

**Sur la retraduction de Virgile en Angleterre au XVII^e siècle :
les enjeux politiques et esthétiques de l'*Enéide* de John Ogilby (1654)**

Marie-Alice Belle
Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

Dans son traité de 1660 *A new discovery of the Old Art of Teaching Schoole*, le pédagogue Charles Hoole souligne l'utilité des traductions de l'*Enéide* de Virgile pour familiariser les étudiants avec ce véritable passage obligé de l'éducation classique. Or, parmi les différentes traductions disponibles à l'époque, il en est une qui retient particulièrement son attention :

There are several translations of Virgil into English verse, by the reading whereof young scholars may be somewhat helped to understand the Latine better, but of all the rest Mr Ogilby hath done it most completely, and if his larger book may be procured to the Schoole-Library, the lively pictures will imprint the Histories in Scholars Memories, and be a means to heighten their phansies with conceits answerable to the Authors gallant expressions.¹

Le "grand volume" ("larger book") désigne ici la traduction des œuvres de Virgile publiée en 1654 sous le titre suivant : *The Works of Publius Virgilius Maro, Translated, adorned with Sculpture, and illustrated with Annotations, by John Ogilby*. La traduction est en effet accompagnée de somptueuses illustrations, certaines d'entre elles exécutées par le célèbre graveur Wenceslaus Hollar, ainsi que de notes marginales faisant de cet *in folio* un modèle d'érudition autant que d'élégance. Bien que cette traduction ait été longtemps oubliée, et rarement étudiée², la parution de cet

¹ Charles Hoole, *A new discovery of the Old Art of Teaching Schoole*, 1660, Menston, Scolar Press, 1969.

² La seule étude approfondie qui y soit consacrée, à ma connaissance, est celle d'Annabel Patterson, dans son ouvrage *Pastoral and Ideology* (Berkeley, University of California Press, 1987). Le nom d'Ogilby est à peine mentionné par Lawrence Venuti dans son analyse des traductions de Virgile en Angleterre au XVII^e siècle. Cf. *The translator's Invisibility. A History of Translation*, London, Routledge, 1995, ch. 2, I,

ouvrage de luxe avait été saluée à l'époque comme un véritable évènement. Anthony à Wood y voit par exemple la plus belle édition jusqu'alors produite en Angleterre³, et elle semble avoir joui d'un succès considérable, si l'on en croit le nombre de ses rééditions, certaines d'entre elles selon un modèle moins coûteux, au long des décennies suivantes⁴. Le statut de texte de référence que Charles Hoole confère à cette traduction lui restera en effet jusqu'à la fin des années 1690, où elle sera éclipsée par la parution du *Virgile* de Dryden, autre traduction illustrée dont la plupart des gravures ne sont autres que celles du *Virgile* de 1654.

Outre son succès, la traduction de John Ogilby est remarquable en ce qu'elle se situe au point culminant d'un mouvement accru de retraduction de l'œuvre virgilienne. Ogilby avait lui-même composé une première traduction de l'épopée virgilienne en 1649; plus généralement, si Hoole souligne le nombre des versions disponibles, c'est que depuis les années 1630, et dans le seul cas de *l'Énéide*, le nombre de traductions complètes ou partielles du poème virgilien a littéralement doublé⁵. L'augmentation du nombre et de la fréquence des traductions de l'épopée virgilienne au cours de ces décennies charnières du XVIIe siècle anglais invite donc à considérer l'édition de 1654 sous l'angle de ce que les théoriciens de la traduction nomment le phénomène de la "retraduction". Dans le contexte d'une réflexion historique sur la traduction, Yves Gambier a souligné l'importance de relever et analyser ce qu'il nomme les "moments aigus de reprise d'un) texte"⁶, moments privilégiés qui, selon lui, permettent de dégager les causes historiques des mouvements de retraduction, les modalités textuelles de cette pratique du traduire, ainsi que les stratégies mises en œuvre par les différents (re)traducteurs. C'est en replaçant le "grand volume" d'Ogilby dans le réseau des retraductions de *l'Énéide* de Virgile qui lui sont contemporaines que l'on s'efforcera ici d'en dégager les modalités interprétatives et esthétiques, et de déterminer sa place dans une histoire de la traduction de *l'Énéide* en Angleterre au XVIIe siècle.

p. 43-65. De même, si Colin Burrow lui consacre quelques paragraphes dans sa présentation des traductions anglaises des œuvres de Virgile ("Virgil in English Translation", *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. Charles Martindale, Cambridge, Cambridge University Press, 1997), l'étude comparative des traductions de *l'Énéide* à laquelle se livre Robin Sowerby dans *The Augustan Art of Poetry : Augustan Translation of the Classics*, Oxford, Oxford University Press, 2006, ne lui fait pour ainsi dire aucune place. Nous reviendrons sur les causes probables de ces omissions.

³ Cité par Patterson, *op. cit.*, p. 170.

⁴ La biographe d'Ogilby Katherine Van Eerde mentionne que certaines des rééditions sont même de nature "pirate". Voir *John Ogilby and the Taste of His Times*, Folkestone, Dawson, 1976, ch. II : "Poet and Translator", p. 26-47.

⁵ Entre 1630 et 1660, dix nouvelles traductions partielles ou totales de l'épopée viennent en effet s'ajouter à la dizaine de versions alors en circulation.

⁶ Yves Gambier, "La retraduction, retour et détour", *Métra*, 39.3 (1994), p. 416.

I. Pourquoi retraduire? Remarques préliminaires.

Le terme de "retraduction", qui désigne à l'origine une traduction faite à partir d'une autre traduction, s'est spécialisé récemment dans le sens de "nouvelle traduction". Suivant l'usage qu'en a fait Antoine Berman dans ses écrits sur la traduction⁷, Yves Gambier définit la retraduction comme "une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie."⁸ Sa caractéristique première, note-t-il, est d'être "liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences..."⁹. Par opposition à la simple révision ou à l'adaptation, la retraduction n'est pas seulement "déterminée" par ces simples facteurs socioculturels; elle est aussi marquée par le passage du temps. Ainsi, sauf dans le cas des "grandes traductions", qui, selon Berman, deviennent une œuvre à part entière dans leur culture d'accueil, les retraductions "datent vite"¹⁰, ce que Berman résume en la formule suivante : "il faut retraduire parce que les traductions vieillissent"¹¹.

La question se pose en effet de la nécessité de la retraduction, celle du "pourquoi retraduire?". Selon Berman, et Gambier à sa suite, la retraduction d'un texte serait le fruit d'un "effort de rapprochement littéraire"¹², d'un retour à la source qui viserait à "remédier" aux erreurs, approximations, appropriations, enfin tout ce qui constitue la "défaillance" ou le "non-traduire"¹³ d'une traduction précédente. Cette conception de la retraduction est à replacer dans le cadre de la pensée de Berman, selon laquelle l'activité traductrice est l'une des modalités de ce qu'il appelle la "translation" d'une œuvre, ou son transfert depuis un système littéraire source vers un autre système d'accueil. Pour lui, la "translation" a pour finalité "la révélation d'une œuvre étrangère dans son être propre à la culture réceptrice"¹⁴. Selon cette approche ouvertement téléologique, les retraductions sont considérées comme une phase historique de la

⁷ En particulier dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, NRF, 1995, p. 57, et "La retraduction comme espace de la traduction", *Palimpsestes* 9 (3^e trimestre 1990), p. 1-7.

⁸ Gambier, *op. cit.*, p. 413.

⁹ Gambier, *ibid.*

¹⁰ Gambier, *op. cit.*, p. 416.

¹¹ Berman, "La retraduction comme espace de la traduction", p. 1. Sur les "grandes traductions", voir p. 2, et *Pour une critique des traductions*, p. 58 sqq.

¹² Gambier, *op. cit.*, p. 413.

¹³ Berman "La retraduction comme espace de la traduction", p. 5 : "La retraduction surgit de la nécessité, non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défaillance originelle".

¹⁴ Berman, *Pour une critique des traductions*, p. 57.

"translation", phase chronologiquement située entre la "première traduction", et la "traduction canonique qui va s'imposer et parfois arrêter pour longtemps le cycle des re-traductions"¹⁵. C'est en référence à ce cadre théorique que Gambier s'interroge sur les causes historiques de ces "moments aigus"¹⁶ où s'intensifient le nombre et la fréquence des traductions d'un même texte. Selon lui, ces derniers correspondraient à des périodes de "moindre résistance, ou de plus grande ouverture de la langue-culture d'accueil"¹⁷, c'est-à-dire des périodes où la "défaillance" serait réduite pour des raisons sans doute historiques, si l'on en croit la notion bermanienne de "kairos", ou "moment favorable", que ce dernier définit comme une "catégorie temporelle", moment "où se trouve brusquement et imprévisiblement (mais non sans raison) suspendue la résistance qui engendre la défaillance"¹⁸. On notera cependant qu'en soulignant les causes historiques, ou externes qui sous-tendent ces périodes de multiples retraductions, Gambier en vient à formuler une proposition pour le moins paradoxale. Les "moment aigus" de retraduction d'un texte seraient en effet causés, d'une part par une situation de "moindre résistance", qui reste elle-même à expliquer, dans la culture d'accueil, et d'autre part par le besoin de "réactualisation" qui, selon lui, motive par ailleurs toute retraduction. Pour reprendre la terminologie de J-R. Ladmiral¹⁹, la retraduction serait alors à la fois "sourcière", puisque issue d'un "effort de rapprochement littéraire" de la source, et "cibliste", parce que "déterminée" par des normes linguistiques, littéraires et esthétiques données, ainsi que par les attentes et les besoins du public visé. On accordera aisément à Gambier que la "double allégeance"²⁰ à la source et à la cible est le propre de la traduction elle-même; cependant, dans le contexte d'une histoire de la traduction, dont Gambier ébauche ici les axes de réflexion majeurs²¹, le modèle proposé pour une interprétation historique du "phénomène de retraduction" nécessite plus ample examen. En particulier, les généralités théoriques ici esquissées demandent

¹⁵ Berman, *ibid.*

¹⁶ Gambier, *op. cit.*, p. 416.

¹⁷ Gambier, *ibid.*

¹⁸ Berman, "La retraduction comme espace de la traduction", p. 6. On notera que les "raisons" de ce "kairos" demeurent assez "mystérieuses", selon le terme même de Berman (p. 1). Selon lui, elles sont de l'ordre de "l'Histoire", se manifestant par l'arrivée – on serait tenté de dire l'avènement – d'un "grand traducteur". Berman réserve par ailleurs ce concept aux "grandes traductions", les autres retraductions étant pour leur part plus marquées par la "défaillance".

¹⁹ J.-R. Ladmiral, "Sourciers et ciblistes", *Revue d'Esthétique* no. 12 (1988), p. 33-42.

²⁰ Gambier, *op. cit.*, p. 416.

²¹ Dans cet article de 1994, Gambier souligne d'ailleurs les lacunes théoriques marquant la réflexion sur l'histoire de la traduction : "les théories actuelles de la traduction (...) n'aident guère à comprendre, à expliquer, le phénomène de la retraduction [...] Elles ignorent encore d'ailleurs les contraintes et les conditions d'une histoire de la traduction". *Ibid.*

à être confrontées à un "travail sur le corpus", qui, selon Gambier, "reste à faire"²².

