

## **"Unfortunate Travellers": *translatio*, travestissement et maniérisme littéraire chez Marlowe et Nashe**

Marie-Alice BELLE  
Université de Paris 3- Sorbonne Nouvelle

Dans la lettre dédicace de sa traduction du *De Officiis* de Cicéron (1565), l'humaniste Nicholas Grimald attribue à l'orateur romain l'honneur d'avoir introduit la philosophie grecque à Rome: "[he] was the first, and the chief that ever cladde Lady Philosophy in Romain [*sic*] attire"<sup>1</sup>. La métaphore vestimentaire recouvre ici plusieurs réalités: celle, d'abord, de la *translatio studiorum*, transfert du savoir de la Grèce à Rome, ("Lady Philosophy in Romain attire"), mais aussi, à la Renaissance, de l'Italie à la France et à l'Angleterre: dans cette même préface, Grimald compare en effet la réception de sa propre traduction à l'accueil qui serait fait au sénateur romain s'il venait à visiter le sol anglais<sup>2</sup>. Il s'agit aussi bien sûr de la traduction des textes classiques dont Grimald se fait l'instrument, entreprise dont il se vante indirectement en faisant l'éloge de Cicéron. Enfin, les ornements latins qui viennent habiller la philosophie grecque font référence au style de l'orateur latin, que le traducteur se doit d'imiter, ou de transposer en déployant les richesses de la langue vernaculaire.

Ce que la métaphore révèle par ailleurs, c'est la conception néoplatonicienne du langage sur laquelle reposent ces trois processus si intimement liés: selon les théories de l'école de Florence dont on retrouve des traces dans les traités de rhétorique, les préfaces de

---

<sup>1</sup> Nicholas Grimalde, *M. T. Ciceroes Three Bookes of Duties*, éd. G. O'Gorman, Londres, Associated Universities Press, 1990, p. 39. Cicéron avait en effet traduit en latin le *Timée* de Platon.

<sup>2</sup> "...even so such a noble Counselor of England seemeth moste meete to receive so noble a Senatour of Rome into a strange region. Doutlesse among so many honorable deedes of your lordships, it shall not be the leste honorable: if ye do Marcus Tullius this honour, to welcome him hither: and to be the verie cause, that so famous a Romane may become familiar with our English men". *Op. cit.*, p. 39.

traductions et autres défenses de la poésie<sup>3</sup>, le mot habille l'idée, et la multiplicité des langues n'altère pas leur capacité à exprimer un sens unique qui peut être exprimé en formes équivalentes. Cependant, une telle conception de la forme, et particulièrement de la forme imitée ou traduite, comme un habit, contient en elle-même la possibilité d'un dévoiement du langage, lui-même souvent exprimé en termes de dérive vestimentaire. Quintilien avait comparé le style dit "asiatique" ou "asianiste", style orné qui se développait alors à Rome sous l'influence de l'école littéraire d'Alexandrie, à un usage efféminé de l'ornement pour l'ornement, par opposition à la sobre beauté du corps bien fait qui se passe de toute parure<sup>4</sup>; dans le *Ciceronianus* (1527), Erasme reprend cette comparaison en illustrant sa critique de l'imitation servile par l'image d'une statuette de cire modelée en fonction des parures destinées à la recouvrir<sup>5</sup>. Quant à la controverse qui oppose en 1592-1593 Gabriel Harvey à Thomas Nashe, elle repose en partie sur la condamnation par Harvey de la prolifération disparate et festive des écrits de Nashe, qu'il décrit comme les divagations d'un "motley fool", fou à l'habit bigarré dont les débordements verbaux négligent les modèles littéraires antiques autant que modernes<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> On peut trouver une analyse de ces théories chez Frederick Renner, *Interpretatio: Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam, Rodopi, 1989, ou dans l'ouvrage de Judith Anderson, *Words That Matter: Linguistic Perception in Renaissance English*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

<sup>4</sup> "Une parure décente et noble contribue au prestige; mais, efféminée et trop luxueuse, elle n'orne pas le corps, mais [dévoile une] mentalité. Il en est ainsi pour le style translucide et chatoyant de certains orateurs, dont il effémine les idées qu'il revêt d'une telle pompe verbale." Quintilien, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Belles Lettres, 1975, vol. 5, avant-propos au livre VIII, p. 49. Pour la distinction entre les "asianistes" au style fleuri et la rigueur oratoire des "atticistes", voir vol. 7, livre XII, p. 114-136. Les termes sont ici employés dans leur sens historique, sans application systématique à la période qui nous intéresse: il s'agit moins en effet de définir le maniérisme en termes d'"asianisme", comme l'a fait Marc Fumaroli (*L'Ecole du Silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994), que de souligner la permanence d'une métaphore dont on examine ici les métamorphoses.

