

Renaissance and Reformation Renaissance et Réforme



L'Antiquité « à la mode » : traduction et travestissement littéraires, de la France à l'Angleterre (1650–1700)

Marie-Alice Belle

Volume 43, numéro 2, printemps 2020

Transformative Translations in Early Modern Britain and France
Traductions transformatives dans la première modernité française et britannique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1072191ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/rr.v43i2.34799>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (imprimé)

2293-7374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Belle, M.-A. (2020). L'Antiquité « à la mode » : traduction et travestissement littéraires, de la France à l'Angleterre (1650–1700). *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 43(2), 263–292.
<https://doi.org/10.33137/rr.v43i2.34799>

Résumé de l'article

Cet essai propose une étude parallèle des traductions anglaises des classiques antiques publiées dans la seconde moitié du dix-septième siècle anglais et de leurs « imitations » burlesques qui connaissent aussi (paradoxalement) à cette époque un véritable âge d'or. Alors que la critique littéraire a pu souligner la dynamique « hypertextuelle » (Genette) du travestissement littéraire, et ses liens avec le déclin des modèles littéraires et sociaux hérités de l'humanisme européen, on explore plus systématiquement ici les connexions intertextuelles et discursives, mais aussi matérielles et éditoriales qui associent intimement la « mode » littéraire du travesti avec les codes et pratiques néoclassiques de la traduction, en particulier le modèle français des « belles infidèles », lequel s'impose alors en Angleterre.

L'Antiquité « à la mode » : traduction et travestissement littéraires, de la France à l'Angleterre (1650–1700)

MARIE-ALICE BELLE

Université de Montréal

Cet essai propose une étude parallèle des traductions anglaises des classiques antiques publiées dans la seconde moitié du dix-septième siècle anglais et de leurs « imitations » burlesques qui connaissent aussi (paradoxalement) à cette époque un véritable âge d'or. Alors que la critique littéraire a pu souligner la dynamique « hypertextuelle » (Genette) du travestissement littéraire, et ses liens avec le déclin des modèles littéraires et sociaux hérités de l'humanisme européen, on explore plus systématiquement ici les connexions intertextuelles et discursives, mais aussi matérielles et éditoriales qui associent intimement la « mode » littéraire du travesti avec les codes et pratiques néoclassiques de la traduction, en particulier le modèle français des « belles infidèles », lequel s'impose alors en Angleterre.

This essay offers a parallel study of English translations of the Classics published in seventeenth-century Britain and their subversive « imitations » also (paradoxically) flourishing at the time. While scholars have highlighted the « hypertextual » (Genette) dynamics of literary travesties and linked them to the decline of social and literary models inherited from the Humanist tradition, this study focuses more specifically on the intertextual and discursive, but also material and editorial connections that intimately associate « à la mode » rewritings of the Classics with neoclassical translation codes and practices — in particular the French « belles infidèles » model that becomes dominant in Britain at that very same time.

Le 29 mai 1660, après près de vingt ans d'exil, le roi Charles II entre dans Londres en grande pompe. Depuis les arcs de triomphe dressés sur son passage jusqu'aux masques, ballets et poèmes composés dans le cadre des célébrations publiques, tout s'accorde pour identifier la restauration de la monarchie anglaise à un nouvel âge d'or, dont le faste et la gloire n'ont d'égal que ceux de l'Antiquité classique¹. C'est ainsi que le traducteur John Ogilby, qui avait par ailleurs présidé aux festivités royales, dédie au monarque une magnifique traduction illustrée et annotée de l'*Iliade*, où il ne manque de faire

1. Sur la récupération de l'imaginaire antique à l'époque dite « augustéenne » en Angleterre, voir l'ouvrage de Howard Erskine-Hill, *The Augustan Idea in English Literature* (London : Arnold, 1983). Sur le rôle de la traduction et de l'« imitation » dans la culture néoclassique anglaise, voir les ouvrages de Paul Hammond, en particulier *John Oldham and the Renewal of Classical Culture* (Cambridge : Cambridge University Press, 2010).

l'éloge du roi, en le présentant comme la nouvelle incarnation de la légitimité royale célébrée dans l'épopée antique². La dédicace témoigne de toute évidence de la volonté du traducteur de se faire une place à la cour de Charles II : dès 1654, alors que la traduction des classiques était en grande partie devenue l'apanage des membres de l'aristocrate royaliste, Ogilby avait publié une traduction de l'*Énéide* qui avait connu un succès considérable.



Figure 1. *Homer his Iliads translated by John Ogilby* (London : Thomas Roycroft for the author, 1660), 1. The Thomas Fisher Rare Book Library, University of Toronto.

Si les traductions d'Ogilby s'inscrivent dans la continuité d'une culture de cour dont les cadres sont établis dès les années 1630, elles n'en représentent pas moins un emblème de l'expansion du marché des traductions qui marque

2. John Ogilby, *Homer His Iliads. Translated, Adorn'd with Sculpture and Illustrated with Annotations* (London : Thomas Roycroft [for the author], 1660).

la seconde moitié du XVII^e siècle. En effet, les éditions de luxe des classiques qu’il édite, traduit, et imprime jusque dans les années 1670 répondent à un goût croissant de la part du lectorat anglais pour des traductions élégantes des grands auteurs de l’Antiquité. Car la demande vient alors non seulement de la noblesse et des milieux universitaires, qui représentent pour ainsi dire le lectorat traditionnel de ce genre d’ouvrages, mais aussi d’une classe bourgeoise en pleine expansion, ainsi que du public féminin³. Parallèlement à ces belles et coûteuses éditions *in-folio* des classiques, la seconde moitié du siècle voit également se multiplier les *miscellanies*, recueils de traductions à plusieurs mains, où l’on rencontre souvent plusieurs versions du même texte. L’un des premiers exemples en est le volume de traductions des œuvres d’Horace publié en 1666 par le poète satirique et traducteur Alexander Brome⁴. Le mouvement culminera dans les dernières décennies du siècle avec la série de recueils publiée par Jacob Tonson : à cet égard, l’exemple le plus célèbre demeure sans doute *Ovid’s Epistles*, publié en 1680, et dont la préface composée par Dryden représente elle-même un classique de l’histoire de la traduction.

Paradoxalement, cet âge d’or de la traduction est aussi marqué par la floraison du genre du travesti. Ce mode littéraire, inauguré par l’*Eneide travestita* de l’Italien Giambattista Lalli (1633), se définit par la réécriture subversive des auteurs de l’Antiquité selon des modalités allant de la fine parodie à la farce la plus grossière. Comme plusieurs historiens littéraires l’ont souligné, le phénomène est intimement lié au prestige littéraire dont jouissent ces textes classiques, et représente donc pour ainsi dire leur envers⁵. Pour que la parodie soit efficace, il faut en effet que le lecteur puisse reconnaître l’original, et jamais l’imaginaire antique n’a été aussi présent dans la culture anglaise, depuis le discours politique qui associe la restauration de la monarchie à un nouvel âge d’Auguste, jusqu’au triomphe de la tragédie néoclassique, sans oublier la floraison de l’architecture palladienne à l’antique dans les rues de Londres

3. Sur l’expansion du marché des traductions en Angleterre au dix-septième siècle, voir Stuart Gillespie et Penelope Wilson, « The Publishing and Readership of Translation », in *The Oxford History of Literary Translation in English*, vol. 3 (1660–1790), éd. Peter France et Stuart Gillespie (Oxford : Oxford University Press, 2005), 38–51.

4. *The Poems of Horace, consisting of odes, satyres, and epistles rendred in English verse by several persons*, (London : E. Cotes for Henry Brome, 1666).

5. Voir par exemple l’étude de Jean Leclerc, *L’Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643–1661)* (Québec : Presses de l’Université Laval, 2008).

et dans les demeures de campagne de l'aristocratie. En Angleterre, plusieurs termes reviennent pour désigner ces réécritures subversives : « mock-poem » ou parodie ; « burlesque » ; « travesti » ; et même « imitation ». Les termes sont souvent combinés, selon la logique de l'accumulation verbale qui caractérise par ailleurs ce mode littéraire. Ainsi, le travesti du quatrième livre de l'*Énéide* publié par l'essayiste et traducteur Charles Cotton en 1665 porte le titre de *Scarronides, or Virgile Travestie, A mock-poem, in imitation of the Fourth Book of Virgils Aeneis in English, burlesque*. Si le terme de « travesti » a son origine chez Lalli, Cotton se réfère ici bien sûr au non moins célèbre *Virgile Travesti* de Paul Scarron (1648), qui avait marqué la naissance en France de cette « vogue » littéraire⁶. Comme en France, le phénomène rencontre en Angleterre un succès immédiat, acquérant même une dimension cumulative : un travesti des œuvres d'Homère paraît en 1664 ; des « continuations » anonymes au travesti de Cotton sont publiés dès 1665 ; et nombreux sont les auteurs qui exploitent un engouement dont témoigne d'ailleurs l'une des autres appellations que l'on donne à ces œuvres, celle de réécriture « à la mode »⁷.