Le cas de la retraduction de l'*Énéide* de Virgile en Angleterre pendant les décennies charnières du XVII^e siècle, période identifiée ci-dessus comme l'une de ces "moments aigus" de retraduction, est ici particulièrement éclairant. Au risque de fausser un peu le sens de l'expression bermanienne, on peut considérer que les années 1640-1650 constituent un "moment favorable" à la reprise de l'épopée fondatrice de la Rome classique. Dans les temps de crise politique et de guerre civile qui séparent la fin du règne de Charles I^{er} de celle du Protectorat, on conçoit aisément qu'une réflexion accrue sur la difficile fondation des États ("*tanta moles condere Urbem*"²³) donne au poème virgilien une pertinence renouvelée. La reprise d'un texte considéré depuis l'Antiquité comme l'exemple par excellence du poème épique s'inscrit de plus dans un regain de faveur pour ce genre traditionnellement associé aux périodes de guerre²⁴. Les traducteurs eux-mêmes ne manquent pas de souligner les parallèles historiques à tracer avec le texte virgilien. C'est ainsi que, dans *The Destruction of Troy*, version du livre II de l'*Énéide* par le royaliste John Denham, ostensiblement "composée en 1636", et publiée en 1656, la traduction s'interrompt de manière significative sur l'évocation de la mort de Priam, roi de Troie massacré par le grec Pyrrhus : "On the cold earth lies this neglected King/ A headless Carcass, and a nameless Thing"²⁵. De même, en 1659, dans sa traduction du livre IV de l'*Énéide*, le théoricien républicain James Harrington prend prétexte de la mention de Cérès, déesse de la terre, dans le texte virgilien, pour se livrer à une digression de plusieurs lignes détaillant son propre programme de redistribution des terres²⁶.

Si donc les circonstances historiques se prêtent à une lecture de cette période de retraduction comme "favorable" à la reprise du texte, les modalités de la traduction

²² Gambier, *ibid.*

²³ "Tant était lourde la tâche de fonder la nation romaine", *Énéide*, I, v. 32, traduction d'Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, *L'Énéide louvaniste*, Bruxelles, 1991-2004 (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/VirgIntro.html>, consulté le 24 mars 2007). Dans tout l'article, la version française citée à la suite du texte latin est tirée de cette traduction.

²⁴ Nous reviendrons sur cette association qui constitue un des lieux communs de la poésie de cour de la période caroline; l'épopée est ainsi la poésie des temps troubles, tandis que la "pax carolina" est célébrée par le genre de la pastorale. Voir par exemple Annabel Patterson, *Pastoral and Ideology*, ch. 3, "Going public", p. 148 sqq., et Guillaume Forain, "Culture de cour et idéologie : de l'usage de la pastorale dans le masque *Pans Anniversarie* de Ben Jonson (1621)", *Études Épistémè* no. 3 (printemps 2003), p. 124 sqq.

²⁵ *The Destruction of Troy. An Essay upon the second book of Virgil's Aeneis. Written in the year, 1636* (London, 1656). Voir l'analyse qu'en fait Lawrence Venuti dans *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, London, Routledge, 2002, ch. 2, p. 53.

²⁶ James Harrington, *Virgil's Aeneis : The Third, Fourth, Fifth and Sixth Books* (1659), p. 21.

sont de toute évidence à l'opposé du concept de "moindre résistance". Au contraire, comme l'a montré Lawrence Venuti, les stratégies déployées par la plupart des traducteurs anglais du XVII^e siècle sont de l'ordre de la "domestication" du texte²⁷. La traduction se fait alors appropriation du texte original, selon un processus d'"anglicisation", ou "englishing", souvent évoqué en termes de naturalisation de la source²⁸. Les modalités de cette "anglicisation" du texte virgilien ne comprennent pas seulement les pratiques du parallèle ou de l'allusion, qui, pour reprendre une métaphore prisée des traducteurs de la Renaissance, transplantent la thématique virgilienne dans l'Angleterre du XVII^e siècle. La domestication se fait aussi par la soumission du texte virgilien aux critères linguistiques et esthétiques de l'époque. Venuti a montré comment les traductions de Virgile en "heroic couplets", décasyllabes rimés qui deviennent la norme du mètre épique au XVII^e siècle, étaient redevables d'une esthétique de la transparence et de l'élégance stylistique²⁹. L'importance des normes esthétiques de la culture d'arrivée poussera même certains traducteurs à corriger ouvertement le poème virgilien, tel James Harrington qui, dans un poème liminaire à sa traduction des livres III à VI de l'*Énéide*, s'adresse à Virgile pour lui reprocher ses manques à la vraisemblance ou à la bienséance – fautes esthétiques qu'il prend la liberté de rectifier³⁰. C'est en effet la notion de liberté qui domine à l'époque le discours sur la traduction : comme l'expose John Denham dans la préface à sa traduction du livre III de l'*Énéide*, il s'agit d'être fidèle à la "poésie" du texte source, et c'est cette même fidélité qui légitime les écarts les plus notables à la lettre :

I conceive it a vulgar error in Translating Poets, to affect being *Fidus Interpres* (...) whomsoever aims at it in Poetry, as he attempts what is not required, so will never perform what he attempts; it is not his business alone to translate Language into Language; but Poesie into Poesie; and Poesie is of so subtle a spirit, that in pouring out into one language into the other, it will all evaporate, and if a new spirit be not added in the Transfusion, there will remain nothing but a *Caput mortuum*...³¹

²⁷ Venuti, *op. cit.*, p. 53 sqq.

²⁸ Sur la notion d'"Englishing", voir Lynn Sermin Meskill, " 'Aminta, Thou art translated!' : Deux versions anglaises de l'*Aminta* du Tasse aux XVI^e et XVII^e siècles ", *Études Épistémè* no. 6 (Automne 2004), p. 72-73, et Line Cottagnies, "La traduction anglaise du *Pastor Fido* de Guarini par Richard Fanshawe (1647) : quelques réflexions sur la naturalisation", *Études Épistémè* no. 4 (Automne 2003), p. 30 sqq.

²⁹ Venuti, *op. cit.*, ch. 2, *passim*.

³⁰ Harrington, *op. cit.*, "The Translator to the Author".

³¹ John Denham, *The Destruction of Troy* (1656), préface. Le thème avait déjà été développé dans un poème liminaire à la traduction du *Pastor Fido* de Guarini par Richard Fanshawe, et se trouve repris à loisir dans les préfaces de traductions. Sur ce sujet, voir par exemple T. R. Steiner, *English Translation Theory 1650-1800* (Assen, Van Gorcum, 1975), Venuti, *op. cit.*, et Michel Ballard, *De Ciceron à*

C'est autour de John Denham que se constitue un cercle de traducteurs partisans de cette nouvelle manière de traduire ("this new way of translating this author"³²), parmi lesquels Abraham Cowley est sans doute le plus célèbre pour avoir poussé la liberté du traducteur jusqu'à risquer d'en perdre le nom³³. Il est convenu d'attribuer la théorisation de la traduction libre en Angleterre à l'influence des traducteurs français, en particulier Nicolas Perrot d'Ablancourt, dont la préface à sa traduction de *Tacite* de 1640 trouve des échos autant chez Denham que chez Fanshawe et Cowley³⁴. Aussi a-t-on pu parler, pour la période ici étudiée, d'une esthétique de la "belle infidèle" en Angleterre comme en France³⁵. Par conséquent, bien que la reprise répétée de l'*Énéide* pendant les années 1640-1650 corresponde à une rhétorique de la convergence historique entre les circonstances politiques de ces retraductions, et la thématique, voire l'enracinement idéologique de l'épopée virgilienne, on ne saurait appliquer la notion de "moindre résistance" à cette époque. Non seulement les retraductions sont marquées par les exigences esthétiques d'un néoclassicisme naissant, mais elles répondent en outre à une valorisation de la traduction libre dans le discours sur le traduire. Il semblerait alors que les retraductions d'un Denham, Fanshawe, ou, comme on le verra, Ogilby, soient de nature essentiellement "cibliste", s'attachant à combler les attentes de leur public, non seulement dans le choix du texte traduit ou du style emprunté, mais aussi par l'adoption du mode de traduction libre qui s'impose à l'époque dans les cercles lettrés.

Le mouvement de retraduction de l'*Énéide* que connaît l'Angleterre est-il alors exclusivement dû à un désir de "réactualisation" de la part de ses nombreux traducteurs? Quelques précisions sont ici nécessaires. La tendance récente dans les études de la traduction, et en particulier dans le cas des (re)traductions au XVII^e siècle, est de souligner la dépendance du texte traduit envers les normes culturelles du système littéraire d'accueil. C'est ainsi que le "cultural turn" qui marque la discipline

Benjamin : *Traducteurs, traduction, réflexions*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 200 sqq.

³² Denham, *op. cit.* Voir aussi le poème à Fanshawe : "A new and noble way thou dost pursue/ To make Translators, and Translations too". Fanshawe, *Il Pastor Fido : The Faithful Shepherd* (1647).

³³ "It does not at all trouble me that the Grammarians perhaps will not suffer this libertine way of rendring Foreign Authors, to be called *Translations*, for I am not so much enamour'd of the *Name Translator*, as no to wish rather to be *Something Better*, though it want yet a *Name*". Cowley, *Poems* (1656), préface aux "Pindaric Odes".

³⁴ Voir Steiner, *op. cit.* p. 21 sqq.; Venuti, *op. cit.* p. 48; Ballard, *op. cit.* p. 200 sqq.

³⁵ Voir en particulier Ballard, qui inclut sa présentation de la génération de traducteurs en question au sein d'un chapitre sur "Les Belles Infidèles et la naissance de la traductologie". L'expression "belle infidèle" est de l'académicien Jules Ménage, qui l'utilise en 1654, en commentaire à la traduction des œuvres de Lucien par Perrot d'Ablancourt. Le terme a été employé par Georges Mounin dans son ouvrage éponyme sur la traduction à l'âge classique (Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994 [1955]), avant d'être repris par Roger Zuber (*Les Belles Infidèles et la formation du goût classique*, Paris, A. Colin, 1968).

des études de la traduction depuis les dernières décennies a eu pour conséquence la mise en valeur des déterminismes politiques et sociaux décelables dans l'activité traductrice³⁶. La retraduction serait ainsi essentiellement de l'ordre de la mise à jour, voire de l'adaptation. Bien que l'on ne puisse nier l'importance des facteurs historiques et sociaux dans le cas de traductions ouvertement "ciblistes", l'approche pose cependant certaines difficultés. D'une part, la notion de "réactualisation" repose sur le principe que la ou les traductions précédentes sont en quelque sorte passées, ou datées. Or, dans le cas des retraductions de l'*Énéide* en Angleterre, on constate dans les années 1640-1650 la parution quasi simultanée d'une demi-douzaine de versions différentes. La dimension de correction qui caractérise la retraduction est alors à préciser : s'il s'agit de "remédier" aux manquements des traductions précédentes, on ne saurait limiter cette activité à un alignement de la nouvelle traduction sur des normes extérieures : il faut aussi considérer les rapports qu'entretient la retraduction avec les autres traductions du même texte. L'importance de cette relation aux traductions précédentes a été soulignée par Anthony Pym dans son essai sur l'histoire de la traduction *A Method for Translation History*, où il fait de ce facteur la marque distinctive des "retraductions actives"³⁷. Par opposition aux "retraductions passives" qui procèdent de la seule nécessité de mettre à jour le langage de la traduction, les "retraductions actives" sont engagées dans une relation dynamique avec les autres traductions du même texte. En offrant cette distinction, Pym souligne les limites d'une approche qui considérerait les retraductions sous leur seule forme "passive" :

Quite apart from being often redundant, (...) such a procedure can only affirm the general hypothesis that target-culture norms determine translation strategies. The comparative analysis of active retranslations, however, tends to locate causes far closer to the translator, especially in the entourage of patrons, publishers, readers and intercultural politics (...) The study of active retranslations would thus seem to be better positioned to yield insights into the nature and workings of translation itself, into its own special range of disturbances, without blindly surrendering causality to target-culture norms.³⁸

La méthode prônée par Pym permet ainsi de souligner la place du traducteur, qui, pour importante qu'elle soit chez Berman ou Gambier³⁹, semble cependant

³⁶ Voir en particulier les travaux d'André Lefèvre et Susan Bassnett.

³⁷ Pym, *A Method for Translation History*, Manchester, St Jerome, 1998, p. 82-84.

³⁸ Pym, *op. cit.*, p. 83.