<sup>5</sup> "Exactement comme si un artiste remarquable préparait un beau vêtement, ajoutait quantité de colliers, d'anneaux et de bijoux, pour modeler ensuite une statue de cire ... qu'il adapterait aux ornements". Cité par Terence Cave, *Cornucopia*, trad. Ginette Morel, Paris, Macula, 1997, p. 67.

<sup>6</sup> *Elizabethan Critical Essays*, éd. Gregory Smith, Oxford, Oxford University Press, 1964, vol. 2, pp. 245-284, "Against Thomas Nash". Pour une discussion de l'image du "motley" dans la controverse Harvey-Nashe, voir Jonathan V. Crewe, *Unredeemed Rhetoric. Thomas Nashe and the Scandal of Authorship*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982, pp. 3-5. On remarquera par ailleurs qu'en plus des grands

"Unfortunate Travellers: *translatio*, *travestissement* et *maniérisme*"

On touche ici à ce que Terence Cave a souligné dans son analyse de la pratique de la *copia* à la Renaissance, à savoir la "duplicité"<sup>7</sup>, ou dualité problématique du processus humaniste d'illustration des langues par l'imitation. Selon lui en effet, la pratique de l'imitation entraîne une dissociation entre les mots (*verba*) et les choses (*res*): ainsi s'ouvre une brèche dans les théories qui, depuis Cicéron et Quintilien, définissaient le bon style comme une inséparable association des termes et des idées<sup>8</sup>. C'est cette ambivalence d'un langage où mot et sens peuvent être séparés dont le maniérisme littéraire apparaît comme une exploitation systématique et subversive. En effet, malgré la diversité de leurs approches, les analyses récentes du maniérisme semblent s'accorder sur le fait qu'il s'agit là d'un art de la forme, et qui prend pour finalité, non pas tant la représentation de la nature ou l'expression d'idées éternelles et immuables que la mise en scène de ses propres modèles artistiques, et des procédés d'imitation plus ou moins problématiques qui sous-tendent la création. Ainsi, au delà d'éléments stylistiques ou thématiques dont Gisèle Mathieu-Castellani et Gisèle Venet<sup>9</sup> ont souligné qu'ils appartiennent autant au maniérisme qu'au baroque, Claude-Gilbert Dubois appelle maniériste la pratique d'une imitation "différentielle", où l'écart par rapport au modèle devient le lieu d'une remise en cause du modèle néoplatonicien de l'imitation, autant que la présentation d'une vision éclatée et conflictuelle du langage et de ses codes<sup>10</sup>. C'est cette mise au jour d'une ambiguïté structurelle dans les modèles de *translatio* que l'on étudiera ici à travers deux textes publiés en 1594: *The Unfortunate Traveller*, de Thomas Nashe, et *The Tragedy of Dido, Queen of Carthage*, écrite dans les années 1580 par

---

auteurs classiques à imiter, Harvey tient Pétrarque, Le Tasse et Arioste pour modèles de la littérature vernaculaire d'inspiration antique.

<sup>7</sup> Cave indique qu'il utilise le mot dans son sens étymologique, celui de la dualité, sans connotation négative. *Op. cit.*, p. 61.

<sup>8</sup> Voir Cicéron, *L'Orateur*, trad. Albert Yon, Paris, Belles Lettres, 1964, particulièrement pp. 28-29, et Quintilien, livre VIII de l'*Institution Oratoire*, *op. cit.*, vol 5, p. 53 sqq, "De la clarté".

<sup>9</sup> Voir particulièrement l'article de Gisèle Venet, "Shakespeare, maniériste et baroque?" *BSEAA XVII-XVIII*, 55 (Novembre 2002), 7-25.

<sup>10</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, pp. 28-35, "L'imitation différentielle".

Marlowe, et publiée avec la contribution de Nashe. Dans ces deux œuvres souvent jugées inclassables – la prose histrionique de *The Unfortunate Traveller* répond à une tragédie burlesque oscillant entre traduction littérale et libre adaptation – on verra comment les thèmes croisés de la digression et du travestissement ironiques viennent s'inscrire, non seulement comme motifs d'une esthétique de la métamorphose et de la divergence, mais comme principes subversifs, "anti-humanistes", selon le mot polémique de Hauser<sup>11</sup>, de l'écriture maniériste.