La critique s'est souvent interrogée sur les liens entre les variétés anglaises du travesti et le mouvement de traduction et retraduction des classiques antiques qui marque également le XVII^e siècle anglais. Dès 1969, dans le cadre d'une étude sur la poétique de l'imitation et de la satire aux XVII^e et XVIII^e siècles, Howard Weinbrot reconnaissait dans les réécritures « à la mode » des œuvres antiques les raccourcis historiques et idéologiques propres à la traduction libre, qui se présente d'ailleurs à l'époque, en Angleterre comme en France, en termes d'« imitation »⁸. Plus récemment, la subversion des valeurs héroïques et esthétiques qui caractérise ce mode littéraire a été reliée à la crise des modèles antiques, dont les traductions avaient contribué à établir les

6. L'ouvrage de Scarron avait été immédiatement suivi d'essais du même genre par Antoine Furetière, Charles Perrault et Charles Dufresnoy (tous publiés en 1649).

7. D'après le titre du travesti de l'*Iliade* publié par James Scudamore, *Homer A la mode* (London : Henry Hall for Richard Davis, 1664–1665). Sur l'impact en Angleterre du mouvement burlesque français, voir Albert West, *L'Influence française dans la poésie burlesque en Angleterre entre 1660 et 1700* (Paris : Slatkine, 1971 [1931]).

8. Howard Weinbrot, *The Formal Strain. Studies in Augustan Imitation and Satire* (Chicago : University of Chicago Press, 1969).

codes littéraires et interprétatifs depuis le début de la Renaissance⁹. Plusieurs critiques ont remarqué que les travestis et les traductions s'adressent à la même communauté de lecteurs¹⁰. Si ces analyses relèvent bien les nombreux éléments qui lient la réécriture burlesque des classiques antiques aux formes plus conventionnelles de l'« imitation », elles abordent avant tout ces textes à travers leur rapport à l'original, dans le cadre d'une réflexion sur la réception des œuvres antiques. Ainsi, la question est rarement posée de savoir dans quelle mesure les traductions sont elles-mêmes l'objet, ou du moins l'occasion, du travestissement burlesque ; et l'on voit rarement souligner le fait que de nombreux auteurs de travestis, Scarron et Cotton en première ligne, sont aussi des traducteurs. Or les parallèles qui s'établissent entre ces deux modes de la réécriture, tant sur le plan de la poétique et de l'appropriation culturelle des sources que sur le plan du lectorat, portent à croire que, outre leur rôle de médiation dans la constitution de l'imaginaire antique parodié, les traductions participent au jeu de citations intertextuelles propre au mode littéraire du travesti. En soulignant les stratégies poétiques, éditoriales, paratextuelles et intertextuelles à l'œuvre dans les cas les plus célèbres de réécriture « à la mode », on tâchera ici de resituer la pratique anglaise du travestissement littéraire dans le contexte du mouvement de traduction et de retraduction des œuvres de l'Antiquité qui marque en Angleterre, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la construction d'une culture littéraire néoclassique.

Une poétique de la traduction infidèle ?

Dans la préface à sa traduction du livre II de l'*Énéide* (1656), au moment de présenter sa « nouvelle manière de traduire » les auteurs antiques, le poète et

9. Voir par exemple Tanya Caldwell, « Restoration Parodies of Virgil and English Literary Values », *Huntington Library Quarterly* 69.3 (2006), 383–401, dx.doi.org/10.1525/hlq.2006.69.3.383 ; Paul Hartle, « 'Lawrels for the Conquer'd' : Virgilian Translation and Travesty in the English Civil War and Its Aftermath », in *Reinventing the Middle Ages and the Renaissance: Constructions of the Medieval and Early Modern Periods*, ed. William F. Gentrup (Turnhout : Brepols, 1998), 127–46.

10. Edith Flamarion avait souligné ce point à propos du cas français (« Énée et Didon travestis par Furetière et Scarron », in *Énée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un couple mythique*, éd. R. Martin [Paris : Presses du CNRS, 1998], 117–28). Sur le lectorat anglais des travestis, voir Andrew Pinnoch, « Book IV in Plain Brown Wrappers : Translations and Travesties of Dido », in *A Woman Scorn'd : Responses to the Dido Myth*, ed. Michael Burden (London : Faber and Faber, 1998), 249–71, et en particulier 255.

traducteur John Denham déclare qu'il n'a pas poussé la liberté jusqu'à affubler Virgile de l'habit du fou, comme ses précédents français et italiens avaient pu le faire (« the fool's coat, wherein the French and Italian have of late presented him »).¹¹ Denham fait évidemment allusion aux travestis de l'*Énéide* publiés dans les décennies précédentes par Lalli, Scarron et bien d'autres à leur suite. Peut-être a-t-il en mémoire l'illustration frontispice de la première édition du *Virgile Travesti* de Scarron où, sous la toge romaine, le poète antique était revêtu du costume d'Arlequin (fig. 2). Au-delà de l'allusion topique et de la reprise ludique d'un des lieux communs les plus rebattus du discours sur la traduction — Denham qualifie en effet sa propre traduction de « déguisement » (« disguise ») — la métaphore vestimentaire qui se trouve filée dans tout le passage semble inviter à une lecture traductologique du travestissement dont il est ici question. Dès 1649, Furetière n'avait pas hésité à présenter son propre *Virgile Travesti* comme une traduction ; et, lorsque Boileau définira *a posteriori* le genre du travesti scarronien, il le fera selon les catégories retenues par les théoriciens de la traduction depuis la Renaissance. En effet, Bruni, Érasme et plus tard Dolet avaient tous défini la traduction comme une forme de l'imitation rhétorique, où, tout en préservant le sujet et la structure du texte, on en transpose l'*elocutio*, c'est-à-dire le style et le choix des mots. De même, dans le travesti, note Boileau, les héros antiques « parlent comme des harengères et des crocheteurs »¹². Le mot sera immédiatement repris par les commentateurs anglais, lesquels indiquent par exemple que Cotton fait parler à ses héros comme des « colporteurs et des maraîchers » (« Higlens and Custardmongers »)¹³, ou qu'il leur donne l'argot des mauvais quartiers de Londres (« The Cant of Belingsgate »)¹⁴.

11. John Denham, *The Destruction of Troy, An Essay upon the second book of Virgils Aeneis* (London : for Humphrey Moseley, 1656), A3v.

12. Nicolas Boileau-Despréaux, *Le Lutrin*, « Au Lecteur », préface de la première édition (1674), *Œuvres Complètes*, éd. Antoine Adam et Françoise Escal (Paris : NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1979), 1006.

13. John Crowne, *Daeneids* (London : for Richard Baldwin, 1692), A2r.

14. *The Art of Poetry, Written in French by the Sieur de Boileau, Made English* (London : for R. Bentley and S. Magnes, 1683), 6.



Figure 2. François Scarron, *Le Virgile Travesti en vers burlesques* (Paris : Toussaint Quinet, 1648), illustration frontispice. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Si l'on peut donc définir le genre du travesti, comme l'a fait par exemple Gérard Genette, en termes de « transformation stylistique »¹⁵, cette transformation se donne elle-même à lire comme une traduction inversée. En effet, suivant le précédent français établi, entre autres, par Nicolas Perrot d'Abancourt, les théoriciens anglais de la traduction libre, tels Abraham Cowley et John Denham, déclaraient chercher à « restaurer » les beautés du style et de la diction originale, n'hésitant pas à embellir leur source au passage¹⁶. Les auteurs de travesti, tout au contraire, optent systématiquement pour un style bas et une diction populaire. Ainsi, alors que chez Scarron, l'ouverture de l'*Énéide* prenait une allure de drame bourgeois, Cotton opte pour une diction encore plus basse, adoptant de fait la langue et le cadre d'une campagne anglaise aux habitants mal dégrossis :

I sing the man, read it who list,
A Trojan, true as ever pisst,
Who from Troy town, by wind and weather
To Italy (and who knows wither)

15. Dans son étude des modalités de « la littérature au second degré » (*Palimpsestes. La littérature au second degré* [Paris : Seuil, 1983]), Gérard Genette considère même la transposition stylistique « d'un texte noble en style vulgaire » comme la marque distinctive du genre du travesti (19), qu'il définit ainsi comme une « transformation stylistique à fonction dégradante » (32). Plus récemment, dans son analyse de la « vogue » du travesti en France, Leclerc a similairement défini le genre en termes de « traduction infidèle » et « miroir déformant de l'imitation classique » (Leclerc, 218). Bien que théorisées à partir du corpus français, ces définitions peuvent s'appliquer, du moins dans un premier temps, aux exemples anglais d'un mode littéraire souvent présenté en référence à ce même précédent français. La définition du travesti comme traduction dévoyée permet d'ailleurs de distinguer ce mode littéraire des autres formes de l'écriture burlesque, ou « mock-heroic », qui fleurissent à la même époque en Angleterre. Outre la distinction traditionnelle entre le « bas burlesque » (travesti scarronien) et le « burlesque noble » (mode héroï-comique théorisé par Boileau), on a en effet souvent analysé les travestis de Virgile et d'Homère qui marquent la seconde moitié du dix-septième siècle en lien avec le mode dit « hudibrastique », d'après le poème de Samuel Butler *Hudibras* (1663). Dans les deux cas, il s'agit d'une écriture à rebours des conventions épiques, associant une action noble à un style bas. Cependant, Butler et ses émules procèdent à une parodie plus générale des conventions du genre épique, alors que les auteurs de travesti suivent un « hypotexte » bien précis : c'est la fidélité paradoxale du travesti à sa source qui cause en grande partie le plaisir de la subversion. Pour une étude des différents modes de l'écriture burlesque en Angleterre, voir en particulier Richard Terry, *Mock-Heroic from Butler to Cowper : An English Genre and Discourse* (Aldershot : Ashgate, 2005), dx.doi.org/10.4324/9781315248790.