³⁹ Dans *Pour une critique des traductions*, Berman se livre en effet à une critique similaire de l'approche sociocritique, en en dénonçant l'approche déterministe et en appelant à une revalorisation du traducteur comme auteur, et de la traduction comme texte.

amointrie par l'invocation de causes extérieures telles que "l'Histoire", ou le "kairos"⁴⁰. L'approche comparative permet ainsi d'éclairer les motifs et stratégies qui dirigent le traducteur dans son choix de retraduire, et dans ses choix de (re)traduction. En soulignant la relation de la retraduction aux autres versions existantes du même texte, Pym offre une approche critique complète de l'activité de retraduction, que l'on considèrera donc dans ses rapports avec texte original (selon la traditionnelle distinction sourcier/cibliste), avec les contraintes et les ressources de la langue-cible⁴¹, et enfin avec d'autres retraductions, précédentes ou contemporaines, ainsi que leurs stratégies propres.

Cette approche comparative est particulièrement féconde dans le cas des retraductions anglaises de Virgile en ce milieu de XVII^e siècle. La fréquence de parution de versions différentes pose en effet la question de la "concurrence"⁴² qui s'instaure entre les différentes retraductions. Le discours sur la traduction lui-même invite d'ailleurs à la comparaison : ainsi Harrington, avec la (fausse) modestie de mise dans le genre de la préface de traduction, invite le lecteur à comparer sa version, non pas à l'original, mais aux autres traductions existantes. De même, Waller conclura sa préface à la traduction du Livre IV de l'*Énéide* qu'il publie en 1658 en ces termes : "This fourth Book (...) has been translated into all Languages, and in our days at least ten times by severall Pens, into English. It is freely left to the Reader, which he will preferre"⁴³. Enfin, une comparaison des différentes stratégies de traduction à l'œuvre permet de tenir compte de la complexité du contexte, que ce soit en termes des normes esthétiques auxquelles se réfère chaque traducteur, comme en termes des codes politiques et idéologiques qu'il exploite, et cela, selon le ou les publics qu'il vise. Comme l'a souligné Annabel Patterson dans son étude de la traduction des *Bucoliques* par John Ogilby, ce dernier compose son *Virgile* à une époque où la division politique entre royalistes et républicains se double d'un clivage esthétique et culturel tout aussi profond, formulé et alimenté par le discours dit des "deux cultures"⁴⁴. Selon la formule proposée par P.W. Thomas⁴⁵, on assiste, dès le tournant du XVII^e siècle, à une opposition quasi systématique, et tout aussi simplificatrice qu'efficace, entre d'une part, une "culture de cour" sous influence catholique et continentale, et de l'autre, une

⁴⁰ Berman, "La retraduction comme espace de la traduction", p. 6.

⁴¹ Comme le note Lilane Rodriguez dans "Sous le signe de Mercure, la retraduction". *Palimpsestes* 4 (3^e trimestre 1990), p. 71 : "Sans chercher à modifier la langue-cible, (le cibliste) y puisera ce qu'elle offre, en se laissant guider par ses appartenances à une esthétique ou une idéologie".

⁴² Sur la notion de concurrence entre les retraductions, voir Pym, *op. cit.*, p. 82-83.

⁴³ *The Passion of Dido for Aeneas, (...) Translated by Edmund Waller and Sidney Godolphin*, 1658.

⁴⁴ Annabel Patterson, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁵ P. W. Thomas, "Two Cultures? Court and Country under Charles I", *The Origins of the Civil War*, éd. Conrad Russel, London, Macmillan, 1973.

culture d'inspiration protestante et de sensibilité opposée. Alors que l'une se signale par une esthétique du spectacle, en particulier à travers les genres savants du masque de cour et de la pastorale précieuse, l'autre se définit par un refus puritain du "show", que le terme soit pris dans le sens de l'ostentation, ou dans celui du genre théâtral proprement dit. L'une se nourrit de rhétorique néoplatonicienne et de l'imaginaire mythologique antique ; l'autre soumet l'entreprise littéraire à la seule édification morale. Dans le domaine de la traduction, ce clivage se fait d'abord sentir dans le choix des textes traduits. Après 1649, la traduction des classiques antiques étant presque exclusivement le fait de royalistes et anciens membres de la cour en exil, l'activité est aisément assimilée à la sauvegarde d'un héritage culturel menacé par l'iconoclasme ignorant de la populace protestante. On peut percevoir un écho de ce discours dans la lettre dédicace que John Ogilby place en ouverture de sa traduction des *Fables d'Esop*e de 1651, et où il dénonce "les préjugés, la barbarie et l'ignorance" ("prejudice, barbarity and [...] ignorance") de son temps⁴⁶. Le choix des modalités littéraires de la traduction est aussi sujet à division : dès la fin du XVI^e siècle, on voit certains traducteurs rejeter comme une monstruosité la pratique d'un style orné, marqué par les emprunts à l'italien ou au français, et par l'imitation de l'esthétique baroque en vogue sur le continent⁴⁷. Ainsi, lorsque le propagandiste protestant John Vicars reprend, dans la dédicace de sa traduction de l'*Énéide* de 1632, le lieu commun selon lequel il a dépouillé Virgile de ses ornements latins pour le vêtir d'un "homespun English greycoat plain"⁴⁸, il semble que l'image signale aussi le rejet de l'ostentation qui caractérise le style sa traduction. Par contraste, Ogilby inscrit l'ornement dans le titre même de son volume, puisqu'il précise que les œuvres de Virgile y sont non seulement traduites, mais ornées de gravures, et "illustrées" par des notes marginales : "*Translated, adorned with Sculpture, and illustrated with Annotations*". Au-delà du choix des modalités esthétiques de la "parole-cible", la conception de la traduction est elle-même sujette à interprétation : selon Michel Ballard, les traducteurs protestants tendent à pratiquer une traduction relativement littérale⁴⁹, alors que c'est dans les milieux de cour, plus exposés à l'influence française, que se développe l'esthétique des "belles infidèles". Le clivage idéologique et esthétique s'illustre enfin par la dédicace des traductions à un public très précis : alors que John Vicars destine son *Énéide* de 1632 à un public scolaire et universitaire⁵⁰, on verra Richard Fanshawe dédier sa version du livre IV au futur Charles II, et Ogilby lui-même adressera ses traductions à

⁴⁶ Ogilby, *Aesop's Fables*, 1651, lettre dédicace.

⁴⁷ A ce sujet, voir par exemple Morini, *Tudor Translation in Theory and Practice*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 39.

⁴⁸ Vicars, *The xii Aeneids of Virgil... Translated into English decasyllables*, 1632.

⁴⁹ Ballard, *op. cit.*, p. 203

⁵⁰ Vicars, *op. cit.*, préface.

Lord Seymour, son protecteur tout au long des années 1630, et bras droit de Charles Ier pendant la Guerre Civile, ainsi qu'à ses proches⁵¹.

Les modalités de la traduction se trouvant ainsi marquées par l'idéologie des "deux cultures", la retraduction de l'*Énéide* de Virgile dans les années entourant la Guerre Civile ne saurait alors être expliquée par une simple mutation de normes linguistiques et esthétiques dominantes dans la culture d'accueil. Si ces retraductions sont bien de nature "cibliste", elles n'en sont pas moins "actives" : à travers elles se donnent à lire, non pas tant l'influence d'un discours ou de modèles esthétiques dominants, que des stratégies de traduction précises, motivées par le choix d'un lectorat bien défini, et par l'adhésion à des codes esthétiques et idéologiques déterminés. C'est un tel processus que nous nous proposons à présent d'analyser dans la version de l'*Énéide* publiée en 1654 dans la traduction des œuvres de Virgile par John Ogilby.

II. "The fairest that the English Press till then ever boasted" : l'*Énéide* de 1654 comme retraduction.

Lorsque John Ogilby publie son "grand volume" de 1654, de nombreuses traductions de l'*Énéide* sont déjà en circulation. En ce qui concerne les traductions de l'épopée entière, on mentionnera d'abord la traduction élisabéthaine de Phaer et Twyne, rééditée régulièrement jusqu'à 1620 et utilisée dans les écoles, mais dont la diction et le mètre (fourteener, ou mètre iambique à quatorze syllabes) vieillissent d'autant plus rapidement que le pentamètre rimé, ou "heroic couplet", s'impose comme mètre épique. La traduction de 1632 par John Vicars en pentamètres rimés peut ainsi être attribuée à un besoin de "réactualisation" du texte, d'autant plus que la nouvelle traduction vise ostensiblement le même public scolaire et universitaire. En 1649, Ogilby compose une première traduction des œuvres virgiliennes, en préface de laquelle il annonce la parution d'une nouvelle édition avec illustrations et notes marginales : ce sera le volume de 1654, où le traducteur procédera en outre à une révision du texte assez significative pour que l'on puisse raisonnablement parler de nouvelle traduction⁵². Quelles sont donc les raisons qui poussent Ogilby à offrir une première, puis une seconde version de l'*Énéide*, et comment expliquer les différences entre les deux textes?

⁵¹ Van Eerde, *op. cit.*, p. 29.

⁵² Contrairement à ce qu'en dit Van Eerde pour qui le texte demeure "essentiellement le même" ("essentially the same translation"), *op. cit.*, p. 35.

Quelques éléments biographiques peuvent ici apporter des éléments de réponse⁵³. D'origine écossaise et de milieu modeste, John Ogilby fait son apparition dans les milieux de cour comme danseur dans les masques commandés par Buckingham, le favori du roi Jacques Ier. Un accident met fin à sa carrière de danseur, mais il a suffisamment attiré l'attention pour obtenir la protection de Lord Seymour, grâce auquel il est nommé directeur du premier théâtre de Dublin. Cette deuxième carrière prend fin en 1642 avec la fermeture des théâtres. Il semble qu'il ait brièvement participé à la guerre civile dans le camp royaliste, avant de rejoindre Cambridge, où, sous la direction du grammairien et pédagogue James Shirley, il complète son éducation classique. La traduction de l'*Énéide* de 1649 apparaît donc comme le fruit de ces années d'étude, et le début d'une nouvelle carrière de traducteur et d'éditeur des grands classiques antiques : suivront en effet des traductions des *Fables* d'Esopé (1651), de l'*Illiade* (1660) et de l'*Odyssée* (1669). En traduisant l'*Énéide*, Ogilby se joint ainsi aux nombreux royalistes qui, en retrait de la vie publique depuis la mort de Charles Ier en 1649, pratiquent la traduction des classiques à la même période, tels Denham, Fanshawe, Godolphin ou Waller. Selon Katherine Van Eerde, sa transformation tardive en traducteur relèverait peut-être de son engagement politique, mais surtout de sa perspicacité à déceler et exploiter les demandes du public qu'il vise directement, celui des grandes familles royalistes auxquelles il est lié depuis ses débuts à la cour jacobéenne, lien dont la traduction de 1654 porte le sceau.

Les relations entre la traduction et son public sont particulièrement visibles dans le volume de 1654, à cause du système de financement auquel ont recours John Ogilby et son éditeur. Il repose en effet sur un principe de souscription, selon lequel un nombre donné de commanditaires, en échange de leur contribution financière, voient leur nom, accompagné de titres et blasons, imprimés en dessous des différentes illustrations du volume. On connaît ainsi la liste des "nobles et généreux personnages"⁵⁴ ayant contribué au financement de l'ouvrage, parmi lesquels on trouve la plupart des grands noms de l'ancien ordre politique⁵⁵. Ainsi que le note Annabel Patterson :

As the choice of Virgil spoke specifically to the educated mind and to the literary imagination, which during the revolution were assumed for the purposes of propaganda to be the property of the royalists, so the address to an economic and cultural elite was expressed in the cost of the volume and the individual dedications, which made the volume visibly the property of the

⁵³ Les données qui suivent sont toutes tirées de la biographie de Katherine Van Eerde, *op. cit.*

⁵⁴ Selon la formule d'Ogilby dans la lettre dédicace : "Noble and Generous Personages, mention'd in their several Pieces..."

⁵⁵ Pour une liste sélective des commanditaires, voir Van Eerde, *op. cit.*, p. 40.

beleaguered upper class.⁵⁶

Le public visé est donc celui de la noblesse, y compris les femmes qui, n'ayant pas nécessairement bénéficié d'une éducation classique, sont d'autant plus réceptives aux traductions⁵⁷ – celle-ci offrant en outre une érudition toute faite à travers les nombreuses notes marginales compilées à partir des éditions latines des œuvres de Virgile.