### **La *translatio* inversée: digressions et dérives rhétoriques**

La majeure partie du récit *The Unfortunate Traveller* est occupée par les aventures plus ou moins heureuses du héros et narrateur, Jack Wilton, lors d'un voyage en Italie provoqué par sa rencontre avec le poète Henry Howard, Comte de Surrey (1517?-1547). Ce dernier, renommé pour ses adaptations de poèmes de Pétrarque et sa traduction en "blank verse" du livre IV de *l'Énéide* relatant les amours malheureuses de Didon et Énée, est présenté par Nashe comme l'amant pétrarquiste archétypal au discours tout droit tiré des pastorales arcadiennes:

Ah, quoth he, my little page, full little canst thou perceive how far metamorphosed I am from myself, since I last saw thee. There is a little God called Love, that will not be worshipped of any leaden brains; one that proclaims himself sole king and emperor of piercing eyes, and chief sovereign of soft hearts; he it is that, exercising his empire in my eyes, hath exorcised and clean conjured me out of my content.<sup>12</sup>

Le lieu commun du héros transformé par l'amour renvoie par ailleurs à l'épisode virgilien traduit par Surrey: dans le récit de Nashe, ce dernier est en effet congédié par sa Lady Geraldine dans les termes de l'adieu de Didon à Énée: "*I pete Italiam, go seeke Italy with Aeneas...*" (244). Le voyage en Italie, présenté comme pèlerinage sur les lieux de naissance de Lady Geraldine et de la poésie pétrarquiste, s'inscrit donc en référence au périple fondateur d'Énée, dont la

<sup>11</sup> Arnold Hauser, *Mannerism. The Crisis of Humanism and the Origins of Modern Art*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1965, vol.1, p. 9.

<sup>12</sup> Thomas Nashe, *Works*, éd. Ronald Mc Kerrow, Oxford, Blackwell, 1966, vol. 2, p. 243. Les références de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

"Unfortunate Travellers: *translatio*, *travestissement* et *maniérisme*"

trajectoire d'Est en Ouest avait fourni à la Renaissance un des modèles les plus influents de la *translatio*. Ici cependant, le périple est mis en scène comme une *translatio* inversée, retour aux sources qui ne néglige aucun détour ni raccourci historique pour visiter les lieux emblématiques de l'humanisme. Ainsi, Surrey et Jack s'arrêtent à Rotterdam, "that was cleane out of our waie" (245), pour y trouver Erasme et More sur le point d'écrire, l'un son *Éloge de la folie* (publié en 1508), l'autre, l'*Utopie* (1516). Une digression par la ville universitaire de Wittenberg reflète les querelles du *Ciceronianus*, et l'évocation du maître en sciences occultes Cornelius Agrippa rappelle les applications magiques de l'ésotérisme néoplatonicien. Quant à l'arrivée à Florence, on peut y lire une apothéose du pétrarquisme et des codes amoureux de la romance italienne. Cependant, Surrey ne va pas jusqu'à Rome, qui symboliserait ici la source première, la littérature antique: tel Enée par Jupiter, il est rappelé à l'ordre par Henry VIII, ce qui met le voyage tout entier sous le signe, non pas de la trajectoire épique, mais de l'épisode digressif. En effet, si Surrey échappe, au début de son séjour en Italie, aux subterfuges d'une véritable Circé vénitienne, c'est pour tomber dans des divagations amoureuses qui en font un Quichotte avant la lettre. Jeté en prison avec son page suite à une affaire de fausse monnaie, ce dernier finit en effet par prendre pour objet imaginaire de sa passion pétrarquisante une jeune bourgeoise qui partage leur infortune:

(...) he would swear she was his Geraldine, and take her white hand and wipe his hands with it (...) He wold praise beyond the moone and starres, and that so sweetly and so ravishingly as I persuade myself he was more in love with his own curious forming fancie than her face; and truth it is, many became passionate lovers only to winne praise to theyr wits. He praised, he praied, he desired and besought her to pittie him that perisht for her. From this intranced mistaking extasie could no man remove him. (262)

Enfin, si Florence est le berceau du néoplatonisme, la visite qu'il fait à la maison natale de Lady Geraldine donne lieu à une telle débauche de clichés néoplatoniciens que l'artifice n'en est que plus apparent:

Geraldine was the soule of heaven, sole daughter and heir to *primus motor*. The alcumie of his eloquence, out of the incomprehensible drossie matter of cloudes and aire, distilled no more quintessence than would make his Geraldine compleat fair. (270)

C'est ainsi que le traducteur et poète se trouve réduit au type de l'*inglese italianato*, dont l'humaniste Ascham déplorait dans son *Schoolemaster*<sup>13</sup> les déformations monstrueuses, avant d'y opposer les principes de l'imitation vertueuse, celle des auteurs de la Rome classique.

