvert Virgile, Ovide, Tacite ou même Claudien à travers une tra-

---

<sup>3</sup> Ménage employa l'expression « belles infidèles », dans la critique qu'il fit des traductions libres des œuvres de Tacite, de Luciano et d'autres auteurs anciens, réalisées par Pierrot d'Ablancourt. Selon Ménage, lesdites traductions lui rappelaient une femme qu'il avait beaucoup aimée, qui était belle mais infidèle.

duction. On a donc progressivement laissé de côté l'original latin pour une traduction beaucoup plus proche de l'auteur, tant par la forme – la langue était différente – que par le fond qui, nous le verrons, « s'adaptait » à la société et aux coutumes de l'époque.

De par son immense popularité, l'œuvre du poète Claudien a toujours été une source d'inspiration spéciale chez de nombreux écrivains de la Renaissance et d'époques postérieures : certains en ont fait des traductions fidèles à l'original et d'autres l'ont adaptée au goût de l'époque en essayant de rapprocher l'histoire de la réalité culturelle du lecteur. Nous avons choisi deux adaptations, l'une française, l'autre espagnole qui illustrent l'activité traductologique qu'a générée cette œuvre. *Le Ravissement de Proserpine* de Catherine Des Roches et *El Robo de Proserpina* de Francisco de Faría se trouvent juste à la limite entre la fidélité et l'adaptation, ce qui nous a fait à nouveau réfléchir sur leur respective légitimité.

Nous laisserons de côté les nombreuses éditions de l'œuvre de Claudien et les références qui, comme nous l'avons mentionné, apparaissent dans de nombreux ouvrages, pour nous centrer principalement, comme on vient de signaler, sur les traductions et les adaptations qui ont réussi à rafraîchir et actualiser non seulement le mythe mais encore l'œuvre du poète latin. Nous analyserons surtout le parallélisme existant entre une adaptation française de Catherine Des Roches et une adaptation espagnole réalisée par le docteur Faría. Nous essaierons de démontrer dans notre étude que ces deux textes devraient plutôt être considérés comme des adaptations et non des traductions au sens strict du terme. Finalement nous signalerons d'autres traductions et adaptations françaises et espagnoles de l'œuvre du poète latin.

## 2 Une approche à l'adaptation de l'œuvre de Claudien à la Renaissance

Les nombreuses traductions de l'œuvre de Claudien ont été faites à une époque où l'idéal de tout écrivain et de tout traducteur était de réussir à réaliser une bonne traduction poétique.<sup>4</sup> La Renaissance est, ne l'oublions pas, une époque où le mythe de Proserpine a été repris tant dans l'enseignement et les lectures donnés dans les écoles que chez de nombreux écrivains qui ont incorporé le thème dans leur œuvre ou se sont consacrés à en faire des traductions ou des adaptations. Ceci ne veut pas dire qu'il n'ait pas existé de traductions postérieures et de nombreux textes dans lesquels apparaît une jeune femme enlevée, violée puis mariée de force.<sup>5</sup> Dans cer-

<sup>4</sup> Jean Balsamo : *Les rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*. Genève : Éditions Slatkine, 1992, p. 99.

<sup>5</sup> Citons entre autres : *Le Ravissement d'Orithye* de Barthélémy Tagault publié en 1558, ou *Le ravissement d'Hylas*. Un grand nombre de pièces de théâtre, d'opéras, des poèmes et

tains cas il s'agissait d'une simple allusion au sujet alors que dans d'autres cas, l'adaptation de l'œuvre équivalait à une telle transformation textuelle que l'on pouvait presque confondre l'original et l'adaptation. Il existe également des traductions strictement fidèles au texte latin. Il est évident que Claudien n'a fait preuve d'aucune originalité dans son choix du thème puisqu'Ovide l'avait traité auparavant : l'influence qu'il a eue sur Claudien est bien connue. Cependant, en ce qui concerne *De Raptu Proserpinae*, plutôt qu'Ovide, il semble que Claudien ait suivi un modèle alexandrin modifié selon ses propres convictions cosmologiques.<sup>6</sup>

L'on retrouve l'empreinte de Proserpine chez différents poètes de La Pléiade : ainsi Ronsard compose pour Cassandre l'ode « La défloration de Lede » où est narré le viol de Lede par Zeus métamorphosé en cygne, ou Baïf qui présente le viol d'Europe par Zeus transformé en taureau, à la fin de son œuvre *Le Ravissement d'Europe*, composée en 1552.<sup>7</sup>