16. La métaphore de la restauration est commune à Cowley (préface aux *Pindarique Odes* [London : for Humphrey Moseley, 1656]) et à Denham. Ce dernier déclare d'ailleurs faire parfois parler son Virgile anglais mieux que le latin (*Destruction of Troy*, A4r).

Was packt, and wrackt, and lost, and tosst
And bounc’d from Pillar unto Post¹⁷.

La « dégradation »¹⁸ du langage virgilien passe ici par l’usage d’expressions grossières (« true as ever piss »), mais aussi d’idiomatismes et autres locutions proverbiales (« by wind and weather », « from Pillar unto Post »). De même, aux traducteurs qui s’excusaient de ne pouvoir rendre la richesse des termes latins, Cotton semble répondre par une *copia* ironique dont le comique réside à la fois dans l’incongruité verbale et dans l’exploitation de l’allitération, alors typiquement associée aux formes populaires de la complainte ou de la ballade. Non seulement la reprise du vers octosyllabe¹⁹ sur le modèle scarronien contribue-t-elle à associer le travesti aux genres littéraires populaires, mais le choix peut lui-même être relié aux débats de l’époque sur la traduction. En effet, alors que le XVII^e siècle anglais est traversé par un véritable débat sur le mètre héroïque, les traductions des auteurs antiques — et de l’*Énéide* plus particulièrement — représentent un espace privilégié d’expérimentation métrique, dont le soin avoué est ici encore d’égaliser la noblesse et l’harmonie classiques²⁰. En offrant à son lecteur des rimes de mirliton, ainsi qu’une diction disparate et cacophonique, Cotton s’inscrit donc en contradiction totale avec les discours et les pratiques de la traduction qui s’imposent à cette époque.

Si le travesti se donne à lire comme une subversion directe des principes de la traduction littéraire, il repose également sur l’exploitation paradoxale des libertés nouvelles que se donnent alors les traducteurs. Chez Cowley ou Denham, par exemple, le refus du littéralisme s’accompagne d’un étoffement du texte de départ, ou au contraire, de l’élision de passages dont la traduction était jugée impossible, ou peu souhaitable²¹. De même, comme Genette a pu le souligner, l’écriture burlesque repose sur un principe de « boursoufflement du texte », où

17. Charles Cotton, *Scarronides, or le Virgile Travesti* (London : E. Cotes for Henry Brome, 1664), 1.

18. Pour reprendre le terme de Genette, 19.

19. Le vers devient vite associé au genre, et le terme « burlesque » renvoie souvent, dans les titres anglais, au vers octosyllabe, ou vers burlesque, autant qu’au genre littéraire.

20. Voir par exemple Robin Sowerby, *The Augustan Art of Poetry. Augustan Translation of the Classics* (Oxford: Oxford University Press, 2006), [dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199286126.001.0001](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199286126.001.0001).

21. La préface aux *Pindarique Odes* de Cowley reprend d’ailleurs bien des éléments à d’Ablancourt : voir en particulier la fameuse préface de Lucien, de la traduction de N. Perrot, Sr d’Ablancourt (Paris : Augustin Courbé, 1654).

les détails du texte source, ou « hypotexte », font l'objet d'un développement parodique caricatural²². L'ouverture du *Scarronides or Virgile Travesti* de Cotton, citée ci-dessus, illustre bien ce principe d'enflure verbale : les six vers du travesti ne rendent en effet que les trois premiers hexamètres de l'épopée virgilienne²³. Quant à l'omission de passages gênants, typique de la pratique des « belles infidèles », elle trouve son équivalent dans les nombreux raccourcis que prennent les imitations burlesques, où les pauses descriptives ou poétiques propres au genre épique sont souvent sacrifiées²⁴. On peut lire ainsi le travesti, ainsi qu'Emmanuel Bury a pu le suggérer, comme une extension, sur un mode extrême et subversif, de la nouvelle licence poétique permise par les théoriciens de la traduction libre²⁵. C'est ce qu'indiquerait en effet la récupération par Cotton et ses émules du terme d'« imitation », qui avait en effet été proposé par d'Ablancourt, et par Cowley à sa suite, pour définir leur nouvelle manière de traduire.

Enfin, comme Howard Weinbrot l'a souligné, l'exploitation des modalités de la traduction libre s'étend à une particularité bien précise de ce mode de réécriture, à savoir la modernisation de l'imaginaire antique. Ici encore, la métaphore vestimentaire joue un rôle central : d'Ablancourt notait ainsi comment il fallait faire porter aux auteurs antiques l'habit de l'époque, à la manière des ambassadeurs qui « ont coutume de s'habiller à la mode des pays où on les envoie »²⁶. Cowley reprend l'image²⁷, suivi par Denham, qui

22. Genette, 12.

23. *Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Laviniaque venit / Litora, multum ille et terris jactatus et alto* (« Je chante les combats du héros qui le premier fuyant les rivages de Troie / parvint, prédestiné, en Italie, aux bords du Lavinium / longtemps malmené sur terre et sur mer... »). *L'Énéide Louvaniste*, trad. Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/virg/V04-Plan.html>. Les citations françaises de l'*Énéide* ci-après sont tirées de cette traduction.

24. C'est par exemple le cas de l'évocation de Fama, le monstre de la Renommée, qui représente l'un des passages les plus célèbres à l'époque. La description du monstre ailé au mille yeux et langues médisantes se trouve réduite à la mention d'une « petite dévergondée à la langue bien pendue » (« a little prating slut »). Cotton, *Scarronides... in imitation of the Fourth Book of Virgils Aeneis* (London : E. Cotes for Henry Brome, 1665), 38.

25. Dans la postface à l'ouvrage de Roger Zuber, *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique* (Paris : Armand Colin, 1968), Emmanuel Bury note en effet : « le burlesque offre un espace propre à l'expérimentation littéraire, un laboratoire où le jeu avec la référence peut aller jusqu'à la limite [...] Cette distorsion était déjà présente dans le travail des 'belles infidèles', elle est simplement poussée ici jusqu'à ses extrêmes conséquences, dans le sens d'une liberté créatrice qui s'affirme » (501).

26. D'Ablancourt, e3v.

27. « This Essay is but to try how it will look in an English habit ». Cowley, Aaa2v.

ajoute d'ailleurs que, non seulement Virgile doit-il parler comme un natif du pays, mais aussi comme un contemporain²⁸. Comme il a souvent été noté, ces stratégies de modernisation servent à établir un parallèle entre les thématiques antiques et la situation politique et sociale de l'époque. Le poète de cour Richard Fanshawe présentera ainsi une Didon ornée de broches et de rubans ; Denham et Ogilby n'hésiteront pas pour leur part à donner aux héros virgiliens les discours, et même le destin de la noblesse royaliste du temps²⁹. De là au travestissement burlesque, il n'y a qu'un pas : chez Cotton, Didon possède une ferme dans un « Carthageshire » à l'image de la campagne anglaise, tandis que les dieux antiques sont mués en membres de la *gentry* locale, qui cherchent en vain à placer un Énée vagabond. De même, l'utilisation généreuse de l'argot, des locutions proverbiales et autres tournures populaires participe bien, comme il a été souvent noté, à la « dégradation » carnavalesque de l'univers antique ; mais elle contribue aussi à mettre en scène, de manière subversive, le discours des traducteurs, ou « imitateurs » des Anciens, qui déclaraient les faire parler comme leurs propres contemporains.

Outre l'imaginaire antique auquel ils contribuent à donner une nouvelle vie, les deux modes de la réécriture que représentent la traduction et le travestissement littéraire partagent ainsi une poétique et un discours communs. Cependant, on ne saurait se limiter à un simple parallèle entre ces deux modalités de l'écriture « au second degré ». L'exploitation opportuniste des principes de la traduction libre par les auteurs de travestis semble en effet indiquer que l'« imitation » burlesque vise aussi, au-delà — ou en deçà — des œuvres antiques, les versions modernisées qu'en offrent alors les traducteurs. Dans son étude sur la « vogue » du travesti, Jean Leclerc signalait comme une caractéristique du mode burlesque la multiplication des allusions littéraires³⁰. C'est bien le cas ici : outre la référence aux modèles antiques et à leurs doubles scarroniens, il semblerait que l'élargissement du champ référentiel propre aux réécritures « à la mode » inclut aussi une relation que l'on pourrait qualifier de dialogique avec les traductions des mêmes textes qui leur sont contemporaines.

28. « ... not only as a man of this Nation, but as a man of this age ». Denham, A3v.

29. L'exemple le plus connu est l'association directe, chez Denham, entre la mort de Priam décapité par Pyrrhus, et celle de Charles I^{er} qui avait connu un sort semblable quelques années avant la parution de *The Destruction of Troy*.