*The Tragedy of Dido* exploite aussi l'ambivalence du modèle italien, en se livrant à un véritable détournement des sources littéraires. Ce que Nashe, en effet, se garde bien de mentionner dans son portrait fictif du poète, c'est que la mise au point du système métrique de "blank verse" par Surrey dans son *Fourth Book of Virgil* reposait sur la volonté d'établir un équivalent anglais au mètre épique latin, et que ses traductions de l'*Énéide* au cours des années 1530 étaient probablement conçues comme le fondement d'une nouvelle *nobilitas* politique et littéraire<sup>14</sup>. Les traductions de Marlowe, par contraste, s'éloignent presque systématiquement du modèle épique virgilien: son choix de traduire le premier livre de la *Pharsale* de Lucain semble motivé par le style tardif de cette œuvre, ainsi que son esthétique du désordre politique et cosmique. Quant à l'épyllion *Hero and Leander* (publié en 1598), il s'écarte du modèle grec pour transformer la tragédie en évocation érotique de la traversée heureuse, cette fois-ci, de Léandre – au point que Chapman se sentira obligé de finir le poème et de rétablir la perspective originale. De même, *The Tragedy of Dido* repose sur l'exploitation des ambivalences génériques présentes au livre IV de l'*Énéide*. En effet, outre la dimension tragique de l'épisode, l'union d'Enée avec Didon et la tentation d'établir un empire carthaginois illustrent chez Virgile une tension constante entre "asianisme" et "atticisme", entre poésie amoureuse et épopée. Surrey avait trouvé un équivalent à cette instabilité générique en intégrant à sa traduction la rhétorique pétrarquiste développée dans ses sonnets; chez Marlowe, c'est cette

<sup>13</sup> Publié en 1570. On retrouve un tel jugement chez Nashe lui-même dans *The Anatomie of Absurditie* (1589), œuvre satirique qui reprend, entre autres "absurdités", les lieux communs du langage amoureux, et recommande en effet la lecture de l'ouvrage d'Ascham où ces critiques sont développées.

<sup>14</sup> Voir Sessions, *Henry Howard, the Poet Earl of Surrey, A Life*, Oxford, Oxford University Press, 1999, ch.10: "The Origins of Blank Verse".

"Unfortunate Travellers: *translatio, travestissement et maniérisme*"

dernière qui semble prendre le dessus. Didon s'exprime en effet dans les périphrases et métaphores propres au genre:

Ile make me bracelets of his golden haire;  
 His glistering eyes shall be my looking glasse,  
 His lips an altar, where Ile offer up  
 As many kisses as the Sea hath sands.  
 Instead of musicke I will hear him speake.  
 His lookes shall be my only Librarie,  
 And thou, Aeneas, Dido's treasure,  
 In whose faire bosom I will locke more wealth  
 Than twentie thousand Indiaes can afford.<sup>15</sup>

De même, Iarbas, le rival d'Énée, est transformé en amant pétrarquiste "in [a] delight of dying pensiveness" (IV, 3, 46). La pièce elle-même est ponctuée par les diversions et faux départs d'un Énée dont les récits d'armes font bientôt place à une rhétorique plus ornée. C'est ainsi que la trajectoire épique et la fondation de Rome sont retournées en un illusoire retour aux sources par la création d'une nouvelle Troie habillée de cristal, baignée par le Gange et le soleil d'Égypte, une Troie décidément asiatique:

Carthage shall vaunt her pettie walles no more,  
 For I will grace her with a fairer frame  
 And clad her in a Chrystall liverie,  
 Wherein the day may evermore delight:  
 From golden India Ganges will I fetch,  
 Whose wealthie streames may waite upon her towers  
 And triple wise intrench her round about:  
 The Sunne from Egypt shall rich odours bring... (V, 1, 4-11)

Ces passages sont bien sûr des ajouts à la source virgilienne, et la rhétorique pétrarquiste qui, dans la traduction de Surrey, venait soutenir une stratégie d'équivalence aux tensions du texte latin, menace ici de recouvrir effectivement la trame de l'épopée

<sup>15</sup>*The Tragedy of Dido, Queene of Carthage*, III, 1, 85-93. L'édition de référence est celle de Roma Gill, *The Complete Works of Christopher Marlowe*, Oxford, Clarendon Press, 1987, vol. 1: "Translations".

virgilienne, comme si, à nouveau, le détour par l'Italie moderne et ses artifices était inévitable.

### **L'imitation à outrance: citation, parodie, subversion**

Dans la controverse qui l'oppose à Nashe, Gabriel Harvey dénonce dans les termes suivants l'indépendance envers tout modèle littéraire qu'affiche selon lui l'écriture nashéenne:

There is a certain lively and frisking thing (...) that scorneth to be a booke-worme, or to imitate the excellent artificiality of the most renowned worke-masters that antiquity affordeth. The witt of this and that odd Modernist is their owne...<sup>16</sup>

Nashe semble riposter en décrivant les "booke-wormes" ou imitateurs cicéroniens de Wittenberg dans les mêmes termes de "motley fool" dont Harvey l'avait affublé: l'orateur de l'université, sans doute un double de Harvey lui-même, prononce un discours dont l'accumulation de lieux communs, comparée à un ravaudage sans art ("all by patch an peecemeale stolen out of Tully"), semble reprendre l'image érasmiennne du mauvais imitateur. Et Wilton-Nashe de commenter l'épisode:

A most vaine thing it is in many universities at this daie, that they count him excellent eloquent, who stealeth not whole phrases, but whole pages out of Tully. If of a number of shreds of his sentences he can shape an oration, from all the world he carries it awaye, although in truth it be no more than a fooles coate of many colours. (251)

Ironiquement, c'est ce même assemblage hétéroclite de lieux communs qui caractérise la parodie nashéenne, comme si, à l'image du narrateur dont le vêtement disparate est décrit avec force détails dès les premières pages, Nashe endossait de fait l'habit du fou pour se livrer aux exercices de ventriloquisme et de surenchère ironique qui font la matière – et la manière – du récit. Ainsi, la *canzone* que compose Surrey lorsque Cornelius Agrippa lui montre l'image de Lady Geraldine dans son globe magique s'apparente à une simple collection de *topoi* de la littérature amoureuse, sans doute récoltés dans le *Miscellany* de Tottel où avait été publiée en 1557 la poésie du

<sup>16</sup> Cité par Crewe, *op. cit.*, p. 17.



"Unfortunate Travellers: *translatio, travestissement et maniérisme*"

véritable Surrey. On y trouve en effet tout l'appareil de l'idéalisation néoplatonicienne de la femme, depuis la comparaison à la chaste Phoébé jusqu'à sa transformation en principe moteur (*primum mobile*) du monde: l'harmonie des sphères s'ajuste sur les battements du cœur de la bien aimée et sur sa voix: "Her praise I tune whose tongue doth tune the spheres", et chaque partie du corps idéalisé se voit relié à un élément du cosmos, en une série de métaphores qui ne va pas sans rappeler la pratique du blason amoureux:

Stars fall to fetch fresh light from her rich eyes,  
Her bright brow drives the sun to clouds beneath,  
Her hair's reflex with red strakes paints the skies,  
Sweet morn and evening dew flow from her breath... (254)

Quant à l'amant, il est présenté sous les traits non moins attendus de la victime transie d'un éblouissement fatal: "Her rose-crowned cheeks eclipse my dazzled sight".

C'est cette même logique de l'accumulation de clichés qui préside par ailleurs à l'interminable évocation des participants au tournoi en l'honneur de Lady Geraldine, qui arborent des armures, emblèmes et devises tous plus conventionnels les uns que les autres, et dont l'énumération tourne à l'absurde après plus de cinq pages de description. Si l'orateur cicéronien s'excusait d'avoir "vidé ses cahiers de lieux communs" (246), il semble bien que le narrateur épuise à plaisir les codes amoureux tirés non pas du cœur mais du cerveau des poètes, comme le signale au passage la description burlesque de l'armure de Surrey:

His helmet [was] round proportioned lyke a gardener's water-pot,  
from which seemed to issue forth small thrids of water, like citterne  
strings, that not onely did moisten the lillyes and roses, but did  
fructifie as well the nettles and weeds, and made them overgrow  
theyr liege lords. Whereby he did import thus much, that the tears  
that issued from his braines, as those arteficiall distillations issued  
from the well counterfeit water-pot on his head, watered and gave  
lyfe as well to his mistress disdain (resembled to nettles and  
weeds) as increase of glory to her care-causing beauty

(comprehended under the lillies and roses). The symbol thereto annexed was this, *Ex lachrimis lachrimae*. (271-272)

L'artificialité ici soulignée ("arteficiall distillations", "counterfeit water-pot") renvoie aux conventions des romances italiennes telles que la *Jérusalem Délivrée* du Tasse, ou le *Roland Furieux* d'Arioste dont la traduction par John Harington avait paru en 1591. C'est de tels textes en effet que semblent être tirés non seulement la longue description des chevaliers prêts à s'affronter, ainsi que l'interprétation allégorique de leurs armes et blasons, mais aussi le thème de l'aliénation par l'amour qui offre le principal ressort comique du récit de Nashe<sup>17</sup>.