Le choix de produire une traduction annotée et illustrée d'un classique latin a lui-même des précédents dans la culture de cour. La mise en page de l'édition de 1654 rappelle en effet la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide par George Sandys, publiée en 1632 et dédiée à Charles Ier et Henriette-Marie⁵⁸. En effet, outre ses nombreuses notes marginales, le volume comprenait quatorze gravures d'après des dessins de Franz Cleyn, à qui Ogilby fait aussi appel pour les illustrations du *Virgile* de 1654. L'artiste avait lui-même été associé de très près à la cour de Charles Ier, puisqu'il avait, entre autres, collaboré avec Inigo Jones à la construction d'un arc de triomphe pour célébrer l'arrivée de la jeune reine en Angleterre en 1626. En reprenant une mise en page familière aux anciens membres de la cour, Ogilby offre donc un élément de continuité avec le passé; on pourrait même dire que, par l'inclusion du nom et des blasons des différents commanditaires, le volume ouvre un espace de participation virtuelle à la culture associée à l'ancien ordre, en l'absence des cadres sociaux offerts sous la monarchie.⁵⁹

On notera enfin que modèle d'édition adopté dans le folio de 1654 est celui dont Ogilby avait déjà usé dans sa traduction des *Fables* d'Ésope, "Adorned with Sculptures, and Illustrated with Annotations", publiée en 1651. La décision de produire une nouvelle édition des œuvres de Virgile sur le même modèle pourrait donc être attribuée, du moins en partie, au désir de tirer profit du succès considérable qu'avaient rencontré les *Fables* : dans le cas d'une œuvre aussi prestigieuse que celle de Virgile, Ogilby pouvait en effet raisonnablement escompter une réussite similaire. Il faut donc aussi considérer le *Virgile* de 1654 en termes de compétition par rapport aux autres

⁵⁶ Patterson, *op. cit.*, p. 170.

⁵⁷ Une des planches du livre IV est par exemple au nom de Dorothy Osbourne.

⁵⁸ Les pièces liminaires de la traduction de Sandys l'inscrivent sans équivoque dans les conventions de la culture de cour. Sandys offre par exemple un commentaire allégorique des *Métamorphoses* selon la tradition néoplatonicienne qui fait de l'épopée ovidienne une célébration de l'harmonie du monde. Voir aussi les poèmes dédicaces au roi, où Sandys le compare avec Jupiter (moins les frasques amoureuses, note-t-il prudemment), et à la reine, qui se voit louée en termes de grâce et d'harmonie cosmique, selon la rhétorique développée dans la poésie de cour et dans les masques.

⁵⁹ Voir Van Eerde, *op. cit.*, p. 40.

traductions déjà en circulation. C'est d'ailleurs ainsi qu'Ogilby évoque son propre volume, lorsqu'il en vante le succès une quinzaine d'années après sa parution :

[...] from a Mean Octavo, a Royal Folio Flourish'd, Adorn'd with Sculpture, and Illustrated with Annotations, Triumphant with the affixt Emblasons, Names, and Titles of a hundred Patrons, all bold Assertors in Vindication of the Work, which (what e're my Deserts) being Publish'd with that Magnificence and Splendor, appeared a new, and taking Beauty, the fairest that till then the English Presse ever boasted.⁶⁰

Si Ogilby met l'accent sur la splendeur d'une édition portant la caution de ses illustres protecteurs, le succès de la traduction elle-même est aussi confirmé par le nombre de rééditions, avec ou sans illustrations, du texte de 1654⁶¹, qui, comme en témoigne le commentaire de Hoole cité en introduction, deviendra la version de référence jusqu'à la traduction de Dryden de 1697.

Il reste cependant à expliquer le profond remaniement du texte dont témoigne la seconde version des œuvres de Virgile. Si la retraduction porte une dimension de correction, quels sont les traits de la première traduction auxquels Ogilby s'attache à "remédier", et pour quelles raisons? Si l'on n'observe pas de variation dans le mètre adopté, le pentamètre rimé étant fermement établi comme norme de la poésie épique, la comparaison du texte de 1654 avec celui de 1649 révèle cependant une évolution marquée vers une traduction plus libre. Ainsi, là où la première version est relativement proche du texte latin, la nouvelle traduction pratique souvent la "belle infidèle". C'est le cas par exemple d'un passage fameux du livre IV de l'*Énéide*, où Virgile évoque en ces termes la mort de la reine Didon :

Dixerat, atque illam media inter talia ferro
 Conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore
 Spumantem sparsasque manus (...)
 Semianimemque sinu germanam amplexa fouebat
 Cum gemitu atque atros siccabat veste cruores
 Illa gravis oculos conata atollere rursus
 Deficit : infixum stridit sub pectore volnus

(Elle avait parlé, et les gens qui l'entourent la voient s'écrouler
 sous le fer, en plein discours, l'épée écumante de sang
 et les mains éclaboussées (...))

⁶⁰ Ogilby, préface d'*Africa* (1670), cité par Van Eerde, *op. cit.*, p. 35.

⁶¹ Le texte de 1654 sera réédité en 1660, 1665 et 1675; celui de 1649, en 1650, 1658 et 1684.

(Anna) tenait dans ses bras sa sœur à demi-morte, la serrait sur son cœur,
en gémissant, et de sa robe elle étanchait le sang noir qui coulait.
Didon s'efforce de lever ses yeux lourds, puis défaille à nouveau,
tandis que [sifflait la blessure](#) portée sous sa poitrine.)⁶²

Ogilby en offre successivement les versions suivantes :

This said, they saw her falne upon the Sword :
Sprinkled her hands with blood, the weapon fomes
(...)
(Anna) mounts the pile, her dying sister laid
With sweet imbraces closely to her brest.
And groaning dries the black blood with her vest.
To raise her heavie eyes again she tride
And fails, the deep wound bubbling in her side.⁶³

Thus saying, her fall'n upon the Sword they spy'de,
Which bloody blush'd, her Hands in Crimson dy'de.
(...)
Thus saying (Anna) ascends the lofty Pile,
And laid her dying Sister in her Lap,
Striving the Purple Rivolet to stop.
To raise her heavy Eyes in vain she try'd ;
The Crimson Fountain bubbling in her side.⁶⁴

On remarque d'abord une certaine régularisation du mètre, et une tendance vers le "closed couplet", qui fait des deux vers rimés une unité de sens autant qu'une unité métrique. La modification majeure est cependant d'ordre sémantique : on notera en particulier la transformation du vocabulaire de la blessure et du sang, qui se voit systématiquement rendu dans le texte de 1654 par des périphrases euphémisantes. L'épée rougit ("blush'd") et teint de pourpre ("in Crimson dy'de") les mains de Didon, au lieu de bouillonner et de les éclabousser de sang; quant à la plaie sifflante qu'évoque Virgile, et qu'Ogilby rend en 1649 par "deep wound bubbling", elle se transforme en une précieuse "fontaine de pourpre". Le choix général des termes appartient d'ailleurs à un style plus soutenu, comme le démontre le passage de "mounts" à "ascends", ainsi que l'ajout de l'adjectif "lofty"; de même, la mention des gémissements ("groaning") de la sœur de Didon, Anna, est omise dans la seconde version.

⁶² *Énéide*, IV, 463-465.

⁶³ Traduction de 1649, p. 95.

⁶⁴ Traduction de 1654, p. 287.

On pourrait attribuer une telle métamorphose du style à une conscience accrue des demandes du public visé, et en particulier celles du lectorat féminin. Les modifications apportées dans la seconde traduction correspondraient ainsi à un souci de bienséance, dans le contexte de la transformation de la pratique de la traduction que connaît l'Angleterre au tournant des années 1650. Ainsi, la première version répondrait aux principes de l'ancienne école de traduction, qui selon l'héritage de Ben Jonson, préconisait justesse et concision dans le rendu du texte source⁶⁵. Par contraste, la seconde traduction prendrait en compte l'influence française telle que relayée par les traducteurs des cercles royalistes. En altérant aussi radicalement son texte, il s'agirait ainsi pour Ogilby d'adapter la méthode de traduction au nouveau "goût" émergent dans le milieu auquel il s'adresse, mais aussi peut-être de mieux marquer son appartenance à une esthétique de cour valorisant l'élégance et l'ornement, par opposition à la simplicité dont se targuent les traducteurs d'inspiration protestante tels que John Vicars.

Si donc les modalités de la retraduction de l'*Énéide* de 1654 soulignent l'appartenance du traducteur à une esthétique et une idéologie propres, il se peut aussi que le choix même de retraduire les œuvres de Virgile pour un public royaliste, et ce, après la défaite finale de 1651, soit porteur d'une signification politique précise. Annabel Patterson a montré comment la traduction et les illustrations des *Bucoliques* présentées dans le volume de 1654 sont porteuses d'un système d'allusion complexe, où la thématique virgilienne se voit réinterprétée à la lumière des événements de la guerre civile⁶⁶. *A fortiori*, on peut s'attendre à ce que la retraduction de l'*Énéide*, poème politique par excellence, donne lieu à un encodage similaire.

III. "A Royal Folio" : retraduction et allusion politique

En proposant une traduction libre de l'*Énéide* dans son édition de 1654, John Ogilby fait le choix de suivre la "nouvelle manière de traduire Virgile" théorisée par John Denham. Or, comme il a été noté plus haut, la latitude que se donne ce dernier

⁶⁵ Voir Henri Van Hoof, *Histoire de la traduction en Occident*, Paris, Duculot, 1991, ch. 3, p. 135 sqq. et Ballard, *op. cit.* pp. 128, 200 et 225. T.R. Steiner invite cependant à la prudence en notant que l'identification *a posteriori* d'une "école" de traduction autour de Ben Jonson est le fait des théoriciens de la traduction de la fin du XVII^e siècle, tels Dryden, qui nomment cette tradition pour mieux s'en démarquer.

⁶⁶ Annabel Patterson, *op. cit.*, voir en particulier la section du ch. 3 intitulée "'Making Them His Own' : The Politics of Translation", p. 163 sqq.

dans sa traduction de l'*Énéide* sert souvent une fonction d'allusion aux circonstances historiques de la traduction. La traduction se fait alors commentaire : c'est ce que note Lawrence Venuti lorsqu'il souligne comment l'évocation de la mort du roi Priam au livre II de l'*Énéide* donne à Denham l'occasion d'ajouter quelques lignes donnant à penser que la royauté survit à la mort du roi décapité : "Thus fell the King, who yet surviv'd the State..."⁶⁷. Denham lui-même donne la clé de lecture de tels passages dans la préface de *The Destruction of Troy*, où il propose que la traduction ne donne pas seulement à lire le texte virgilien, mais aussi les associations qu'il fait naître dans l'esprit du traducteur :

When (my expressions) are fuller than his (Virgil's), they are but the impressions that the often reading of him, hath left upon my thoughts. So that if they are not his own conceptions, they are at least the results of them.⁶⁸

La traduction libre devient ainsi lieu d'inscription des "impressions" du traducteur, ajoutant au texte un niveau de sens supplémentaire, offert à l'interprétation du lecteur. Dans quelle mesure l'élaboration considérable dont fait preuve la traduction de 1654 est-elle donc le fruit d'une stratégie d'allusion politique de la part d'Ogilby?

La question se pose d'abord de savoir dans quelle mesure le public auquel s'adresse la traduction d'Ogilby est susceptible de se livrer au travail d'interprétation que suppose un tel encodage du texte. Or, comme l'a démontré Lois Potter⁶⁹, les cercles royalistes sont, dès le début des années 1640, habités par une véritable obsession de la signification secrète, tendance qui ne va qu'en s'affirmant à mesure que la cause royaliste perd du terrain. En 1654, tout espoir de restauration semble pour le moins lointain, et la mention d'un possible rétablissement de la monarchie se doit donc d'être discrète pour échapper à la censure⁷⁰. Par ailleurs, l'épopée est traditionnellement considérée comme un genre à clef, dont les lecteurs sont donc habitués à rechercher un sens caché au-delà de la lettre du texte. La chose est particulièrement vraie dans le cas de Virgile, dont l'œuvre est sujette à une tradition séculaire d'interprétation historique, allégorique et morale. Annabel Patterson souligne par exemple le fait que la première

⁶⁷ Venuti, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁸ Deham, *op. cit.*, préface.