30. Leclerc, 155–56.

Traductions et travestis : étude parallèle du corpus

Un premier cas révélateur est celui de *The Loves of Hero et Leander, A Mock Poem*, qui représente de fait le premier spécimen anglais du genre³¹. Attribué à James Smith, homme d'Église aux mœurs peu orthodoxes³², le texte est publié pour la première fois en 1651, pendant le protectorat de Cromwell (voir le tableau chronologique ci-dessous). La première page du volume indique qu'il s'agit d'un poème que certains gentilshommes et dames d'esprit ont appris par cœur, et qu'ils se récitent pour agréments leurs promenades à Hyde Park, ou dans le New Exchange³³, l'une des premières galeries marchandes de Londres où se vendent alors toutes sortes de produits de luxe, en particulier des importations françaises. Le « mock-poem » consiste à première vue en une réécriture grivoise d'un épyllion du poète grec Musée. Cependant, ses origines sont plus complexes. En effet, dès 1598, le poète et dramaturge Christopher Marlowe publie une adaptation du poème grec incluant de nombreux passages érotiques. Une version complétée par le poète et traducteur George Chapman paraît la même année, et connaît un très grand succès³⁴ : elle représente de toute évidence un élément majeur de l'« hypotexte » sur lequel se construit la parodie de 1651. Cependant, on ne saurait passer sous silence la version du poème grec composée par le traducteur Robert Stapylton, qui circule en Angleterre dès 1645, et qui connaît elle aussi plusieurs éditions³⁵. La page de titre du « mock-poem » semble faire plus ou moins directement allusion à cette traduction.

31. *The Loves of Hero and Leander, a Mock Poem, with Marginal Notes, and other choice Pieces of Drollery* (London : [s.n.], 1651).

32. Il est en effet emprisonné plusieurs fois pour dettes ou malversations financières, sans que cela ne semble nuire à sa carrière ecclésiastique. Il fonde dans les années 1630–1640 une société quelque peu fantaisiste, *The Order or Family of the Fancy*. C'est pour ce cercle, et sans doute avec la contribution de ses membres, que *Hero and Leander* a probablement été composé. Voir sur ce point Timothy Raylor, *Cavaliers, Clubs, and Literary Culture: Sir John Mennes, James Smith, and the Order of the Fancy* (Newark : University of Delaware Press, 1994).

33. « Got by heart, and often repeated by divers witty Gentlemen, and Ladies, that use to walke in the New Exchange, and at their recreations in Hide-Park ».

34. On en compte en effet près de dix rééditions, à intervalles très rapprochés, dans les trois décennies suivant sa parution. Chapman publie par ailleurs sa propre traduction annotée du poème de Musée en 1616.

35. Robert Stapylton, *The loves of Hero and Leander : a Greeke poem, written by Musaeus ; translated by Sir Robert Stapylton* (Oxford : Henry Hall, 1645).

Comme dans l’édition de 1647 de la traduction de Stapylton, Smith présente son texte comme une version annotée du poème grec (« with annotations »). De même, la mention chez Smith de « gentilshommes et dames » (« gentlemen and ladies »), toujours en page de titre, fait peut-être écho à la double préface de la traduction de Stapylton, qui s’adressait séparément aux lectrices (« To the Ladies ») et aux lecteurs (« To the Gentlemen ») de son ouvrage. Stapylton lui-même réagira d’ailleurs au succès du « mock-poem » de Smith en offrant en 1669 une adaptation du texte de Musée sous forme de tragédie. Entendant sans nul doute rendre ainsi au poème grec sa gravité et son lustre originels, il invite son auditoire à rejeter les versions « nouvelles » (« new-modell’d ») et « burlesques » du thème, dont il souligne à la fois l’impertinence et la popularité³⁶. C’est ainsi que, l’année même de la composition de cette tragédie, paraît une nouvelle version parodique du poème par le poète de cour et dramaturge William Wycherley³⁷.

Stapylton n’est cependant pas le seul traducteur à répondre à l’inconvenance renommée du « mock-Hero and Leander » de Smith. En effet, alors que le poème avait été intégré dès 1662 à une édition, plusieurs fois republiée, de l’*Art d’aimer* d’Ovide dans une traduction anglaise, on voit paraître en 1672 une version, sérieuse cette fois-ci, de ces deux mêmes œuvres par Thomas Hoy. Ce dernier indique bien qu’il a suivi la source grecque (« from the Greek »), et, dans la préface à son « essai », se pose en censeur de la muse grivoise de James Smith et autres auteurs de travestis : les lecteurs avisés n’y verront selon lui que l’image de la corruption des mœurs modernes, version « dégénérée et diminuée » de la manière « robuste, virile et bien proportionnée » que les Anciens avaient d’aimer³⁸. Comme dans le cas de Stapylton, la version sérieuse, publiée en 1682, paraît la même année qu’une nouvelle édition du texte irrévérencieux. Ce dernier sera à nouveau publié en 1684, mais il semblerait ici que les traducteurs

36. « A Subject, which new-modell’d Rhyme abuses / For Love and Honour (Theams of former Ages) / Are turn’d into Bourlesque, on modern Stages: / Where a Iack-Pudding acts great *Alexander*, / And Puppets play mock-*Hero* and *Leander* ». Stapylton, *The Tragedie of Hero and Leander* (London : for Thomas Dring, 1669), A3r.

37. *Hero and Leander in Burlesque* (London : [s.n.], 1669).

38. « They may gather from thence how much the feeble, mock-Passion of our Age is degenerated and dwindled from the well-proportion’d, robust, manly Love of the Ancients ». *Two essays the former, Ovid De arte amandi, or, The art of love, the first book, the later Hero and Leander of Musaeus from the Greek* (London : T. James for Richard Northcott, 1682), A4v.

soucieux de la renommée du poète ancien aient eu le dernier mot. La version du poème grec par Hoy sera reprise dans la traduction « à plusieurs mains » publiée en 1692 par Jacob Tonson³⁹, et le texte de Smith ne sera pas réédité au-delà des années 1680.

Tableau 1. Musée, Héro et Léandre : traductions et travestis, 1645–1690.

(1598 Marlowe/Chapman, <i>Hero and Leander</i>, 10 rééditions) 1645 Stapylton, tr., <i>Hero and Leander</i> 1647 Stapylton (2 éditions, une avec notes) 1669 Stapylton, <i>The Tragedy of Hero and Leander</i> 1682 Thomas Hoy, tr., <i>De Arte amandi et Hero and Leander from the Greek</i> 1690 Hoy (2 éditions) 1690 Anon. <i>The Famous ... history of... Hero and Leander</i> (romance en prose) 1692 <i>Ovid's Art of Love. With Hero and Leander. From the Greek... by several hands</i>	1651 James Smith, <i>The loves of Hero and Leander. A Mock-poem with marginal notes.</i> 1653 Smith (3 éditions) 1662. Anon., <i>De Arte Amandi...also the Loves of Hero and Leander, A mock-Poem.</i> 1669 William Wycherley, <i>Hero and Leander in Burlesque</i> 1672 <i>De Arte Amandi</i> 1682 <i>De Arte Amandi</i> 1684 <i>De Arte Amandi</i>
--	---

39. Ovid's *Art of love with Hero and Leander of Musaeus, from the Greek, translated by several hands*, (London : Jacob Tonson, 1692).

Si la double fortune du poème de Musée montre donc comment les réécritures sur le mode du travesti peuvent générer de nouvelles traductions des grands textes de l’Antiquité, il arrive aussi que les parodies burlesques représentent à leur tour des réactions plus ou moins explicites à la parution de nouvelles versions des classiques antiques. Le cas le plus éloquent est sans doute celui des *Héroïdes* d’Ovide, ce recueil d’épîtres élégiaques que des figures de la mythologie antique, composées de femmes pour la plupart, écrivent aux héros qui les ont abandonnées, trahies ou autrement trompées. Dans les années 1670, il semble que la traduction de référence soit celle de Wye Saltonstall, publiée pour la première fois en 1636, et rééditée plus ou moins régulièrement jusqu’en 1695 (voir tableau ci-dessous). L’*Ovidius exulans, or Ovid Travestie* d’Alexander Radcliffe (1673) en représente sans doute la contrepartie burlesque. Mais dès sa parution en 1680, le recueil *Ovid’s Epistles*, publié par Jacob Tonson, et réunissant des traductions composées par Dryden et autres écrivains renommés, s’impose comme une nouvelle référence : il fait l’objet d’un nouveau tirage dès 1681 et connaîtra de nombreuses rééditions dans des formats divers⁴⁰. C’est très probablement cet événement qui motive la publication par Tonson lui-même, en 1680 et 1681, d’une version augmentée, puis complète, de l’*Ovide Travesti* de Radcliffe⁴¹. Mais l’année 1680 voit aussi paraître *The Wits Paraphras’d*, où Matthew Stevenson se livre à une parodie, non point tant de l’œuvre d’Ovide que du recueil de traductions paru la même année. Ainsi l’indique le titre complet du volume : *The wits paraphras’d, or, Paraphrase upon paraphrase in a burlesque on the several late translations of Ovids Epistles*.

40. Sur le lectorat des différentes éditions de *Ovid’s Epistles*, voir par exemple l’introduction à la préface de Dryden sur le site du projet *Textes Théoriques en Traduction*: <http://ttt.univ-paris3.fr/spip.php?article1&lang=fr>.

41. *Ovid travestie, a burlesque upon several of Ovids Epistles, by Alexander Radcliffe* (London : Jacob Tonson, 1680 et 1681 respectivement).