Cependant, aussi jubilatoire que soit la reprise parodique des motifs de la littérature amoureuse, il semble que d'autres procédés de subversion soient aussi à l'œuvre. Il s'agit d'abord de la révélation des instabilités d'un langage précieux qui risque à tout moment de basculer dans le burlesque: le heaume-arrosoir et son appareil d'interprétations allégoriques renvoie tout autant aux complexités excentriques du "conceit" amoureux qu'au registre plus bas du simple jardinage. C'est une même logique du retournement par hyperbolisation qui anime le sonnet composé par le Surrey fictif de *The Unfortunate Traveller* lors de son passage en prison, et où chaque métaphore de la *canzone* en l'honneur de Lady Geraldine évoquée plus haut se voit remplacée par son image exacerbée, déformée, aux sous-entendus d'un érotisme subversif:

If I must die, O let me chose my death;  
Suck out my soul with kisses, cruel maid,  
In thy breast's crystal balls enbalm my breath,  
Dole it all in sighs when I am laid.  
Thy lips on mine like cupping glasses clasp,  
Let our tongs meet and strive as they would sting,  
Crush out my wind with one strait girting grasp,  
Stabs on my heart keep time whilst thou doest sing,

<sup>17</sup> On remarquera par exemple la proximité entre le chevalier noir évoqué par Nashe en fin de liste (*op. cit.*, p. 273) et celui du livre VI de l'*Orlando Furioso*. La description des chevaliers constitue, dans la romance italienne, une transposition d'un *topos* épique, l'évocation des héros qui constituent les armées prêtes à s'affronter (voir *Iliade* II ou *Énéide* VII) Aussi pourrait-on lire la parodie nashéenne non seulement comme une subversion de la source directe, mais aussi comme une inversion ironique des valeurs épiques classiques, dont Wilton incarne d'ailleurs l'exact contraire (voir par exemple ses faits d'armes dans la première partie du récit).

"Unfortunate Travellers: *translatio, travestissement et maniérisme*"

Thy eyes like searing irons burn out mine,  
 In thy fair tresses stifle me outright,  
 Like Circes change me to a loathsome swine  
 So I may live forever in thy sight.  
 Into heaven's joys can none profoundly see  
 Except that first they meditate on thee. (262-263)

Il serait possible de se livrer à une analyse systématique des transformations que subit ici chaque cliché de la littérature amoureuse; on notera par exemple comment les battements de cœur qui rythmaient la musique céleste sont retournés en coups de poignard ("stabs on my heart keep time whilst thou doest sing"), tandis que la métaphore des cheveux de flamme et celle de l'éblouissement amoureux se rejoignent en une relittéralisation violente de l'image du feu ("Thy eyes like searing irons burn out mine"). Quant à la chaste Phoébé, elle se voit remplacée par la magicienne Circé, personnage célèbre entre tous pour son érotisme et son art de la métamorphose.

Une telle coexistence ironique de styles opposés n'est pas sans ambivalence, puisqu'elle déplace les limites non seulement entre les genres, mais entre les modes de discours qu'ils appellent, et les personnages qui les représentent *a priori*. C'est ainsi que dans la tragédie de Marlowe, Énée se voit à maintes reprises revêtu des attributs vestimentaires de Didon, dont il finit par adopter aussi la rhétorique. Cette contamination du langage se fait à travers différents effets de citation. C'est le cas par exemple lorsque Énée évoque la possible réaction de Didon à son départ:

Come back, come back, I heare her crye afarre  
 And let me linke my bodie to my lips  
 That tied together by the striving tongues  
 We may as one saile into Italy. (IV, 3, 27-30) <sup>18</sup>

<sup>18</sup> On notera l'écho entre les deux textes, en particulier l'image érotique des "striving tongues", que l'on peut lire comme métaphore subversive de la *discordia concors* néoplatonicienne, ou comme rappel de la relation problématique qu'entretiennent les différents langages littéraires mis en scène dans les deux œuvres ici étudiées.

La distance critique s'efface cependant au cours de la scène, et malgré les conseils d'Achate de "bannir cette séductrice de [ses] propos" ("banish that ticing dame from forth your mouth", IV, 3, 31), c'est le discours d'Enée qui, ironiquement, finit par faire écho aux métaphores que l'on trouvait précédemment dans la bouche de Didon: "Her silver armes will coll me round about / And teares of pearle, crye stay, Aneas, stay" (IV, 3, 51-52).

Des procédés semblables sont à l'œuvre dans *The Unfortunate Traveller*, où le brouillage des identités devient un thème à part entière de l'épisode. En arrivant en Italie, Surrey décide en effet d'échanger son habit ducal contre la livrée du page, dans un échange carnavalesque des rôles sociaux qui finit par déborder les limites prévues. Wilton continue en effet à jouer au Comte de Surrey longtemps après qu'il a quitté son service, jusqu'à ce que Surrey lui-même le surprenne, et s'étonne de l'existence simultanée de deux porteurs du titre. Stylistiquement, imitation et dédoublement se chevauchent dans la pratique extensive du discours indirect libre: les procédés rhétoriques parodiés deviennent ainsi en même temps principes de création d'une prose aussi prolifique que son modèle, avec lequel elle entretient des relations analogues à celles de Jack Wilton et Surrey, tous deux imitateurs, pour reprendre les termes de Wilton-Nashe, "in love with their own curious forming fancie".<sup>19</sup>