La première adaptation française fut réalisée par Catherine Fradonnet, plus connue sous le nom de Catherine Des Roches qui, avec sa mère Madeleine, tenait un salon, célèbre à l'époque et fréquenté par des écrivains et de hautes personnalités.<sup>8</sup>

Catherine se sentait doublement identifiée au personnage de Proserpine, d'abord par sa condition de femme et surtout par la relation étroite que toutes deux avaient avec leur mère.<sup>9</sup> La fascination qu'exerça Proserpine sur l'auteur a probablement déterminé le choix de ce mythe. Dans une lettre qu'elle adresse elle-même à son éditeur l'Angelier, Catherine Des Roches présente son œuvre composée en 1480 vers, comme s'il s'agissait d'une « broderie », une métaphore bien féminine inspirée de Proserpine elle-même. Pour confectionner cette « broderie », l'auteur a habilement entrelacé différents fils provenant de la société latine, cadre du texte original, et de la société française de son époque. Le résultat en est la confection d'une toile finement brodée où se mêlent en parfaite symbiose des éléments hérités et des éléments contemporains de l'auteur.

---

de comédies burlesques apparaissent tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle sous le titre de *Ravissement de Proserpine*. Parmi les différents auteurs de telles œuvres, nous tenons à signaler Alexandre Hardy, Charles Sorel, Jean Claveret, Charles Coypeau D'Assoucy, Pierre Nicole, Philippe Quinault.

<sup>6</sup> Álvaro Sánchez-Ostiz Gutiérrez: «Aprender latín y leer sus clásicos: el Ovidio de Claudiano», in: Esperança Borrell Vidal i Lambert Ferreres Pérez (eds). *Artes ad humanitatem* II, 2010, pp. 117-125.

<sup>7</sup> Marcel Françon : « Note sur Claudien et la Pléiade » in : *Studia Francesi* 33, 1967, pp. 476-478.

<sup>8</sup> Au cours des dernières années, l'œuvre des Dames des Roches a suscité l'intérêt de la critique qui s'est fondamentalement centrée sur l'idée d'une conciliation entre la création poétique et la condition féminine présente dans l'œuvre de Catherine, *Les Missives*.

<sup>9</sup> Kathryn M. McDonald : « Broderie sur la traduction féminine », in : *Nouvelle revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, 22/2, 2004, p. 84.

Monsieur, ceste gentille Proserpine qui voit par vous le ciel François, desire de vous saluer, et peut estre se plaindre de moy, de ce qu'ayant je ne sçay comment rendu plus estroite la belle robe blanche et noire qu'elle avoit reçue de vostre liberale courtoisie, je suis encore si tardive à l'en accoustrer (...).<sup>10</sup>

L'on apprend dans le poème qu'en l'absence de Cérès qui est partie à la rencontre de la déesse Cybèle, Proserpine qui est restée seule, s'occupe en tissant une toile représentant l'univers. Le parallélisme entre Catherine et Proserpine est une fois de plus évident. L'une et l'autre apparaissent comme d'habiles « tisserandes ». <sup>11</sup> Proserpine tisse minutieusement un univers, fruit de son imagination alors que Catherine confectionne un poème dans lequel elle introduit de nouveaux éléments qui n'apparaissent pas dans le poème de Claudien. C'est ainsi que le processus de la création poétique se rapproche métaphoriquement de l'action de tisser :

Et pour sa Mere absente elle tissoit en vain,  
D'un art laborieux et d'une docte main,  
Une toile admirable. En un lieu haut paroissent  
Les sieges paternels ; en l'autre se cognoissent  
Les loix de la nature et les freres divers,  
Qui par un saint discord accordent l'univers.<sup>12</sup>

De quelle manière Catherine Des Roches a-t-elle pu connaître l'épopée de Claudien ? C'est une question que l'on doit se poser. L'on sait que, dans son effort, et son enthousiasme pour redécouvrir l'Antiquité, la Renaissance a repris l'œuvre d'auteurs tels que Claudien en leur donnant toute la notoriété des grands poètes latins. L'écrivain humaniste faisant montre de sa formation complète, admirait, lisait, traduisait et adaptait l'œuvre de tout auteur classique, «un humaniste croit pouvoir admirer Lucain ou Claudien sans se faire taxer de mauvais goût ». <sup>13</sup> D'autre part, l'œuvre de Claudien et tout particulièrement le poème *De Raptu Proserpinae* faisaient depuis longtemps partie des manuels scolaires, tout comme *Les Distiques* de Caton, *Les Fables* d'Avianus, *L'Illiade* et *L'Achilléide* de Stace, ce qui en fit une des œuvres les plus connues et les plus lues.