Tableau 2. Ovide, *Héroïdes*, traductions et travestis, 1636–1696.

1636 Wye Saltonstall, tr., <i>Ovid's Heroical Epistles</i> 1637 Saltonstall	
1639 John Sherburne, tr., <i>Ovid's Heroical Epistles</i> 1639 Saltonstall 1653 Saltonstall 1656 Saltonstall 1663 Saltonstall 1671 Saltonstall 1673 Saltonstall 1677 Saltonstall	1673 Alexander Radcliffe, <i>Ovidius Exulans, or Ovid Travestie</i>
1680 Dryden et al., tr., <i>Ovid's Epistles by several hands</i> 1681 Dryden et al. 1683 Dryden et al. 1686 Saltonstall 1688 Dryden et al. (2 éditions) 1693 Dryden et al. 1695 Saltonstall	1680 Matthew Stevenson, <i>The Wits paraphrasd</i> (2 éditions) 1680 Radcliffe, version augmentée 1681 Radcliffe, <i>Ovid Travestie, a burlesque</i> (version complète) 1696 Radcliffe (complète, 2 éditions)

La répétition du terme de « paraphrase » appelle ici quelques commentaires. Dès les années 1670, le terme désignait la traduction libre, parfois au même titre que celui d'« imitation », en particulier dans le contexte de la réécriture satirique des auteurs classiques⁴². Le terme est récupéré par les auteurs de travestis, tel John Philips qui publie en 1672 un *Maronides, or Virgile*

42. Voir sur ce point Weinbrot, *The Formal Strain*, 46–8.

Travestie, aussi identifié comme « a new paraphrase upon the fifth book of Virgils Aeneids, in Burlesque verse ». L’accumulation des termes « paraphrase de paraphrase » est par ailleurs indicatrice du mode : Cotton avait en effet offert en 1675 un Lucien travesti intitulé *Burlesque upon burlesque*⁴³. Cependant, le titre de Stevenson offre aussi, et peut-être surtout, une allusion subversive à la préface de Dryden, où ce dernier se réclame justement des « beaux esprits » (*wits*) de son temps pour offrir sa fameuse distinction entre métaphore, ou traduction à la lettre ; paraphrase, ou traduction « avec latitude » ; et imitation⁴⁴. Si les auteurs de travestis étendent ainsi le jeu intertextuel au-delà de la référence antique pour s’attacher aussi à ses reformulations modernes, ils ne se contentent pas d’en offrir une « paraphrase » subversive. La parodie prend en effet pour objet l’ensemble des modalités interprétatives développées dans le cadre de la traduction libre, depuis le discours sur le traduire qui s’y trouve formulé, jusqu’aux conventions éditoriales et aux codes herméneutiques établis par les traducteurs des auteurs antiques dans les décennies précédentes.

Le travesti comme parodie de traduction : stratégies paratextuelles

Le paratexte des travestis représente sans doute l’élément le plus révélateur de la relation qui s’établit entre les « paraphrases » subversives des classiques de l’Antiquité et leurs traductions plus sérieuses. Alors que les titres annoncent sans détour l’entreprise de détournement stylistique et esthétique qui caractérise le travesti, les dédicaces, notes au lecteur et autres pièces liminaires reprennent souvent, pour les subvertir, les conventions propres aux préfaces de traduction.

Les auteurs de travestis y manient par exemple volontiers, et non sans humour, le *topos* de l’humilité. Ainsi, dans la dédicace de son « imitation » burlesque du livre VI de l’*Énéide*, Maurice Atkins tourne en ridicule la *captatio benevolentiae* conventionnelle du genre en se livrant à une surenchère rhétorique tout aussi maladroite qu’extravagante. Il prie ainsi son dédicataire de « lui pardonner une audace à qui le zèle a donné des ailes, et qui, portée par le vent, vole trouver refuge contre [le] sein » protecteur d’un bienfaiteur dont il se

43. Charles Cotton, *Burlesque upon burlesque, or, The scoffer scoft being some of Lucians dialogues, newly put into English fustian* (London : for Henry Brome, 1675).

44. *Ovid’s Epistles Translated by Several Hands* (London : Jacob Tonson, 1680), av.

proclame évidemment éternellement reconnaissant⁴⁵. La dimension parodique de la dédicace est révélée par l'identité du destinataire, qui, loin de représenter un personnage de haut rang, comme semblerait indiquer la déférence exagérée du ton, n'est autre que le « cher ami » de l'auteur, un certain « Nathaniel Brent, of Grey's Inn, Esq. »⁴⁶.

De même, alors que les traducteurs de l'*Énéide*, tels John Denham, Edmund Waller ou encore James Harrington invitaient indirectement leurs lecteurs, avec la modestie de mise, à comparer leur œuvre avec l'original virgilien⁴⁷, Charles Cotton inclut, dès la première édition de son *Virgile Travesti*, un avis au lecteur le renvoyant à un commentaire, qui, selon lui, le guidera dans la comparaison de la version anglaise à l'original latin⁴⁸. Aucune des éditions de l'ouvrage présentement disponibles pour consultation ne porte cependant la trace du commentaire annoncé ; sans doute cette omission est-elle à mettre au nombre des tours joués par les auteurs burlesques aux dépens de leurs lecteurs. Un autre exemple en est *The Wits Paraphrased*, où Stevenson reprend l'une des caractéristiques propres aux recueils, ou « miscellanies » de traduction publiés par Jacob Tonson, à savoir la publication côte à côte de plusieurs versions du même texte par différentes plumes. Dans le recueil *Ovid's Epistles* de 1680, la traduction de l'élégie « De Didon à Énée » par Dryden était suivie d'une seconde version, probablement composée par le poète Carr Scrope⁴⁹. De même, suite à la version travestie de l'épître de Didon à Énée, Stevenson annonce, tout comme Tonson, une seconde version de la même élégie « par une autre

45. « Pardon, I beseech you, this Present Presumption, feather'd with zeal, and now upon the wing, flying into your bosom for Protection... ». Maurice Atkins, *Cataplus, or Aeneas his descent into Hell, a mock-Poem* (London : for the author, 1672), n. p.

46. Voir aussi le titre de la dédicace dans *The Wits Paraphras'd* : « To his Super-superlative Accomplish'd, and more than Thrice-Ingenious Friend, Mr. Julian, Principal Secretary to the Muses » (London : William Cademan, 1680), A2r.

47. Voir par exemple la préface d'Edmund Waller au volume *The Passion of Dido for Aeneas, as it is incomparably exprest in the Fourth Book of Virgil* (London : for Humphrey Moseley, 1658) ; ou encore l'adresse au lecteur de James Harrington dans *Virgil's Aeneis the third, fourth, fifth and sixth Books, translated by James Harrington* (London : J. Cottrel for Henry Fletcher, 1659), A4v.

48. « The reader is desired, for the better comparing of the Latin and the English together, to read on forward onto the ensuing Letter of direction, before he compare the former with the Original ». Cotton, *Scarronides*, A8v.

49. *Ovid's Epistles Translated by several hands*, 215–38.

main »⁵⁰. Le texte cependant ne fait que reprendre *verbatim* les premiers vers de l’épître précédente, avant de s’interrompre sur une intervention de Stevenson, qui, assumant la posture d’éditeur, renvoie le lecteur à la première version. La seconde, note-t-il, « est si semblable à la première que l’une vaut aussi bien pour l’autre, et [il] ne souhaite pas lasser le lecteur par d’inutiles répétitions »⁵¹. Car, tel qu’annoncé en page de titre, Stevenson étend sa démarche parodique à l’ensemble de l’ouvrage de 1681, y compris la préface de Dryden qui fait l’objet d’une « imitation » particulièrement féroce. Reprenant à l’identique la mise en page de l’édition de 1680, majuscules et italiques y compris, la préface de *The Wits Paraphrased* se résume à un *compendium* disparate des lieux communs les plus plats. Des citations grecques ou latines auxquelles Dryden recourt volontiers, Stevenson n’en retient ainsi que des versions fautives ou tronquées, et conclut bien évidemment sur le « *nec verbum verbo* » d’Horace, dont Dryden avait offert un long commentaire dans le texte original.

La fausse érudition représente d’ailleurs une caractéristique commune des paratextes de travesti. Les différents volumes du *Scarronides* de Cotton (1664), l’« imitation » du livre VI de l’*Énéide* par Maurice Atkins (1672), ainsi que le *Homer A la mode* de Scudamore (1664) sont tous émaillés de passages de l’original en latin ou en grec, cités le plus souvent en pied de page. La présence de ces citations dans l’espace du texte imprimé sert sans aucun doute le jeu de comparaison ludique auquel Cotton invite par exemple le lecteur : comme il a souvent été noté, le travesti représente avant tout un divertissement « de lettré, à l’intention des lettrés »⁵² qui sauront goûter la fidélité paradoxale du travesti envers sa source. Cependant, il s’agit sans doute aussi de reprendre une pratique courante dans le cadre des traductions. En effet, plusieurs textes antiques circulent à l’époque en version bilingue. De même, les éditions anglaises annotées de l’*Énéide*, de l’*Iliade* et de l’*Odyssée* par John Ogilby, qui représentent de loin les versions les plus populaires des classiques, offrent

50. « The Foregoing Epistle of Dido to Aeneas, by another hand ». Stevenson, *The Wits Paraphras’d*, 119.