### **De l'interprétation au spectacle: prolifération du signe et subversion des théories néoplatoniciennes du langage.**

Lorsque Jack est surpris par Surrey en pleine imitation frauduleuse de son titre et de son rang, sa défense repose sur une argumentation toute platonicienne: s'il a emprunté le nom et les armes du Comte, sa conduite a été conforme à l'idée du Comte de Surrey, et, se présentant comme son ombre fidèle, il n'a ainsi fait que refléter sa gloire et augmenter sa renommée. C'est à ce même idéal de stabilité de l'être au-delà des formes que se réfère Didon dans *The Tragedy of*

<sup>19</sup> À ce sujet, Crewe offre des remarques intéressantes sur le "parasitisme antagoniste" de la prose de Nashe (*op.cit.*, p. 30). Dubois parle pour sa part de "principe d'allégeance subversive" (*op. cit.*, p. 11), et, parmi les images dont il se sert pour illustrer l'interaction entre le texte maniériste et son modèle, il présente la relation maître-esclave comme particulièrement emblématique des complexités d'une imitation "différentielle", ou maniériste.

"Unfortunate Travellers: *translatio, travestissement et maniérisme*"

*Dido* lorsqu'elle accueille Énée avec ces mots: "Aeneas is Aeneas, were he clad / In weedes as bad as ever Irus ware" (II, i, 84-85). L'ambiguïté de ces théories a déjà été évoquée: c'est en effet une telle équivalence des formes qui permet leur multiplication en ces "choses-mots", qui, pour reprendre les termes de Cave<sup>20</sup>, menacent le lien entre la forme et l'idée. Cette prolifération du signe jusqu'à l'absurde est à l'œuvre dans les deux œuvres ici étudiées. Elle se traduit par exemple par une circulation constante de toutes sortes de vêtements et ornements entre les personnages de *The Tragedy of Dido*. Jupiter offre ainsi à Ganymède les parures que Junon portait à son mariage, tandis qu'Énée est revêtu du manteau de Sichée, l'ancien époux de Didon, et que d'autres personnages se voient promettre des habits fabuleux s'ils convainquent Énée de rester à Carthage. Les vêtements deviennent ainsi véritable monnaie d'échange des faveurs amoureuses, simples accessoires dénués de signification assurée, à l'image des promesses incertaines qui les accompagnent. Dans *The Unfortunate Traveller*, c'est la valeur allégorique du signe qui est mise en péril lorsque, au terme de l'énumération des emblèmes déployés par les participants au tournoi, le spectacle l'emporte finalement sur l'interprétation. Tel est aussi le cas de l'épisode autour de Cornelius Agrippa, où se trouve confirmée la séparation entre *verba* et *res*, les mots et les choses. En effet, les écrits de ce dernier (en particulier *De Occulta Philosophia*, 1531) s'articulent autour d'une conception magique du langage dérivée des interprétations cabalistiques, ainsi que des théories de Marsile Ficin selon lesquelles le mot est émanation de l'idée, et participe de son essence éternelle<sup>21</sup>. L'Agrippa fictif de Nashe est pour sa part présenté comme un "conjurateur", qui permet l'apparition de Cicéron et la déclamation d'un de ses discours, dont on apprend cependant au passage qu'il repose sur une rhétorique tout aussi efficace que spécieuse. De même, la vision qu'Agrippa offre à Surrey se fait par l'artifice d'un globe de cristal, et ses exploits à la cour de l'Empereur ne sont pas sans rappeler ceux d'un autre infortuné voyageur, Faust, dont la tragédie éponyme de Marlowe est jouée pour la première fois en cette même année 1594. Enfin, dans

<sup>20</sup> Cave, *op. cit.*, p. 61.

<sup>21</sup> Voir les analyses d'André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996 [1954], ou Judith Anderson, *op. cit.*

*The Tragedy of Dido*, la subversion du système de langage néoplatonicien passe par l'apparition sur la scène d'une Vénus par trop humaine, qui, loin de symboliser, comme chez Ficin,<sup>22</sup> le lien spirituel entre l'art sublunaire et l'éternelle beauté, préside et participe au spectacle des illusions de l'amour.