<sup>10</sup> Catherine des Roches : *Missives*, édition critique d'Anne R. Larsen. Genève : Droz, 1999, pp. 209-210.

<sup>11</sup> Beaucoup d'auteurs ont consacré quelques-unes de leurs pages à l'importance que la femme a donné au tissage et à la broderie, tout au long de l'histoire. Par exemple, dans *Renaissance Clothing and the materials of memory*, Ann Rosalin Jones et Peter Stallybrass, considèrent que les broderies comme les tapisseries permettaient aux femmes de la Renaissance de représenter le monde bien au-delà des foyers où elles étaient recluses. Ceci explique que les broderies représentent des mappemondes et des paysages exotiques du Nouveau Monde.

<sup>12</sup> Catherine des Roches, *op.cit.*, p. 231.

<sup>13</sup> Marie Madeleine de la Granderie : *Essai sur l'humanisme français (1535-1551) et sur la pensée de Guillaume Budé*, (1976). Paris : Champion, 1995, p. 20.

Comme beaucoup de ses contemporains, Catherine, opta pour l'adaptation du texte de Claudien à la société de la Renaissance ; elle manifesta ainsi son désir de franciser le contenu en supprimant toutes les allusions concrètes à un monde disparu, qui par là même, rendaient difficile la lecture et la compréhension du texte. Le lecteur serait ainsi en mesure d'évaluer et d'apprécier la traduction du texte lorsque celle-ci reflétait une réalité culturelle si possible proche de la sienne.<sup>14</sup>

Catherine des Roches réalisa d'autres adaptations de textes classiques : citons ses traductions de *La Vulgate* telles que « La femme forte décrite par Salomon », « La tragi-comédie de Tobie » ou *Les Vers dorés* et *L'Énigme* de Pythagore. Fidèle aux normes et aux conseils des poètes de La Pléiade, Catherine entend contribuer à l'enrichissement de la langue française tout en cherchant à faire découvrir le texte latin au lecteur.<sup>15</sup> Comme nous l'avons signalé antérieurement, Catherine utilise certains thèmes présents dans l'œuvre du poète latin et les adapte au goût de l'époque. Dans son œuvre, l'auteur incorpore des scènes de violence, des viols, des périodes de famine, de destruction et des révoltes populaires caractéristiques de l'époque et dues aux guerres de religion.

La présence et le rôle des fleurs est un autre des thèmes qui acquiert une importance particulière dans l'adaptation française. Dans son analyse des différentes versions connues du mythe, Anne Larsen signale le rôle que jouent les fleurs qui deviennent les véritables « actrices du drame »<sup>16</sup>:

Dans l'Hymne à Déméter, version la plus ancienne du mythe, Perséphone est enlevée au moment où elle cueille le narcisse, fleur chthonienne à bulbe. Dans la version sicilienne, la plus répandue dans le monde romain, notamment rapportée par Cicéron, Diodore de Sicile, Ovide et Hygin, c'est en général au moment où Proserpine cueille la violette funèbre que la terre s'ouvre. Chez Claudien, la rose rouge « sanglante » joue un rôle essentiel. Cette rose, teintée du sang de Vénus selon la légende, apparaît deux fois : lors de la description du site de la cueillette et au moment où Vénus cueille sa rose. (...) La rose sanglante, fleur de Vénus et fleur nuptiale, est symbolique de la mort, mort de la jeune fille au monde de la lumière et de la vie, mort de son innocence et perte de sa virginité.<sup>17</sup>

Cette façon de traduire, cette réécriture inventée de l'original, revient à adapter ce dernier à la mentalité, aux us et coutumes de la culture réceptrice.<sup>18</sup> En réécrivant « le texte original », ces écrivains cherchaient à plaire à

<sup>14</sup> Anne-Marie Chabrolle : « L'idée d'une spécificité linguistique et culturelle au XVIème siècle et sa manifestation dans l'activité traduisante », in : *Traduction et adaptation en France*, éd. Charles Bruckner (ed.), Paris, Champion, 1997, p. 322.

<sup>15</sup> Anne Larsen, édition critique de *Les Missives de Madeleine y Catherine des Roches*. Genève : Droz, 1999, pp. 50-52.