⁶⁹ Lois Potter, *Secret Rites and Secret Writing : Royalist culture 1641-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Voir aussi Line Cottagnies, "De l'allégorie au roman à clef : la "littérature du secret" au milieu du XVII^e siècle", *Histoire et Secret à la Renaissance*, éd. François Laroque, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 165-176.

⁷⁰ Voir le commentaire de Colin Burrow sur la traduction d'Ogilby : "The version is a royalist work printed in a notionally republican country, and this compels it to equivocate. (...) Ogilby (...) was aware that Cromwell (...) might cast an eye over the work". *Op. cit.*, p. 27.

Éclogue était traditionnellement interprétée comme faisant allusion aux redistributions des terres dont Virgile avait été victime au cours de la guerre civile romaine; selon elle, c'est ce fond interprétatif qui permet à Ogilby de réorienter l'attention du lecteur vers les "sequestrations" pratiquées cette fois-ci à l'encontre de la noblesse anglaise⁷¹. Pour ce qui est de l'*Énéide*, les exemples que nous retiendrons ici sont tirés du livre IV, épisode sans doute le plus commenté de l'épopée virgilienne, et auquel on attribuait, entre autres, une signification cachée d'ordre historique et allégorique. D'une part en effet, l'épisode consacré aux amours malheureuses du héros troyen avec la reine carthaginoise Didon avait été interprété, dès l'Antiquité, comme une mise en scène de l'union, récente à l'époque de la composition de l'*Énéide*, entre Antoine et Cléopâtre. Dans les deux cas, une reine africaine détourne le héros de son devoir, et, en se suicidant, cause la ruine de son royaume – à la différence près qu'Énée finit par reprendre cours de sa carrière épique, là où Antoine avait perdu la vie⁷². En parallèle, la dimension exemplaire du personnage virgilien donnait naissance à une tradition séculaire de lecture de l'épisode comme une allégorie morale, Didon devenant l'emblème de la corruption du pouvoir politique par les séductions du plaisir⁷³. On notera enfin que le livre IV représente sans conteste le passage plus fameux de l'épopée virgilienne : passage obligé de l'éducation humaniste, il avait aussi été rendu accessible aux lecteurs (et lectrices) non initiés aux langues classiques par de nombreuses traductions⁷⁴. Pour le lecteur du XVIIe siècle rompu aux jeux d'interprétation évoqués ci-dessus, la probabilité qu'il sache déceler, dans la (re)traduction, les variations qui pourraient être porteuses de significations cachées, est donc ici maximale.

On peut observer une première instance d'élaboration de la traduction à fins d'allusion politique dans un passage central du livre IV, à savoir la description de la partie de chasse au cours de laquelle un orage, provoqué par Junon, force Didon et Énée à se réfugier dans une grotte, où ils consomment leur amour. Voici en effet un extrait la scène de chasse telle qu'évoquée par Virgile :

⁷¹ Patterson, *op. cit.*, p. 171.

⁷² Pour l'interprétation politique de l'épisode, voir David Quint, *Epic and Empire*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

⁷³ Interprétation que le commentateur médiéval Bernard Silvestre résume en un lapidaire "Dido, id est libido". Cette interprétation est reprise par les exégètes humanistes, tels Pétrarque, ou Landino dans le très influent commentaire de l'*Énéide* qu'il offre dans ses *Disputationes Camaldulenses* (c. 1474).

⁷⁴ Voir la préface à la traduction de Godolphin et Waller citée ci-dessus, où ce dernier dénombre en 1668 plus d'une dizaine de versions différentes. Pour ce qui est du lectorat féminin, on relèvera par exemple la traduction de Robert Stapylton publiée en 1634, et dédiée à sa fille, où il se vante plaisamment d'avoir appris à Didon à parler anglais : "the Queen of Carthage hath learned English to converse with you". (*Dido and Aeneas, The Fourth Book of Virgils Aeneis, now Englished by Robert Stapylton*, lettre dédicace).

Ecce ferae saxi dejectae vertice caprae
decurrere jugis; alia de parte patentis
transmittunt cursu campos atque agmina cervi
puluerulenta fuga glomerat montisque relinquunt.

(ils aperçoivent des chèvres sauvages, délogées du sommet d'un rocher et dévalant le long des crêtes ; d'un autre côté, des cerfs traversent en courant les campagnes découvertes ; dans leur fuite, ils se forment en troupes poussiéreuses et quittent les montagnes.)⁷⁵

Le passage est rendu comme suit, dans les versions respectives de 1649 et 1654 :

[...] behold ! They spide
Wild goats affrighted, running ore the cliffs;
On th'other hand, swift Dear put to their shifts
In a thick heard the open champaigne take,
And lost in dusty flight the hills forsake.⁷⁶

They might behold wild Goats, affrighted, scud
O're shelvie Rocks; on th'other side appear,
In open Champain, Troops of routed Deer,
Who forc'd to quit their high-land Quarters, shroud
Their flying Body in a Dustie Cloud.⁷⁷

Outre quelques ajustements métriques, on remarque surtout des modifications d'ordre lexical. D'une part, la description des chèvres sauvages est rendue, dans la seconde version, en termes notablement militaires : Ogilby reprend en effet la signification martiale du terme latin "agmen" lorsqu'il modifie sa première traduction, "thick heard", pour "Troops", dont la fuite est évoquée en termes de déroute militaire : "routed Deer", "forc'd to quit their high-land Quarters". On notera aussi que l'image du nuage de poussière entourant les colonnes en marche est un *topos* épique, qui vient ici élaborer considérablement la première traduction "lost in dusty flight". Enfin, l'adoption de la périphrase "high-land Quarters", au lieu du "cliff" original, ouvre la possibilité d'une allusion à la campagne d'Ecosse de 1650-1651, où Charles II avait remporté plusieurs victoires avant d'être finalement battu. C'est ce retour de fortune qui pourrait être à l'origine d'un autre cas de développement du texte source visant à en

⁷⁵ *Énéide*, IV, 152-155.

⁷⁶ Traduction de 1649, p. 79.

⁷⁷ Traduction de 1654, p. 267.

souligner les connotations politiques possibles. En effet, dans le poème virgilien, la partie de chasse est interrompue par un orage :

Interea magno misceri murmure caelum
Incipit, insequitur commixta grandine nimbus

(Entre-temps, dans le ciel, un grondement intense
commence à retentir ; puis survient un nuage, mêlé de grêle.)⁷⁸

La traduction de 1649 est assez littérale, empruntant même au latin le terme "commixt":

Mean-while high heaven with murmurs loud contends
And straight a showre, commixt with haile descends (267)

On note cependant un glissement de sens lorsque le verbe "misceri", littéralement "se troubler", est rendu par "to contend with", où semble s'ajouter une dimension de conflit. Il se peut cependant que cette modification apparente soit moins de l'ordre de l'ajout que de la spécialisation du sens, puisque le verbe "misceo" est aussi employé en latin classique au sens de "fomentier des troubles", dans un contexte d'agitation politique⁷⁹. De même, le "murmur" désigne aussi typiquement le grondement de la foule en colère. Une telle association entre les roulements du tonnerre et le désordre civil est rendue explicite dans la version de 1654 :

When 'gainst Heaven's Peace loud murmuring clouds rebell
And, mix'd with Hail, a sudden Tempest fell. (267)

L'ajout éloquent de "'gainst Heaven's Peace" et le placement à la rime de "rebell" soulignent ainsi l'association, d'ailleurs lieu commun chez Virgile⁸⁰, entre le désordre des éléments et l'agitation civile, et invitent au parallèle avec la levée d'une armée populaire "rebelle" qui avait fini par causer la défaite royaliste en 1651.

Un second exemple d'allusion politique est fourni par l'évocation de Fama,

⁷⁸ *Énéide*, IV, 160-161.

⁷⁹ Voir Cicéron, *Catilinaires*, "ego nova quaedam misceri et concitari mala jam pridem videbam : moi, je voyais bien que quelques maux nouveaux se préparaient dans le trouble et l'agitation." Cité par F. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1937.

⁸⁰ Le passage le plus célèbre, et sur lequel nous revenons plus bas, est celui d'*Énéide*, I, 148-153, où l'apparition de Neptune pour calmer les flots démontés est comparée à l'apaisement du tumulte de la foule par l'intervention d'un homme sage.

monstre de la Renommée qui répand scandaleusement le bruit de l'union des deux personnages. Cette fois-ci, l'encodage se fait à travers l'appareil de notes marginales qui encadre le texte⁸¹. En effet, sous couvert de parallèle avec Ovide, Ogilby reproduit en marge un passage de la traduction des *Métamorphoses* par Sandys, citation sans doute tirée de l'édition de 1632 dont on a vu qu'il s'était probablement inspiré. La note, qui remplit les deux tiers de la marge, s'ouvre sur un ton savant par la mention d'une concordance avec Ovide : "With this celebrious description may be conferr'd that of Ovid, *Met.* 12"⁸². Cependant, la description de la Maison de la Renommée à laquelle Ogilby renvoie son lecteur n'est pas sans échos politiques pour le lecteur du XVII^e siècle :

(...) *Hither the idle Vulgar come and go;*
Millions of rumours wander to and fro;
Lyes mix'd with Truths, in words that vary still.
Of these, with News unknowing Ears some fill:
(...)
Here dwells (...)
New rais'd Sedition, secret Whisperings
Of unknown Authors, and of doubtfull things,
All done in Heaven, Earth, Ocean, fame survIEWS,
*And through the ample World enquires of News. Mr. Sandys.*⁸³

En 1626 ou 1632, dates d'édition de la traduction de Sandys, l'insistance sur les "News" (pour "sermonibus", ou comme développement de "inquirit") et l'association de l'adjectif à "sedition" ("New-raised Sedition" pour "seditio recens") faisait de l'évocation de la Renommée une occasion de dénoncer la confusion et les mensonges semées par le développement d'une "news culture"⁸⁴ friande de scandales politiques. La thématique est toujours pertinente dans les années 1650, et, tout en renforçant son appartenance à la culture de cour en se réclamant de la traduction de Sandys, Ogilby en exploite donc la capacité à offrir un commentaire politique implicite.

Au-delà d'allusions topiques aux circonstances de la Guerre Civile, ou aux pamphlets scandaleux qui étaient monnaie courante dans l'Angleterre des années 1650, le travail d'interprétation que suppose le texte d'Ogilby repose sur une exploitation de

⁸¹ Sur le rôle de la note marginale comme stratégie d'orientation de la lecture d'un texte, voir par exemple William Slights, *Managing Readers : Printed Marginalia in English Renaissance Books*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

⁸² *Op. cit.*, p. 269

⁸³ *Ibid.* En italiques dans le texte, c'est moi qui souligne. Voir Ovide, *Métamorphoses*, XII, 53-63.

⁸⁴ Selon le terme d'Alastair Bellany, *The Politics of Scandal in Early Modern England : News Culture and the Overbury Affair*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

la tradition allégorique reliée à la culture de cour. En effet, la thématique de l'orage ainsi que le personnage de Fama faisaient tous deux partie des lieux communs du genre du masque de cour. Le *topos* de l'orage fournit en particulier l'un des ressorts les plus fréquents des masques caroléens, où, dans le passage du second antimasque au triomphe final, la tempête apaisée se donne à lire comme allégorie du désordre politique résolu par intervention de l'autorité⁸⁵. Alors que la référence est le plus souvent au fameux passage du livre premier de l'*Énéide*, où Neptune calmant la tempête est comparé au dirigeant sage capable d'apaiser le désordre du peuple, on en trouve aussi une variante qui rappelle les thèmes du livre IV. En effet, dans le masque de Jonson *Chloridia*, donné à la cour en 1631 et où paraissait la reine Henriette-Marie, c'est Junon qui apparaît pour réconcilier les éléments discordants par la divine influence des Arts. En plus d'adapter le lieu commun à un personnage féminin, le masque procède alors à une réécriture irénique de la scène centrale du livre IV : on se rappellera en effet que, dans l'œuvre virgilienne, Junon est de fait à l'origine de l'orage qui, en précipitant la passion de Didon, est autant cause de désordre politique que de malheur personnel.