51. « It is so like the other than one may indifferently serve for both, and I am loath to trouble the Reader with needless repetition » (120).

52. Comme le note Flamarion, « nous avons ici affaire à un exercice de lettrés à l’usage de lettrés, ou du moins de ceux qui peuvent s’amuser à établir une lecture comparative pour vérifier si les réécritures restent proches du canevas de l’œuvre virgilienne » (118).

fréquemment en note des citations en langues anciennes⁵³. Si les passages cités ont donc sans aucun doute pour fonction de mettre en valeur le travail même du travestissement littéraire, ils peuvent également s'inscrire dans le cadre d'une exploitation, d'autant plus jubilatoire qu'elle est plus systématique, des pratiques de lecture usuellement appliquées aux traductions des classiques antiques.

Depuis les premières traductions humanistes des auteurs classiques, il était coutume d'accompagner les textes traduits de commentaires plus ou moins savants⁵⁴. Placées en marge du texte ou en fin de volume, les notes avaient pour fonction de signaler les lieux communs rhétoriques ou les sentences morales à retenir, de clarifier les endroits ambigus, ou encore d'offrir au lecteur des indications de nature géographique, historique ou mythologique. Ainsi, en guise de sentence édifiante, Smith commente une mention du parler vulgaire par la remarque, quelque peu ironique, que l'érudition n'est pas chose donnée à tous (« all men cannot be Schollers »)⁵⁵. De même, au lieu d'attirer l'attention du lecteur sur la vertu du héros, comme c'était souvent le cas dans les traductions humanistes, l'auteur du « mock-Hero and Leander » en souligne au contraire l'aspect défraîchi : « note how every thing is the worse for wearing »⁵⁶ (fig. 3). Cotton signale pour sa part, en marge de son *Scarronides*, « une figure de style si rare qu'il n'existe pas encore de nom pour la qualifier »⁵⁷. On pourrait rapprocher ces notes faussement savantes des critiques communément formulées par les praticiens de la traduction libre contre les commentateurs trop exacts qui, par un attachement superstitieux à la lettre du texte, empêchent la « restauration » des textes antiques selon le goût du jour⁵⁸. Mais il se pourrait que soit aussi

53. Les traducteurs des œuvres d'Ovide (Sandys, Sherburne, Saltonstall) ou de Musée (Chapman, Staphylton) optent plutôt pour des notes en fin de volume, où ils recourent aussi abondamment à la citation d'autres textes antiques.

54. Initialement modelées sur les éditions humanistes des textes antiques *cum commentariis*, ces notes prennent une importance grandissante au cours du dix-septième siècle : elles occupent par exemple un bon tiers de la page imprimée dans les traductions des œuvres d'Homère et de Virgile publiées par John Ogilby.

55. Smith, *Hero and Leander*, 2.

56. *Ibid.*

57. Cotton, *Scarronides.... in imitation of the Fourth Book of Virgils Aeneis*, 13.

58. Voir par exemple la préface de Perrot d'Ablancourt à sa traduction des œuvres de Lucien, où il dénonce le zèle de « ceux qui sont idolâtres de toutes les paroles et de toutes les pensées des Anciens » (e4r).

visée l'érudition toute faite et quelque peu décorative qu'offrent alors, pour les traducteurs moins familiers de l'imaginaire antique, les traductions annotées des auteurs classiques.

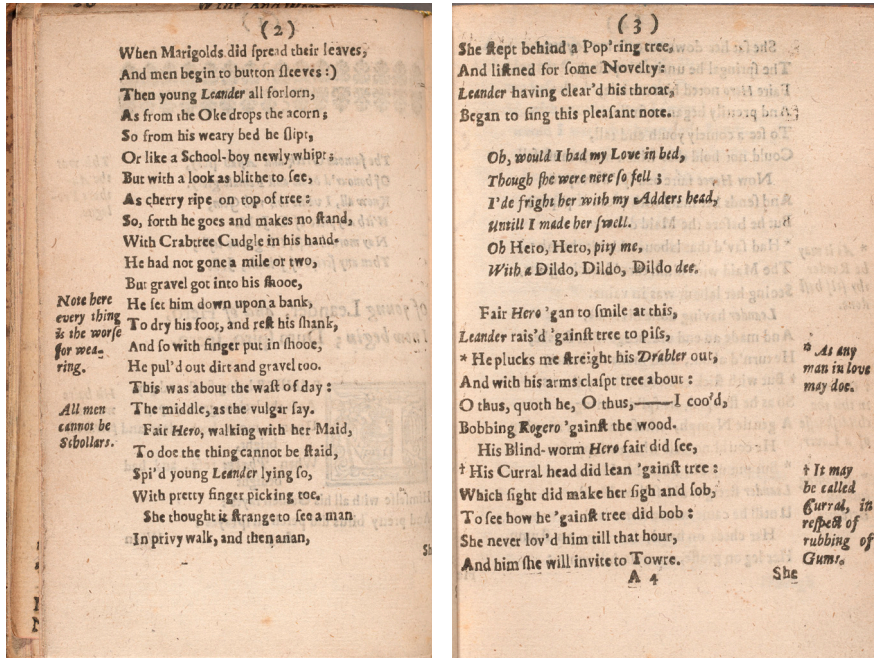


Figure 3. James Smith, *The Loves of Hero and Leander, a Mock Poem, with Marginall Notes, and other choice Pieces of Drollery* (London : [s.n.], 1653), 2–3. The Huntington Library, San Marino, California.

La subversion des fonctions traditionnelles de la note marginale peut d'ailleurs emprunter des détours interprétatifs assez inattendus. On notera d'emblée la grossièreté carnavalesque, parfois même ordurière du langage et des thèmes abordés qui explique la popularité du travesti, en même temps que son rejet par une bonne partie de la critique⁵⁹. Smith remplace par exemple la rencontre d'Héro et de Léandre aux festivités de Vénus par une occasion bien

59. Dryden, y préférant le « burlesque noble » présenté par Boileau dans son *Lutrin* (1674), relèguera le travesti au rang de divertissement de collégien (« a boyish kind of pleasure »). John Dryden, *The Satires of Decimus Junius Juvenalis* (London : Jacob Tonson, 1693), xlvi.

plus basse, puisque tous deux sont venus, non pas fêter la déesse, mais se soulager lors d'une promenade matinale. Alors que Héro entend son amant chanter, tout en urinant, une chanson aux connotations sexuelles plus qu'évidentes, elle voit Léandre « sortir sa canne à pêche » : « He plucks me straight his Drabler out »⁶⁰. Le double-sens grivois est indiqué par « straight », que l'on peut lire à la fois sous sa forme adverbiale (sans attendre), mais aussi comme un adjectif résultatif (droit, dressé), ainsi que par l'usage argotique commun de « pluck » pour désigner les plaisirs solitaires ; le tout étant renforcé par la note marginale : « as any man in love may doe ». (fig. 3) Mais le comique sexuel immédiat se double peut-être ici d'une allusion un peu plus fine, et d'autant plus subversive, à la présence de notes du même genre, et parfois formulées en termes semblables, en marge des traductions des auteurs antiques. Les lecteurs du travesti de Smith avaient ainsi peut-être rencontré dans leur jeunesse la traduction élisabéthaine de l'*Énéide* par Thomas Phaer et Thomas Twyne⁶¹, dont les notes marginales attiraient par exemple l'attention du lecteur sur la comparaison de Didon à une biche blessée (« a lover like a wounded deer »), ou l'invitaient à reconnaître le *topos* poétique de la fureur de l'amant déçu. Chez Phaer comme chez les autres traducteurs à vocation pédagogique, ces notes avaient pour fonction d'identifier les lieux communs de la poésie amoureuse classique que tout lecteur pour le moins lettré se devait de maîtriser, afin d'en reconnaître les métamorphoses dans la littérature moderne. De fait, dans les années 1650, alors que l'on entend encore des échos de la tradition pétrarquiste dans les genres lyriques et la poésie de circonstance, il existe peu de lieux communs aussi rebattus que celui de l'amant délaissé. Ainsi, en même temps que l'inscription marginale attire l'attention sur la transformation irrévérencieuse du texte original, sa formulation ouvre tout un éventail de souvenirs littéraires, antiques autant que modernes, dont l'association incongrue avec la bassesse du travesti contribue sans aucun doute au plaisir comique.