<sup>16</sup> Anne R. Larsen, *ibidem*, p. 57.

<sup>17</sup> Anne R. Larsen, *op. cit.*, p. 57.

<sup>18</sup> Carmen Alberdi Urquizu, Natalia Arregui Barragán: «La traducción en la Francia del siglo XVIII: Nuevos modelos literarios, auge de la belleza fiel y femenina», in: *Traduc-*

leurs lecteurs; tel était leur but: soumettre l'œuvre originale à une «connaturalisation» en embellissant et en corrigeant tout ce qui pouvait choquer les coutumes françaises.<sup>19</sup> Ce genre de «traduction maquillée» eut de nombreux défenseurs mais aussi des détracteurs qui considéraient que le traducteur devait tâcher de faire comprendre l'œuvre au lecteur mais également d'en respecter l'identité et celles de son auteur. Jean-Louis Geoffroy, rhétoricien et traducteur de Théocrite, critique cette façon de traduire « à la française » - Celle-ci, selon lui, ne se soucie que de répondre au goût français en masquant le texte original qui en devient méconnaissable.

(...) voir les Anglois, les Espagnols, les Italiens dans le costume de leur Pays. Je ne les reconnais plus quand ils sont habillés à la Française. Cette manie de mutiler & de défigurer les ouvrages sous prétexte de les ajuster à notre goût & nos mœurs sont-ils donc la règle du beau. Pourquoi nous envier le plaisir d'étudier & de connoître les mœurs étrangères ? Cette connaissance n'est-elle pas un des plus grands avantages qu'on puisse retirer de la lecture ?<sup>20</sup>

Signalons enfin la traduction réalisée par Francisco de Faría, *El Robo de Proserpina*, qui fut publié en en 1606. L'auteur, originaire de Grenade, est l'auteur, entre autres, des vers qui commencent le poème de Luis Barahona de Soto, « Las lágrimas de Angélica » (1586). On ne garde de son œuvre poétique que quelques compositions isolées et éparses parmi lesquelles la satire « No me denuncie a los hombres » mérite d'être mentionnée. Elle fut attribuée à Gongora et fait partie du manuscrit *Poetica silva*, fait qui le lie à l'Académie de don Pedro de Granada y Venegas qui connut un grand succès entre 1595 et 1601. Francisco de Faría laissa un bon échantillon de sa production poétique à travers certaines compositions éparses, à caractère louangeur, qui apparaissent dans différents livres tels que *Antigüedad y excelencias de Granada* de F. Bermúdez de Pedraza, *Jerusalén conquistada* de Lope, *Tablas poéticas* de Francisco de Cascales et la traduction grenadine de l'œuvre *Teatro y la descripción del mundo* de J. Paulo Salucio, réalisée par le chapelain Miguel Pérez.

Alors que la traduction de *La Thébaïde* de Stace, réalisée para Arjona de Morillo ne parut pas dans la presse grenadine, l'œuvre de Faría, par contre, fut publiée, à Madrid en 1608, avec une dédicace à Luis Fernández de Córdoba, Duc de Sessa.

En 1614, Cervantés fit l'éloge de *De Raptu Proserpinae*, dans son *Viaje del Parnaso* :

---

*ción en la época ilustrada (Panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*. Granada: Comares, 2009, p. 110.

<sup>19</sup> María José García Garrosa, Francisco Lafarga: *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y antología*. Kassel : Reichenberger, 2004.

<sup>20</sup> Lettre VI, in : *Année Littéraire*, 1783, tome VIII, pp. 87-88 (citation de Tania Collani : *La traduction/création du Vatbek de Willian Beckford et la théorie de la traduction au XVIII<sup>ème</sup> siècle* (tesina in traduttologia). Bolonia : 2005, p. 12).

Este que de la cárcel del olvido  
 Sacó otra vez a Proserpina hermosa,  
 Con que a España y al Dauro ha enriquecido,  
 Verásle en la contienda rigurosa  
 Que se teme y espera en nuestros días,  
 Culpa de nuestra edad poco dichosa,  
 Mostrar de su valor las lozanías;  
 Pero ¿qué mucho, si es aqueste el docto  
 y grave D. Francisco de Farías?<sup>21</sup>

De même, au Chant XIX de sa *Jerusalén conquistada*, Lope de Vega loue l'œuvre en ces termes :

Y tú, por verdes años, desengaño  
 de que merecen su debida gloria  
 roba a Claudiano su laurel, Faría,  
 pues ya su Proserpina te confía.<sup>22</sup>

Et plus tard, dans son poème « Granada », Collado del Hierro compte Faría au nombre des Hommes illustres, et loue sa facette de traducteur.