En reprenant les codes allégoriques développés dans le masque, Ogilby utilise donc un mode interprétatif que son lectorat est à même de déchiffrer. Cependant, la réinsertion des thèmes exploités dans les masques de cour au sein de l'épopée virgilienne dont ils sont tirés opère un retournement significatif de la perspective. En effet, le genre du masque, consacré à la célébration du souverain sous un voile allégorique de plus en plus transparent, avait été théorisé comme un substitut à l'épopée, genre réservé aux périodes de guerre. C'est ainsi que le poète de cour Thomas Carew écrivait en 1632 : "Masques, Tournées, Theaters / Better become our Halcyon Days".⁸⁶ Tout entier structuré autour du schème de la résolution du désordre, le masque excluait par définition les batailles du genre épique, dont il assumait par ailleurs la fonction de célébration publique du pouvoir. En 1654, les fastes de la cour de Charles Ier sont déjà lointains, et c'est dans un cadre épique que ces mêmes thèmes servent à signifier l'échec de l'harmonie politique célébrée dans le genre du masque⁸⁷.

⁸⁵ Voir par exemple le masque de 1640, *Salmacida Spolia*, et en particulier l'interprétation donnée par Davenant en commentaire : "The allusion is that his Majesty out of his mercy and clemency (...) seeks by all means to reduce tempestuous and turbulent natures into a sweet calm of civil concord." (*Masques Court*, éd. David Lindley, Oxford, Oxford University Press, p. 202).

⁸⁶ Cité par Annabel Patterson dans *Pastoral and Ideology*, *op. cit.*, p. 151.

⁸⁷ Un tel revirement avait été esquissé dès 1648 par Richard Fanshawe, lorsqu'il avait repris sa traduction du *Pastor Fido* de Guarini, pastorale dramatique construite aussi sur le modèle de la résolution du conflit, et dédiée au futur Charles II, pour y ajouter une traduction du livre IV de l'*Énéide* accompagnée d'un poème sur la guerre civile romaine.

L'encodage de la (re)traduction se fait donc ici à plusieurs niveaux : aux choix interprétatifs de la traduction elle-même se superposent en effet la surdétermination de termes clés (voir les "murmuring clouds" ci-dessus), l'allusion proprement dite à des événements ou phénomènes précis, l'utilisation de notes marginales pour orienter la lecture du texte traduit, la référence intertextuelle, et l'exploitation des traditions interprétatives associées au genre épique – en l'occurrence, l'allégorie politique. Tous ces éléments semblent se combiner dans une courte note marginale, où Ogilby se livre à un commentaire à première vue assez insolite. En marge du passage où Virgile, évoquant les préparatifs d'Énée et de ses compagnons s'apprêtant à quitter Carthage, compare ces derniers à des fourmis au travail, Ogilby note :

(r) *Germanus ingeniously observes, that as Bees resemble or rather are a Monarchical estate, Pitmires are a Popular. Arist. Lib. I. de Hist. Affirms they are (...) without a Leader. (277)*

Une fois de plus, l'érudition recouvre une interprétation politique du passage : les fourmis sont à associer à un État républicain, par opposition aux abeilles qui vivent sous une forme de gouvernement monarchique. La mention des abeilles fait ici sans doute référence à la comparaison virgilienne qui fait pendant à celle ici commentée, c'est-à-dire le passage du livre I où Carthage en pleine construction est comparée à une ruche⁸⁸. Le départ d'Énée, qui fait de ses troupes des fourmis, se donne donc à lire comme un symbole de la fin de la monarchie, ici identifiée à Carthage à travers la comparaison aux abeilles. Or l'image de la ruche est elle-même marquée par une fortune interprétative considérable. Avant d'en souligner les connotations dans le corpus virgilien, et l'interprétation qu'en suggère Ogilby, on évoquera rapidement le traitement qu'en fait John Vicars dans sa traduction de 1632.

Le règne de Charles Ier est marqué par la primauté de l'esthétique théâtrale, célébrée à travers masques et pastorales, qui se substitue à la domination symbolique de l'épopée. C'est à cette période que le presbytérien John Vicars choisit d'offrir une traduction complète de l'*Énéide*. Il s'agit de la seule traduction d'une œuvre classique par ce propagandiste des plus prolixes qui, quelques années auparavant, avait traduit du latin un virulent pamphlet antipapiste intitulé *Babels Balme, or the Honeycombe of Rome's religion* (1624) et où les activités de l'Église catholique étaient comparées, selon un stéréotype protestant répandu dans la littérature du genre, à celles d'une ruche perverse⁸⁹. Vicars fait lui-même mention de ce pamphlet dans la préface de sa

⁸⁸ *Énéide*, I, 430-346.

⁸⁹ Voir le pamphlet hollandais de Philips von Marnix, traduit sous le titre de *The Beehive of the Romishe Church*, dédié à Philip Sidney en 1579, et réédité en 1636. Milton reprendra par ailleurs la comparaison virgilienne des abeilles dans sa description du Pandemonium, au livre I de *Paradise Lost*.

traduction de l'*Énéide*, si bien que, pour le lecteur protestant familier d'une telle rhétorique, la comparaison de Carthage à une ruche est potentiellement porteuse de connotations anti-catholiques. Or, l'association entre Carthage et les séductions trompeuses du catholicisme a un précédent de taille dans la tradition épique anglaise. Comme l'a montré John Watkins, l'œuvre de Spenser est hantée par le "spectre de Didon", à travers les différents personnages de tentatrices que ses héros doivent abandonner ou détruire afin d'atteindre la vertu⁹⁰. En particulier, au livre II de *The Fairie Queene*, le personnage d'Acrasia et son "bower of Bliss" où les chevaliers viennent se perdre, sont à associer la tradition allégorique qui identifie Didon aux séductions de ce monde qui détournent l'homme dans sa quête de la vertu⁹¹. Selon Watkins, Spenser reprend cette tradition pour faire du *topos* de la tentation carthaginoise un emblème de l'esthétique catholique et continentale à rejeter en faveur d'un modèle épique proprement anglais et protestant⁹².

Dans les années 1630, où l'influence de la reine catholique Henriette Marie sur la cour et sur le roi provoque chez les sujets protestants une inquiétude croissante, l'association entre les plaisirs de Carthage et les illusions de la pompe et du "show" traditionnellement identifiés au catholicisme prend une signification particulièrement aiguë. Chez Vicars, cette lecture est soutenue par différentes stratégies de traduction. La première consiste à reprendre la tradition d'adaptation des réalités culturelles antiques à celles de la culture cible, telle qu'en témoigne par exemple la version élisabéthaine de Thomas Phaer, où Énée est nommé "duke", ou "baron"⁹³. Chez Vicars, les rites païens auxquels se livre Didon pour s'assurer la faveur des dieux sont évoqués en ces mots : "to Church they go", l'église en question étant de toute évidence catholique, comme le laisse entendre la traduction du commentaire virgilien sur la vanité de ces sacrifices par "O shallow sight of priests, what good do votes?"⁹⁴. Une seconde forme d'allusion procède de la mise en valeur, dans la traduction, d'éléments susceptibles de nourrir le parallèle entre Carthage et la cour. Ainsi, lorsque Mercure est

⁹⁰ John Watkins, *The Spectre of Dido. Spenser and Virgilian Epic*, New Haven, Yale University Press, 1995.

⁹¹ Le personnage renvoyant directement à Circé, la magicienne de l'Odyssée qui retient aussi Ulysse par ses séductions. Voir par exemple Watkins, *op. cit.* et Tania Demetriou "Essentially Circe : Spenser, Homer and the Homeric Tradition", *Translation and Literature*, 15. 2 (Automne 2006), p. 151-176.

⁹² Voir Watkins, *op. cit.*, ch. 5.

⁹³ Thomas Phaer, *The seven first books of the Eneidos of Virgill*, 1558.

⁹⁴ *Op. cit.*, p. 89. Chez Virgile : "Heu vatum ignarae mentes! quid vota furentem,/ Quid delubra juvant? (Hélas ! Esprits ignares des devins ! Pour un être égaré par la folie,/ à quoi bon les vœux, les sanctuaires ?)" On notera que Vicars reprend le latin "vota", dans sa traduction "what good do votes" : le terme pouvait en effet désigner les prières d'intercession, souvent accompagnées d'offrandes, qui représentent une des pratiques catholiques les plus souvent dénoncées par la propagande protestante.

envoyé par Jupiter pour rappeler à Énée sa mission de fondateur de Rome, et qu'il lui reproche de se soumettre aux volontés d'une femme en lui bâtissant une "belle cité" ("pulchram urbem"), le qualificatif "uxorius" dont Mercure tance Énée est rendu par un très remarquable "uxoriously" placé à la rime : "Dost thou uxoriously/ Settle this citie faire"⁹⁵. On se rappellera que l'une des principales critiques formulées envers Charles Ier, et qui reviendra lors de son procès, est justement de s'être montré "uxorius", c'est-à-dire d'avoir fait preuve de faiblesse envers l'influence corruptrice de sa femme et de son entourage. De même, là où Virgile montre Énée en train de construire de nouveaux édifices ("tecta novantem"), le verbe "novare" est interprété en termes de rénovation : "(Mercury saw) Aeneas forts to raise, rooms to repaire"⁹⁶ – lecture que l'on peut rattacher au projet onéreux, annoncé en 1632, de réfection de Somerset House à l'intention de la reine Henriette-Marie, dont les travaux consistaient, entre autres, en la création d'une chapelle privée somptueusement décorée par Inigo Jones⁹⁷. Dans un tel contexte, la scène de la chasse prend aussi une signification plus précise. En décrivant les héros Didon et Énée prêts à partir en chasse, Virgile les compare à Diane et Phébus. Chez Vicars, le passage ne va pas sans évoquer la rhétorique du masque : la longue description des ornements qui parent les héros rappelle en effet celles que l'on peut lire dans les éditions imprimées des masques de Davenant ou Townshend. De même, il était commun dans ces divertissements, que les membres de la cour (en particulier le roi et la reine) incarnent les divinités évoquées par Virgile. Mais si la traduction de Vicars met donc en scène le passage central du livre IV comme un masque, c'est pour mieux dénoncer les illusions et la vanité du "show". Le terme revient en effet pour évoquer l'union de Didon et Énée, qui prend toutes les apparences du masque nuptial :

And first the earth with nuptiall Juno sweet
Work wedlock signes, conjugal fire and aire
Shew forth, and wood-nymphs loud their loves declare.⁹⁸

Cependant, les "wedlocke signes" se révèlent être nuls, et le "show" devient exposition impudique de la faute ("faulty act"⁹⁹) de Didon, comme l'indiquent les vers qui suivent

⁹⁵ Vicars, *op. cit.*. p. 98.

⁹⁶ Vicars, *ibid.* Voir *Énéide*, IV, 260.

⁹⁷ Voir Frances E. Dolan, *Whores of Babylon : Catholicism, Gender and 17th Century Print Culture*, New York, Cornell University Press, 1999, p. 99.

⁹⁸ Vicars, *op. cit.* p. 94.

⁹⁹ On pourrait ici lire "faulty" comme "fautive" dans le sens de non valide, avec une allusion possible au fait que la reine Henriette-Marie n'avait pas été couronnée selon les rites anglicans (voir Dolan, *ibid.*). Une telle lecture serait confirmée par l'ajout par Vicars du commentaire suivant : "nor to consulting came this surreptitious love", en écho à l'opposition qu'avait rencontré auprès des sujets protestants le choix

immédiatement :

This day began first cause of death, of woe
For neither future fame, nor present show
Doth Dido move...

Au mode allégorique prévalent dans le masque de cour, Vicars oppose ici un autre schème interprétatif, celui de l'épopée spensérienne : l'abandon de Didon par Énée correspond alors à l'arrachement nécessaire aux séductions d'une esthétique de l'harmonie trompeuse, ici identifiée aux célébrations iréniques du masque, pour s'attacher à la recherche de la vertu symbolisée par la progression épique du héros.