La seconde partie du *Homer Alamode* publiée de manière anonyme en 1681 présente un cas semblable d'annotation parodique, lequel vise cependant cette fois-ci les fonctions savantes du commentaire marginal (fig. 4). Il s'agit

60. Smith, *Hero and Leander*, 3.

61. Si l'*Énéide* de Phaer et Twyne est identifiée dès les années 1660 comme l'archétype de la traduction désuète (voir par exemple la préface d'Alexander Brome à son recueil de traduction des œuvres d'Horace (1666), où il la compare aux traductions de Denham et Waller pour démontrer les progrès accomplis par les traducteurs modernes), on sait qu'elle était utilisée à fins pédagogiques jusque dans les années 1620.

d’un passage où, retournant le *topos* épique de l’appel aux armes, l’auteur évoque la couardise des Grecs. Ainsi, alors qu’Agamemnon, le « grand Atride » s’apprête à réunir ses troupes, il demande aux hérauts de procéder à l’appel, sans toutefois faire trop de bruit, pour éviter d’effrayer les soldats grecs : « But without Noise, lest the Greeks might / Suppose ’twas some Nocturnal Spright / And so for fear themselves be—* *Fright* »⁶². En marge du passage, on lit la note suivante :

*) This word Fright being left out in other M.S. hath given some lewd Commentators cause to suspect all was not well ; but if you will be content with this word, so, if not you may go *sh*—

On notera la dimension de pastiche de la note, qui s’adresse au lecteur à la seconde personne, renvoie aux différentes variantes du texte et prend acte de l’interprétation suggérée par les commentateurs à l’humeur grivoise (« lewd »), de la même manière que les traducteurs pouvaient citer les commentaires savants de Macrobe et autres gloseurs célèbres de la poésie homérique. Mais tout en donnant l’apparence de présenter les différentes interprétations possibles du texte, la note guide tout aussi sûrement le lecteur vers la lecture scatologique du passage qu’elle conteste en apparence. Déjà annoncée par les tirets, habituellement réservés à l’époque aux termes censurés, la nature du mal dont les Grecs risquent d’être pris est d’abord évoquée sous forme d’euphémisme (« all was not well »), avant d’être explicitée, au cas où le lecteur n’avait toujours pas deviné, dans le renvoi quelque peu cavalier qui clôt la note (« you may go sh-- », c’est-à-dire, « vous pouvez aller ch-- »). Les Grecs risquent bien, ainsi que le dirait Rabelais, de conchier toutes leurs chausses à la seule pensée des fantômes. L’intervention antiphrastrique de l’auteur/commentateur, dans son alternance entre la fausse prudence et une insistance franchement grossière, participe bien sûr, ici encore, au mélange des genres et des registres typique du travesti. La note joue en outre le rôle de supplément interprétatif qu’elle pouvait prendre dans les versions contemporaines des textes de l’Antiquité, participant de ce fait à la mise en scène burlesque des pratiques herméneutiques et littéraires alors associées à la lecture des classiques antiques en traduction.

62. Homer *Alamode, the second part, in English burlesque, or, A mock-poem upon the ninth book of Iliads* (London: S. Roycroft, for Dorman Newman, 1681), 7.

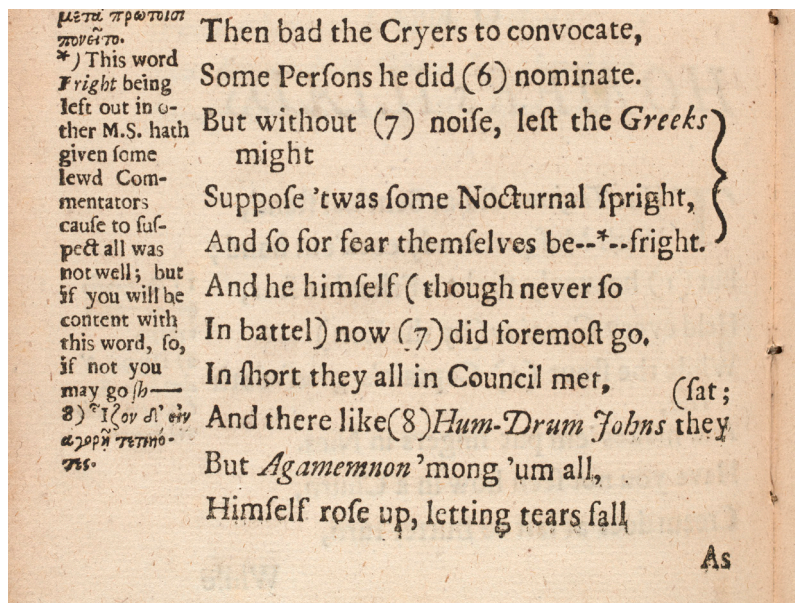


Figure 4. Anon., *Homer Alamode, the Second Part* (London: [s.n.], 1681), 2, détail. The Huntington Library, San Marino, California.

Les classiques « à la mode », une écriture au troisième degré ?

Les liens parodiques qui unissent ainsi les réécritures burlesques des auteurs classiques aux versions contemporaines de ces mêmes textes invitent ici à réévaluer la notion d'« écriture au second degré » proposée par Genette pour aborder le genre du travesti. Il semblerait que la reprise parodique de l'« hypotexte » classique soit aussi prétexte à des jeux de miroirs multiples, où se reflètent, non seulement l'imaginaire antique et ses transformations modernes, mais aussi les effets de « mode » littéraire de l'époque.

Afin de mieux cerner les enjeux de cette multiplication des références parodiques, il convient de revenir sur le *Scarronides, or Virgile Travestie* de Cotton, qui représente l'un des cas les plus célèbres, et les plus influents à l'époque, de l'imitation burlesque. Parmi les nombreux auteurs qui ont adopté le genre du travesti scarronien, Cotton est le seul à mettre en valeur

aussi explicitement le précédent français⁶³. Il se peut qu'il cherche à profiter de la vogue du travesti, qui, si l'on en croit Denham, avait déjà traversé la Manche dans les années 1650. On pourrait également lire la mention de Scarron, dans le contexte de la querelle des Anciens et des Modernes qui commence à agiter la société littéraire française⁶⁴, comme un choix explicite du moderne contre l'ancien, et plus précisément du modèle français contre l'autorité antique. Cotton connaît bien la culture française ; tout comme de nombreux membres de la bonne société anglaise, il a séjourné en France au cours des années 1650, et se distinguera d'ailleurs par sa (re-)traduction des *Essais* de Montaigne publiée en 1685⁶⁵. Plus généralement, l'influence littéraire de la France, diffuse dans la première moitié du XVII^e siècle, prend une nouvelle ampleur lors de la restauration de la monarchie en 1660. On rappellera que la cour anglaise était en exil à Paris pendant toutes les années 1650, et qu'elle est toute imprégnée des mœurs et de la littérature françaises lorsqu'elle revient à Londres. Cette influence se donne à voir dans la mode vestimentaire, dont on trouve d'ailleurs certains vestiges dans l'accoutrement par ailleurs assez grasseux dont Cotton affuble son Énée. En effet, sous le « fustian », l'habit de fou disparate dont ce dernier est revêtu, on peut aisément reconnaître des éléments typiquement français. Le héros burlesque porte le chapeau à large bords, galamment rabattu par l'arrière (« most swashingly pinn'd up behind »), importé de France dans les années 1630 par les « Cavaliers » de la cour de Charles I^{er}. De même, son habit est orné de rubans et de dentelle verte, selon la mode française en vogue dans les milieux de cour anglais dès les années 1630, et ravivée par l'exil. Bien sûr, la reprise des coutumes vestimentaires traditionnellement associées à la

63. Si le titre de *Scarronides* est en effet repris par au moins un autre auteur (anonyme par ailleurs) souhaitant sans doute profiter du succès dont jouissent les textes de Cotton, on remarquera que John Philips offre pour sa part en 1665 un *Maronides*, qui, tout en reprenant les principes du travesti développés par Cotton, ne fait pas référence au précédent français. Il semble donc que Cotton ait une raison particulière pour mettre en valeur sa dette envers Scarron.

64. Il n'est pas innocent que Charles Perrault, qui sera le plus célèbre défenseur de la cause des Modernes dans les années 1680, soit aussi l'un des premiers auteurs en France à travestir les œuvres antiques. Sur les liens entre le genre burlesque et la querelle, voir Claudine Nédélec, « Le burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale ? », *Dix-septième siècle* 224 (2004) : 429–43, en particulier 437–8.

65. *Essays of Michael, seigneur de Montaigne in three books, with marginal notes and quotations of the cited authors, and an account of the author's life* (London: for T. Basset, 1685). Cotton avait aussi traduit en 1664 la *Philosophie Morale des Stoïques* de Guillaume du Vair.

noblesse anglaise participe au travestissement des valeurs épiques⁶⁶. Cependant, la transformation du héros antique en personnage miteux habillé à la mode française peut également se comprendre à la lumière d'une remarque ultérieure de Cotton où ce dernier, tout traducteur de littérature française qu'il est, se plaint de la « francisation » de la culture anglaise :

I cannot conceive why we should (...) be debauch'd by their effeminate manners, luxurious kickshaws, and Fantastick Fashions, by which we are already sufficiently Frenchified, and more than (...) is consistent with (...) the honour of the English Nation⁶⁷.

Le choix de Scarron comme modèle littéraire prend alors toute sa force subversive. Dans les années 1640, le mode burlesque initié par Scarron allait en effet à contre-courant des délicatesses langagières et autres « manières efféminées » prisées par le mouvement précieux et autres courants littéraires prônant la bienséance et le beau parler. Alors que le classicisme naissant trouve un accueil des plus favorables auprès du lectorat anglais⁶⁸, la mise en valeur du modèle scarronien peut se lire comme une subversion ironique de l'importation en Angleterre d'un certain goût littéraire français.