Bien que Faría ait conservé dans trois livres la structure originale de l'œuvre de Claudien, il introduisit en plus un huitain au début de chaque partie en y exposant brièvement l'argument. À titre d'exemple, voici comment il résume le premier livre :

Quiso Plutón muger, previno guerra  
 Contra Tove, las Parcas lo impidieron,  
 Mercurio Embaxador las pazes cierra,  
 Y darle Proserpina resolvieron:  
 Dexa Cenes su hija, y se destierra  
 A Frigia, a Venus movedora hizieron  
 Del robo, ella deciende muy lozana,  
 Ya ven la virgen Palas y Diana.<sup>23</sup>

Mais Faría ne s'est pas seulement contenté de traduire l'œuvre de Claudien il y a aussi ajouté une série d'éléments afin d'enrichir et d'embellir le texte «avec deux sens allégoriques», tel qu'il mentionne dans la Préface (Prólogo a los lectores: «(...) que porque del todo no parezca inútil, quise exornar con dos sentidos alegóricos (...)».<sup>24</sup> Comme Catherine des Roches dans son adaptation française, Faría adapte lui aussi le texte original au goût et au style de l'époque, grâce à l'ajout de certains anachronismes et des données supplé-

<sup>21</sup> Miguel de Cervantes: *Viaje del Parnaso* II, vv. 181-189, pp. 81-82.

<sup>22</sup> Lope de Vega: *La Jerusalén conquistada*, épopée tragique en *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso*, tomo XV. Madrid 1777.

<sup>23</sup> *Robo de Proserpina*, traduit par D. Francisco de Faría. Madrid: imprenta de Sancha, 1806, p. 7.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. III.

mentaires qui le mettent en symbiose avec la culture du XVII<sup>e</sup> siècle. En définitive, Faría cherchait à expliquer le mythe sans le trahir.

Dans « Le Privilegio del Rey », le travail du traducteur fait également l'objet d'éloges pour l'enrichissement que ce dernier apporte au castillan par le biais du latin.

(...) que a instancia de los buenos ingenios y aficionados a las buenas letras de humanidad habiades traducido en estilo épico, y lenguaje vulgar, lo que Claudiano poeta Latino había escrito *De Raptu Proserpinae*, que debaxo de ficcion poética contenía admirable filosofía, y le habiades añadido las alegorias y sentidos naturales y morales que os habían parecido necesarios; y porque el trabajo no pareciese tan solo, le habiades adornado con algunas obras vuestras indiferentes, y lo uno y lo otro era útil y provechoso, así para las costumbres, como porque se enriquecía la lengua castellana con la latina, y porque se entendía que ningún poeta hasta hoy lo había traducido y apenas entendido.<sup>25</sup>

Dans sa lettre aux lecteurs, « Autor a los lectores », Faría, lui-même, reconnaît que la tâche du traducteur est ardue et il s'excuse envers le lecteur au cas où la traduction de l'œuvre de Claudien ne serait pas de son goût ; il avoue qu'il est difficile qu'une traduction soit parfaite et plaise autant que l'œuvre originale :

Quan difícil sea, en tanta diferencia de números de voces y modos de decir como de un idioma a otro se conoce, traducir tan fielmente que la traducción agrade tanto como la obra principal.<sup>26</sup>

### 3 D'autres traductions et versions en français et en espagnol

En vers :

- 1620, Paris, du Bray, in-8, *Phoenix*, au Roi (traduit de Claudien en vers héroïques, avec une addition) ; par Pierre Motin, dans Les Délices de la poésie française.
- 1621, *Le Ravissement de Proserpine* de Claudian (traduit en prose françoise) Avec un quastriesme livre. Ensemble la mythologie ou explication naturelle de la Fable par G.A. Advocat en Parlement.
- *De Phoenix*, traduit du latin Le Claudian, (traduit en vers héroïques par le sieur Benevent, tresorier de France), in-4 de 8 pages.
- 1658, Paris, de Sercy, in-12. *Proserpine*, poeme de Claudian (traduit en vers héroïques et achevé par Jean Nicole, président à Chartres). Reimprimé dans le Recueil des poésies de l'auteur. 2 vols.

<sup>25</sup> *Robo de Proserpina*, p. 10.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 9.