Il est probable qu'Ogilby a lu la traduction de Vicars, puisque, selon usage de l'époque, il s'est vraisemblablement appuyé sur les traductions précédentes de l'*Énéide* pour établir son propre texte¹⁰⁰. On trouve en effet chez Ogilby lui aussi un parallèle entre la scène de chasse et les "shows" de la cour à travers la comparaison d'Énée à Apollon. Le texte de 1654 en offre en effet la version suivante :

Returning from cold *Lycia*, so appears
Phoebus, when he to native *Delus* goes
His Progress, and revives neglected Shows¹⁰¹

Ici encore, Ogilby élabore considérablement la traduction de 1649, où, à la place de "goes/ His Progress, and revives neglected Showes", il avait simplement rendu l'original "Apollo/ instauratque Choros" (Apollon (...) organise les chœurs)¹⁰² par "When (Phoebus his) Revells begins ". S'il y a donc évocation explicite de festivités royales telles que le "Progress", par exemple, la perspective est ici diamétralement opposée à celle de Vicars : il s'agit ici de restaurer les spectacles, non de les abolir. Là où Vicars avait fait de l'esthétique du masque une corruption à éviter, Ogilby, à travers la comparaison avec Phébus, divinité dont on a vu qu'elle était souvent associée au roi, évoque l'éventualité d'une restauration des splendeurs de la cour. Quant au raisonnement développé par Vicars à travers le jeu d'allusions relevé ci-dessus, il se trouve relégué par Ogilby au rang des "news" et autres mensonges de Fama signalés

d'Henriette-Marie comme reine.

¹⁰⁰ En tous cas il est familier de la rhétorique développée par Vicars dans ses pamphlets. On comparera par exemple le discours du moineau dans la fable "The Parliament of Birds" dans son *Esope* de 1651, (voir Van Eerde p. 34) avec l'un des tracts de Vicars, daté de 1641 et intitulé *England's Remembrancer (...)* wherein is contained a briefe enumeration of all, or the most of Gods free favours and choice blessings multiplied on us since this Parliament first began.

¹⁰¹ Ogilby, 1654, p. 267.

¹⁰² *Énéide*, IV, 143-145.

dans la note marginale correspondante. La note sur les fourmis et les abeilles peut alors soutenir une interprétation supplémentaire. Selon les parallèles établis entre la ruche, Carthage, et la monarchie, on a vu que le départ d'Énée est présenté comme symbolisant la fin de la monarchie et l'établissement d'un "popular state". Or, dans un contexte virgilien, les abeilles sont aussi un symbole de renouveau : un des textes de Virgile les plus célèbres est en effet la fin de la quatrième *Géorgique*, où le berger Aristée assiste à la régénération de son essaim d'abeilles¹⁰³. Non moins célèbre en était au XVII^e siècle la tradition interprétative qui y lisait l'annonce optimiste d'une fin heureuse des guerres civiles romaines alors en cours, et de la restauration de l'ordre sous Auguste.¹⁰⁴ Tout en évoquant la chute de la monarchie, l'image inscrit donc aussi en filigrane la possibilité d'une régénération future.

S'il est difficile de conclure avec certitude que ces échos entre les deux traductions soient le fait d'une réponse précise d'Ogilby aux allusions pratiquées par Vicars, il apparaît clairement que la retraduction offre, au-delà des allusions à des thèmes ou circonstances politiques précises, un terrain d'affrontement entre des modèles interprétatifs distincts. Ainsi, John Vicars choisit la tradition spensérienne de lecture morale de l'épopée pour offrir une critique de l'esthétique de cour alors prévalente; vingt ans plus tard, après que les "Halcyon Days" ont fait place aux guerres civiles, Ogilby fait de sa traduction illustrée et annotée le lieu d'un encodage où se perpétuent les modèles d'interprétation anciennement pratiqués dans l'entourage de Charles I^{er}.

Les altérations profondes apportées à la traduction de 1649 semblent donc motivées par la dédicace du volume de 1654 à un public précis, capable d'appliquer les codes d'interprétation en usage dans la "culture de cour". Il s'agit donc bien d'une retraduction "active", dont les stratégies textuelles, intertextuelles et éditoriales répondent à un principe interne de réinterprétation du texte virgilien offert à la méditation du lecteur avisé. L'analyse serait cependant ici incomplète si elle ne prenait en compte la dimension proprement esthétique de la traduction de 1654, tant dans son usage caractéristique d'un style orné qu'à travers les nombreuses illustrations qui en font, aux yeux de son lectorat, "le plus bel ouvrage jamais produit en Angleterre". Dans quelle mesure les modalités esthétiques de la retraduction de 1654 participent-elles en effet aux stratégies interprétatives ici relevées?

¹⁰³ *Géorgiques*, IV, 555-558.

¹⁰⁴ Voir Patterson, *op. cit.*, et Andrew Wallace, "Placement, Gender, Pedagogy : Virgil's Fourth Georgic in Print", *Renaissance Quarterly* 56 (2003), pp. 377-407.

IV. "Reviving Neglected Shows" : les enjeux esthétiques du *Virgile* de 1654.

La question des enjeux esthétiques de la retraduction de 1654 repose celle de sa dimension "active", ou "passive". En effet, c'est en regard de l'évolution du "goût" que la retraduction répond le plus à une fonction de "réactualisation", et donc d'adaptation aux normes esthétiques de la culture cible. Simultanément, comme les analyses de Zuber l'ont montré à propos des traducteurs français de l'âge classique¹⁰⁵, la traduction peut aussi avoir un rôle de formation et de développement de ces mêmes normes. Pour ce qui est du domaine anglais, Robin Sowerby a récemment consacré un ouvrage au rôle que jouent les traductions de Virgile en Angleterre dans le développement de l'esthétique néoclassique ou "Augustan"¹⁰⁶. Dans le contexte d'une histoire de la traduction, on notera chez Zuber comme chez Sowerby leur volonté de dégager une continuité dans l'évolution du "goût" tel que révélé, ou construit, par les retraductions successives. Ainsi, Sowerby souligne la contribution de Denham, puis de Waller, à travers leurs traductions de l'*Énéide* contemporaines de celle d'Ogilby, à l'élaboration progressive d'une esthétique "Early Augustan", qui atteindra la "maturité" avec la traduction de Dryden. Cette lecture quelque peu linéaire de l'histoire des formes littéraires est elle-même caractéristique de l'attitude classique, comme en témoigne l'adaptation que fait Dryden du fameux "enfin Malherbe vint" de Boileau dans son propre *Art of Poetry* de 1684 : "Waller came last, but was the first whose Art/ Just weight and Measure did to Verse impart"¹⁰⁷. Selon Sowerby, l'esthétique "Augustan" est caractérisée avant tout par la recherche d'un certain raffinement, exprimée en termes de "smoothness" et de "polish", concernant en particulier la régularité du mètre et l'élégance de l'expression – ces dernières étant favorisées par une plus grande latitude dans la pratique de la traduction. Or, de la traduction de 1649 à celle de 1654, on a pu observer chez Ogilby une évolution semblable vers l'adoption d'un mètre plus régulier, et surtout, à travers la pratique de la "belle infidèle", d'un style plus élégant. Peut-on alors parler d'Ogilby comme un "early Augustan"? La retraduction de 1654 participe-t-elle à la tendance décrite par Sowerby ou Zuber, qui font de la (re)traduction des classiques le foyer de développement, en France comme en Angleterre, d'une esthétique néoclassique?

On comparera d'abord la pratique de la "belle infidèle" chez Ogilby à celle de ses contemporains, en particulier Denham et Waller. Pour reprendre le passage de la mort de Didon relevé plus haut, où Ogilby rend le vocabulaire de la blessure et du sang

¹⁰⁵ Roger Zuber, *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968.

¹⁰⁶ Robin Sowerby, *The Augustan Art of Poetry. Augustan Translation of the Classics*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

¹⁰⁷ Cité par Sowerby, *op. cit.*, p. 83.

par des périphrases raffinées, on note chez Denham comme chez Waller une certaine distance par rapport au texte virgilien. Virgile écrit en effet :

Dixerat, atque illam media inter talia ferro
Conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore
Spumantem sparsasque manus (...)

(Elle avait parlé, et les gens qui l'entourent la voient s'écrouler
sous le fer, en plein discours, l'épée écumante de sang
et les mains éclaboussées (...))

Ogilby traduit en 1654 :

Thus saying, her fall'n upon the Sword they spy'de,
Which bloody blush'd, her Hands in Crimson dy'de

La version de Denham, publiée en 1668 mais composée peu de temps après celle d'Ogilby, est la suivante :

Her fainting hand let fall the Sword besmear'd
With blood, and then the Mortal wound appeared.

Waller, quant à lui, offre cette traduction :

With this the bloud came rushing from her side
Deep in her breast the reeking sword was dy'd.

Si les trois traductions s'écartent du texte virgilien, les périphrases dont use Ogilby pour évoquer le suicide de Didon ne trouvent leur pareil ni chez Waller ni chez Denham. On remarque en effet chez ces derniers une plus grande subtilité métrique dans le placement des césures et le maniement du "heroic couplet", mais l'évocation de la "blessure mortelle", pour élégante qu'elle soit ("her fainting hand let fall the Sword..."), ne recourt pas à un langage aussi orné que chez Ogilby. Si Waller reprend en effet le participe "dy'd" placé à la rime ("the reeking sword was dy'd")¹⁰⁸, l'image a ici perdu de sa vivacité en comparaison avec son usage chez Ogilby, où elle est renforcée par la transformation métonymique du sang en écarlate : "her hands in Crimson dy'de". L'emploi plus discret de la métaphore chez Waller correspond en effet à l'un des critères du goût augustéen retenu par Sowerby, à savoir une certaine mesure

¹⁰⁸ Verbe qu'utilisera aussi Dryden dans sa propre version : "She said, and struck : Deep enter'd in her side/ The piercing Steel, with reeking Purple dy'd". Cf. *Dryden's Virgil*, 1698, p. 374.

dans le maniement du langage figuré¹⁰⁹. Chez Ogilby, les périphrases sont plutôt de l'ordre du "conceit", et rapprochent ainsi la traduction de l'esthétique précieuse en vogue à la cour de Charles Ier dès les années 1630, telle qu'introduite en Angleterre par la reine Henriette-Marie, et illustrée par les pastorales dramatiques où participaient différents membres de la cour. On notera d'ailleurs que John Ogilby est le seul à rendre la dimension spectaculaire de la mort de Didon. Virgile présente en effet le suicide de la reine de Carthage selon un point de vue extérieur : "Elle avait parlé, et les gens qui l'entourent la voient s'écrouler/ sous le fer...". Chez Denham, le regard des spectateurs est très discrètement évoqué au détour du vers ("the Mortal Wound appears"), et il disparaît complètement dans la traduction de Waller. Chez Ogilby au contraire, cet aspect est rendu dans les deux traductions. En 1649, il écrit : "This said, they saw her falne upon the Sword"; dans le texte de 1654, le verbe voir est placé à la rime : "her fall'n upon the Sword they spy'de". À travers les ornements du style précieux et la théâtralité du discours, Ogilby met en scène dans sa propre traduction les codes esthétiques de la cour baroque à laquelle avaient participé ses lecteurs. Si donc Ogilby pratique la "belle infidèle" et procède à une adaptation du modèle virgilien à des codes esthétiques précis, sa traduction joue moins un rôle de développement du modèle néoclassique que de prolongement de l'esthétique baroque au-delà des cadres politiques et sociaux qui avaient favorisé son épanouissement.