Il faut noter par ailleurs que, tout au long des années 1640 et 1650, les traductions de l'*Énéide* avaient représenté un relais majeur dans l'adaptation des modes esthétiques et littéraires en vogue outre-Manche. En 1647, le poète de cour Richard Fanshawe avait ainsi offert une traduction du livre IV de l'*Énéide* sur le mode de la pastorale précieuse prisé par la reine Henriette-Marie. Dans cette version où figurait une Didon ornée de broches et rubans, Fanshawe profitait de l'occasion offerte par la thématique virgilienne pour déployer toutes les subtilités du vocabulaire précieux de la passion, depuis les « soins »

66. Voir sur ce point Hartle (« Lawrels for the Conquer'd »), qui souligne la dimension de satire politique inhérente au travesti, et relie la représentation des héros antiques comme membres déchus d'une noblesse défraîchie à la crise du discours héroïque qui accompagnait, dans les années 1640 et 1650, les traductions des épopées classiques par les membres du parti royaliste défait lors des guerres civiles.

67. Cotton, *The Planters Manual* (London: for Henry Brome, 1675), A4r. Les remarques de Cotton concernent à première vue l'importation de plantes et de fruits cultivés en France, mais les enjeux qu'il évoque ici dépassent de loin le domaine horticole.

68. Voir sur ce point Louis Charlanne, *L'Influence française en Angleterre au XVII^e siècle* (Paris : Slatkine, 1971).

(« cares ») et les « flèches d’or de Vénus » jusqu’aux « ardeurs » (« ardeur») de la « flamme amoureuse » (« am’rous fire »)⁶⁹. De même, la version de l’*Énéide* présentée dans le *Virgile* d’Ogilby (1654) évoquait la passion et la mort de la reine de Carthage avec les ornements et périphrases typiques du mouvement précieux⁷⁰. Cotton semble se jouer de ces afféteries, non seulement par la verve franchement grossière de son « imitation », mais aussi par des références obliques. Par exemple, le *topos* épique des rames brassant les flots avait fait l’objet, chez Fanshawe, d’ornements quelque peu extravagants. L’hexamètre virgilien « *Adnixa torquent spumae et caerula verrunt* »⁷¹ est ainsi l’occasion d’une métaphore précieuse : « They comb’d with Oares gray Neptunes curled head »⁷². L’image est à son tour récupérée par Cotton, qui lui donne un infléchissement des plus grotesques :

Neptune’s great whiskers had not been
 So neatly (z) brusht as they were then
 Of many a year ; [...]
 (a) They lather’d him in the great Bason
 So admirably well that Jason,
 Although he shav’d the golden fleece ;
 Ne’re washt him half so well as these

(z) -----et caerula verrunt
 (a) *Adnixa torquent spumae*-----⁷³

Les « boucles grises » de Neptune sont transformées en « grandes moustaches », et l’écume, en mousse à raser (« lather »). On notera ici l’usage que Cotton fait

69. Richard Fanshawe, « The Fourth Book of *Virgils Aeneis* on the loves of Dido and Aeneas », publié à la suite de *Il pastor fido* (London : for Humphrey Moseley, 1648), 273–96.

70. Voir sur ce point Marie-Alice Belle, « Sur la retraduction de Virgile en Angleterre au XVII^e siècle : les enjeux politiques et esthétiques de l’*Énéide* de John Ogilby (1654) », *Études Épistémè* 12 (2007) : 49–82.

71. « De toutes leurs forces, ils tourmentent l’écume et balaient les flots sombres ». *Énéide*, IV, v. 582.

72. C’est-à-dire, « ils peignaient de leurs rames les boucles grises de Neptune ». Fanshawe, « The Fourth Book », 294.

73. Cotton, *Scarronides ... in imitation of the Fourth Book of Virgils Aeneis*, 126–7. Les passages virgiliens sont cités en bas de page.

de l'original virgilien : les notes offrent en effet une justification paradoxale à la fantaisie interprétative déployée par le travesti, puisque *verro* signifie bien « brosser », et que *spuma*, dans un autre contexte, peut aussi désigner la mousse — d'où la crème à raser. Par l'extension de la métaphore jusqu'à son extrémité la plus cocasse, le passage parodie sans aucun doute le principe de la comparaison épique ; mais c'est aussi la poétique de l'ornement propre aux traductions précieuses, telle ici celle de Fanshawe, dont Cotton offre ici une caricature saisissante.

On rappellera enfin que, dans les années 1650 et 1660, les poètes de cour Denham et Waller, qui connaissaient peut-être d'Ablancourt, et sûrement plusieurs autres membres de l'Académie française, avaient fait de la traduction de l'*Énéide* le lieu d'une imposition graduelle des nouvelles normes du classicisme littéraire. Très rapidement, leurs traductions sont reconnues comme les exemples de valeurs esthétiques telles que l'équilibre, l'euphonie, l'harmonie, et le goût : Alexander Brome les présente ainsi en 1666, dans la préface de son recueil de traductions des poèmes d'*Horace*, comme les champions du nouveau goût classique⁷⁴. Par l'adoption systématique d'un mètre irrégulier, de rimes imparfaites et d'une élocution aussi disparate qu'impolie, le *Virgile Travesti* de Cotton peut donc se lire en termes de résistance, sur le mode ludique, à l'imposition de ce même goût classique dont les traductions de l'*Énéide* représentent à l'époque un instrument majeur. Il est d'ailleurs marquant que Cotton inclue, aux côtés de dieux et de héros antiques déchus, des figures littéraires emblématiques telles que le Falstaff de Shakespeare⁷⁵, comme pour réaffirmer la robustesse de la veine poétique anglaise et la présenter comme un antidote vigoureux aux « belles infidèles » venues de France. Au-delà de la reprise jubilatoire du modèle antique et de son double scarronien, le travesti se donne à lire comme une critique des modalités esthétiques et interprétatives de la traduction libre, ainsi que de son rôle dans une Angleterre qui se laisse

74. « Virgil (...) being plundered of all his *Ornaments* by the old Translatours, was restored to others with double lustre by those *Standard-bearers* of Wit and Judgment, Denham and Waller ». Brome, *The poems of Horace, consisting of odes, satyres, and epistles rendred in English verse by several persons* (London : E. Cotes for Henry Brome, 1666), A6v.

75. Cotton, *Scarronides... in imitation of the Fourth Book*, 123. On trouve en outre de nombreuses références, directes ou indirectes, à la poésie de Chaucer, et la description d'Énée (*Scarronides, or Virgile Travestie*, 31) n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de Hudibras dans le poème éponyme de Butler (*Hudibras*, [London : John Grismond for Richard Marriot, 1663], 13).

transformer — ou faudrait-il dire travestir ? — par les normes naissantes du classicisme français.

Conclusion

Le succès de la « mode » littéraire du travesti au XVII^e siècle révèle sans aucun doute l’un des paradoxes majeurs du (néo)classicisme européen, où la domination culturelle des classiques de l’Antiquité — dont la traduction et retraduction des œuvres majeures offre une preuve indéniable — coexiste avec une crise des modèles héroïques, littéraires et esthétiques dérivés de la culture antique. L’« imitation » parodique des classiques antiques offre certainement une réponse irrévérencieuse au culte « idolâtre », pour reprendre le mot de Perrot d’Ablancourt, des auteurs de Antiquité, illustrant ainsi l’un et l’autre aspect du paradoxe. Cependant, ce que le cas anglais révèle ici pleinement, c’est que la réécriture « à la mode » s’attaque, non seulement à l’imaginaire antique et à son statut dans le discours politique et littéraire de l’époque, mais aussi aux modalités mêmes de l’appropriation — ou « Englishing », comme diraient les traducteurs de l’époque — de ce même imaginaire. Par l’exploitation, aussi opportuniste que subversive, des ressorts poétiques et herméneutiques de la traduction libre, ainsi que des conventions discursives et éditoriales mises en place par les traducteurs des auteurs classiques, le travesti procède à la mise en scène des transformations et distorsions propres à la réécriture néoclassique du monde antique. Le jeu des parallèles et des allusions, qui représente, on l’a vu, un des principes centraux de l’« imitation » libre, se voit à son tour appliqué aux traductions elles-mêmes, contribuant à établir une relation dialogique entre les versions « à la mode » des classiques et leurs précédents plus respectables — ces deux formes de l’imitation étant par ailleurs souvent mises en circulation par les mêmes libraires londoniens.

Sans doute le cas de l’Angleterre représente-t-il un exemple particulièrement complexe, puisque, au contexte européen de crise des modèles antiques, s’ajoute ici la question de la médiation française — tant dans le développement du mode du travesti que dans la codification des normes linguistiques et esthétiques du néoclassicisme anglais. Cependant, l’enracinement indéniable du phénomène du travesti dans la culture anglaise de la traduction au XVII^e siècle inviterait à une investigation plus approfondie des liens entre travesti et

traduction dans les autres pays touchés par la vogue du burlesque⁷⁶. En mettant en valeur la place des traductions dans les pratiques éditoriales, paratextuelles et intertextuelles propres à la réécriture « à la mode », on aura tâché ici de compléter les analyses récentes sur la poétique et le discours de l'« imitation » burlesque, de souligner la richesse des échanges littéraires entre la France et l'Angleterre, et de tracer ainsi quelques pistes pour une histoire parallèle des traductions et travestis des œuvres antiques au début de l'âge classique.

76. C'est l'un des objectifs du projet de recherche intitulé *A Cultural History of Translations of Virgil* actuellement mené par Susanna Braund à l'Université de British Columbia.