Le rôle des illustrations est particulièrement significatif à cet égard. Bien que John Ogilby ne soit pas le premier à offrir une traduction illustrée d'un auteur classique, son volume de 1654 est la première traduction des œuvres de Virgile à paraître en Angleterre avec illustrations et annotations. Annabel Patterson a relevé un lien possible entre l'annonce de cette édition dès 1649, et la parution, la même année, en France, de la traduction de Michel de Marolles, dédiée au roi Louis XIV récemment couronné, et ornée de gravures de François Chauveau¹¹⁰. L'année précédente, une traduction "en vers françois" de l'*Enéide* par Pierre Perrin, avec illustrations d'Abraham Bosse, avait été dédiée au Cardinal Mazarin. On peut raisonnablement imaginer, dans un tel contexte, que la décision de produire une nouvelle traduction des œuvres de Virgile qui réponde à ce modèle d'édition corresponde au désir d'offrir au lectorat anglais – y compris les familles royalistes en exil en France – un équivalent à ces éditions luxueuses, même en l'absence d'un dédicataire royal. De fait, en ce qui concerne les illustrations, l'édition de 1654 surpasse les précédents français, puisqu'au lieu d'offrir une gravure par livre de l'épopée, ou par poème traduit, elle offre au total une centaine d'illustrations. Comme le souligne Ogilby lui-même, ce nombre élevé est sans doute à relier au système de financement évoqué plus haut, les planches portant

¹⁰⁹ Sowerby, *op. cit.*, p. 115 sqq.

¹¹⁰ Patterson, *op. cit.*, p. 185.

chacune le nom et les armes des "Patrons", ou commanditaires de l'édition. Il n'en reste pas moins que la fonction des illustrations s'en trouve modifiée. En effet, comme le note Bernadette Pasquier dans son étude de l'iconographie des œuvres de Virgile, les gravures présentées dans les éditions illustrées des poèmes virgiliens publiées en France et en Italie au XVII^e siècle entretenaient avec le texte, traduit ou original, une relation de l'ordre de la "synechdoque (la partie pour le tout)"¹¹¹. Dans le cas des traductions de l'*Énéide* par Perrin et Marolles, chaque gravure porte en effet sur un élément du récit épique, retenu comme emblématique de la section qu'elle vient ainsi illustrer. En ce qui concerne par exemple le livre IV, la gravure de Bosse pour la traduction de 1648 représente la mort de Didon; en 1649, Chauveau choisit pour sa part de représenter l'apparition de Mercure à Énée. Pour ce qui est des traductions illustrées des épopées classiques en Angleterre, le précédent établi par les *Métamorphoses* de Sandys, et dont on a vu qu'Ogilby s'était sans doute inspiré, proposait aussi une gravure par livre, l'illustration répondant cette fois-ci à un principe d'organisation narrative. Ainsi, les différents éléments du récit étaient tous représentés sur la même planche, et disposés de manière à figurer le déroulement des événements¹¹². En 1654, la traduction d'Ogilby adopte au contraire un principe d'illustration séquentiel, selon lequel le texte traduit est ponctué de scènes, le rapport entre le texte et l'image étant souligné par le rappel, en pied de page, des vers précis que la gravure vient représenter. Réservé principalement aux éditions latines des œuvres virgiliennes¹¹³, ce modèle d'illustration a cependant un précédent dans la traduction du livre IV de l'*Énéide*, "On the loves of Dido and Aeneas", que le courtisan Robert Stapylton avait dédié à sa fille en 1634, et où était offerte en frontispice une représentation de la mort de Didon, accompagné d'un poème ekphrastique au ton de prologue de tragédie : "Here wounded by her owne hand Dido lyes [...] Behold/ A cypress garland and a crown of gold"¹¹⁴. La gravure elle-même confère au texte traduit une dimension fortement théâtrale, la représentation du suicide de Didon étant elle-même encadrée de colonnes à l'antique évoquant les fresques en trompe-l'œil caractéristiques des décors de scène. De même, si l'on considère les illustrations de Franz Cleyn pour le livre IV dans l'édition d'Ogilby, les gravures procèdent à une mise en scène des personnages dans des décors rappelant fortement ceux des masques et des pastorales dramatiques. C'est ainsi, par exemple, que le paysage aperçu par la fenêtre dans la première gravure, qui montre Didon révélant sa passion à sa confidente, évoque

¹¹¹ Bernadette Pasquier, *Iconographie des éditions de Virgile. France et Italie, 16^e au 20^e siècles*, Thèse d'Etat, Université de Lille 3, 1990, p. 270.

¹¹² Voir par exemple la planche illustrative du livre XIV des *Métamorphoses* dans l'édition de 1632, face à la page 454.

¹¹³ Par exemple la fameuse édition de Sebastian Brant, publiée à Strasbourg en 1502.

¹¹⁴ Stapylton, *op. cit.*, "The Frontispice".

les "déserts" de la pastorale où les bergères se livrent à de semblables aveux. Plus directement, l'intérieur du temple où Didon vient offrir ses sacrifices propitiatoires¹¹⁵ se rapproche très fortement du décor de "salle du trône" dessiné par Inigo Jones pour le masque de Habington *Cleodora*, donné en 1640¹¹⁶. Tout aussi frappante est la similarité entre la cour du palais de Carthage, où Didon se donne la mort, et les décors de scène "à l'antique" dessinés par Jones¹¹⁷. Au-delà de la reprise des éléments de décor, la dimension théâtrale des illustrations de Cleyn apparaît à travers représentation des différents protagonistes. On notera en particulier la présence en premier plan de personnages qui, représentés de face ou de dos, semblent n'avoir d'autre fonction que celle de renvoyer le lecteur à sa condition de spectateur¹¹⁸. C'est le cas par exemple dans la scène de la mort de Didon, où Cleyn donne à la nourrice Barcé une pose de *mater dolorosa*, comme pour mieux inviter le lecteur à la pitié¹¹⁹. La représentation de ces spectateurs à l'intérieur de la scène peut même avoir une dimension ironique. Dans l'illustration de la scène de la chasse¹²⁰, où Didon et Énée, au premier plan, se dirigent vers la caverne où ils consommeront leur union, ces derniers sont représentés de dos, dans la pose conventionnelle du spectateur, alors qu'ils sont précisément inconscients, ("immemores", comme le rappelle la citation accompagnant la gravure) de leur Renommée, personnage qui occupe pourtant le centre de la scène. Au sein d'un épisode traditionnellement considéré comme une tragédie au sein de l'épopée¹²¹, l'illustration met en scène le contraste ironique entre l'aveuglement tragique des héros et le regard omniscient de la Renommée, regard qui renvoie une fois de plus à celui du lecteur invité à contempler, mais aussi à interpréter.

Le livre illustré s'offre alors comme un espace baroque de mise en abyme et d'anamorphose textuelle. Aux détours de la traduction oblique, qui superpose à la thématique virgilienne les modèles esthétiques de la cour baroque, correspondent en effet les effets de citation des illustrations somptueuses de Cleyn. Simultanément, les métamorphoses d'une signification textuelle où se croisent à l'infini les codes de la

¹¹⁵ *Op. cit.*, p. 264.

¹¹⁶ "A Throne Room", dessin reproduit dans Stephen Orgel et Roy Strong, *Inigo Jones and the Theatre of the Stuart Court*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 790

¹¹⁷ Voir par exemple le dessin pour le masque de 1640 *Salmacida Spolia*, intitulé "Suburbs of a Great City" (Orgel et Strong, *op. cit.* p. 753), ou "A Piazza", *op. cit.* p. 804.

¹¹⁸ Sur les personnages de dos comme spectateurs dans les gravures du XVII^e siècle, voir John Peacock, "The French element in Inigo Jones' Masque designs", *The Court Masque*, éd. David Lindley, Manchester, Manchester University Press, 1984.

¹¹⁹ Ogilby, 1654, p. 280.

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 268.

¹²¹ Virgile indique lui-même le mélange des genres lorsqu'il compare la fureur de Didon à celle d'Oreste : *Énéide*, IV, 471-473.

tradition interprétative virgilienne, les allusions politiques et les références à des traductions précédentes, sont elles-mêmes soulignées par une mise en page favorisant la circulation constante du regard entre le texte traduit et les notes marginales. Enfin, le cadrage multiple des illustrations par l'appareil des citations, blasons et autres inscriptions ne fait que renforcer l'effet de perspective à l'œuvre dans les gravures elles-mêmes. Alors même que se développe en Angleterre l'esthétique classique de la parole mesurée et du regard rationnel¹²², la traduction de John Ogilby offre un dernier éclat des spectacles baroques de la cour, tout en illustrant, à travers ses mêmes codes interprétatifs, l'échec de l'esthétique néoplatonicienne de la concorde qui avait présidé aux splendeurs du masque.

Conclusion

Le cas de la retraduction de l'*Énéide* proposée dans le volume de 1654 confirme donc la pertinence de l'approche critique proposée par Anthony Pym pour l'étude des retraductions. En s'attachant à dégager les relations existant entre le traducteur et le public spécifique qu'il se choisit, mais aussi entre la nouvelle traduction et les traductions déjà existantes ou contemporaines, on a pu établir les modalités interprétatives et esthétiques d'une retraduction "active". Si l'*Énéide* d'Ogilby est bien de nature "cibliste", et répond en partie à un principe de "réactualisation", il est difficile de réduire les stratégies de traduction dont elle témoigne à un simple alignement sur les normes esthétiques ou idéologiques d'un discours dominant. En effet, dans le contexte de polarisation idéologique et esthétique qui caractérise l'Angleterre des années de la Guerre Civile et du Commonwealth, la retraduction de 1654 tire sa particularité de l'usage complexe qu'elle peut faire des codes esthétiques et interprétatifs associés à la "culture de cour". Si les choix de traduction que fait Ogilby évoquent à tout moment l'esthétique baroque du masque et de la pastorale précieuse, le choix de traduire l'*Énéide*, poème épique par excellence, est lui-même un rappel de la fin des "Halcyon Days" et des genres littéraires qui leur avaient été associés. De plus, la permanence en son sein des modèles esthétiques baroques la distingue des traductions contemporaines de Denham et Waller, en qui les traducteurs néoclassiques, et les historiens de la traduction après eux, ont pu voir les précurseurs du nouveau goût "augustéen".

Cet ancrage de la retraduction de 1654 dans des codes esthétiques et

¹²² Selon l'analyse de Line Cottegnies dans *L'Eclipse du regard : la poésie anglaise du baroque au classicisme (1625-1660)*, Genève, Droz, 1997.

interprétatifs précis peut expliquer à la fois son succès évident jusqu'aux années 1690, et l'oubli dans lequel elle tombe après la parution du *Virgile* de Dryden en 1697. De même qu'il avait choisi Denham et Waller pour modèles, Dryden se sert en effet de la traduction d'Ogilby (dont il a pourtant été démontré qu'il s'en était inspiré pour sa propre version de l'*Enéide*¹²³) comme d'un repoussoir, attribuant même sa décision de retraduire Virgile à la nécessité de restaurer le "caractère" propre de la poésie virgilienne, qu'Ogilby avait, selon lui, rendu méconnaissable¹²⁴. Si la supériorité littéraire de la traduction de Dryden est incontestable, et la place au rang des "grandes traductions"¹²⁵, le mépris qu'affiche Dryden envers la traduction d'Ogilby en dit long sur la reconstruction *a posteriori* de l'esthétique antique qui caractérise le goût classique. C'est ainsi que son choix de Waller et Denham comme précurseurs de l'esthétique "augustéenne" établira pour longtemps un modèle de construction de l'histoire de la traduction, qui, en favorisant le schème de l'évolution linéaire, porte ses spécialistes à ignorer une traduction qui avait pourtant fait date, et qui mérite une place importante, ne serait-ce que pour avoir établi un prototype durable de la traduction illustrée, dans la tradition anglaise de traduction des classiques.

¹²³ Voir l'analyse comparative de L. Proudfoot, *Dryden's Aeneid and Its Seventeenth-Century Predecessors*, Manchester, Manchester University Press, 1960.

¹²⁴ Voir Robin Sowerby, "Epic", *Oxford History of Literary Translation in English*, vol. 3 (1660-1790), p. 149 sqq.

¹²⁵ qui échappent à l'usure du temps, par opposition aux autres retraductions qui "datent" vite. En témoigne le commentaire de Colin Burrow dans son essai sur les traductions anglaises de l'*Enéide*, où il recommande, si l'on ne doit en lire qu'une seule, de choisir celle de Dryden (*op. cit.*, p. 36).