Une telle dislocation du langage est d'autant plus significative que Virgile est souvent représenté à la Renaissance comme un poète orphique, dont les écrits détiennent la clef des mystères de la nature. C'est ainsi en effet que le présentent les commentaires allégoriques reproduits dans les éditions latines des oeuvres virgiliennes, ainsi que les biographies plus ou moins mythiques sur lesquelles elles s'ouvrent le plus souvent<sup>23</sup>. À la tradition médiévale d'un Virgile maître en sciences occultes s'ajoute une conception de la langue latine comme langue de l'être, proche de la source adamique, par opposition aux vernaculaires jugés plus arbitraires.<sup>24</sup> C'est sur cette hiérarchie des langues que reposent paradoxalement les projets d'"illustration" des langues vernaculaires: en effet, selon le programme défini par Dante dans son *De Vulgari Eloquentia* (c. 1303), ouvrage dont l'influence est immense sur les théories humanistes de développement des langues "vulgaires", la traduction et imitation des textes virgiliens est le moyen par excellence d'élever les vernaculaires au même statut que celui dont jouit la langue latine. En Angleterre, des poètes tels que Harvey, Sidney et Spenser, dans une moindre mesure, s'efforceront ainsi de transposer en anglais le système métrique latin, dans lequel

<sup>22</sup> Chastel, *op. cit.* pp. 134-141.

<sup>23</sup> Sur la tradition de Virgile "maître des secrets" et sa fécondité particulière dans l'Angleterre médiévale, voir l'article de Jacques Berlioz, "Virgile dans la littérature des *exempla*", in *Lectures médiévales de Virgile. Actes du Colloque organisé par L'École Française de Rome*, Rome, École Française de Rome, 1985. Berlioz souligne d'ailleurs la coexistence des notices biographiques et commentaires allégoriques destinés à un public lettré avec une tradition plus populaire des "légendes de Virgile". Cette dernière perdure au moins jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne par exemple un texte publié vers 1518 (et réédité vers 1563) sous le titre suivant: *Virgilius: this boke treateth of the lyfe of Virgil, and of his death, and many other marvayles that he did in his lyfe time by witchecraft and nygromancy [sic] through the develles of Hell*. Voir aussi Domenico Comparetti, *Vergil in the Middle Ages*, trad. E. Benecke, Londres, Allen and Urwin, 1966 [1895], I, ch. 10 et II.

<sup>24</sup> Selon le *De Vulgari Eloquentia* de Dante, la langue originelle était l'hébreu, et la variété des vernaculaires résulte de la division entraînée par l'épisode de Babel. Le latin, appelé langue "grammaticale" par Dante, représente la reconstruction par défaut, à travers les règles immuables de la grammaire et de la prosodie (dont les vernaculaires sont alors dépourvus) d'une certaine stabilité et universalité linguistiques. (*De Vulgari Eloquentia*, IX, 11) L

"Unfortunate Travellers: *translatio*, *travestissement* et *maniérisme*"

John Dee va jusqu'à percevoir une résonance de l'harmonie des sphères<sup>25</sup>. Par contraste, la traduction "différentielle" de Marlowe et les subversions parodiques de Nashe apparaissent comme le lieu d'un déploiement des ressources plus ou moins erratiques du langage, que ce soit par la révélation ironique de ses ambiguïtés ou par des ajouts et digressions motivés non pas tant par une idée à exprimer que par une forme à exploiter. Le thème du vêtement, omniprésent comme métaphore du langage dans *The Unfortunate Traveller* et comme accessoire ou ornement rhétorique de *The Tragedy of Dido*, représente alors le renversement des fondements linguistiques et culturels de la *translatio*, et l'établissement d'une esthétique de l'artifice, d'un art de l'art qui semble dénier tout ancrage ontologique du langage. Le voyage de Jack Wilton est après tout un itinéraire littéraire à travers différents styles et les lieux communs qui les caractérisent, et le mythe de la *translatio* d'Est en Ouest se voit ramené à un simple motif littéraire, prétexte au déploiement des styles contrastés de la tragédie marlovienne. À Harvey qui tonnait contre les "modernistes" manquant d'art par refus d'imiter les anciens, Nashe et Marlowe semblent donc répondre par une surenchère d'artifice, et par la subversion de la modernité humaniste et des procédés d'imitation sur laquelle elle repose.

## Conclusion

Le processus de travestissement des sources et d'imitation "différentielle" qui anime les deux œuvres ici étudiées s'apparente donc bien à un maniérisme défini par Claude-Gilbert Dubois comme "dynamique créatrice de formes"<sup>26</sup>. On y retrouve en effet "l'indécision entre le sujet et l'objet", le "jeu subversif" et l'"éclatement par hyperbolisation de catégories de classification"<sup>27</sup> qui, selon lui, caractérisent ce mode d'écriture. Cependant, le désir d'une "unité indifférenciée du langage" qu'il présente comme une des

<sup>25</sup> Sur le "quantitative movement" en Angleterre, voir Derek Attridge, *Well Weighed Syllables. Elizabethan Verse in Classical Meter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

<sup>26</sup> Dubois, *op. cit.*, p. 9.

<sup>27</sup> Dubois, *op. cit.*, p. 10, *passim*.

"revendications fondamentales"<sup>28</sup> du maniérisme ne peut se comprendre, au terme de cette analyse, dans les termes d'une continuité ficinienne entre le mot et de l'idée; s'il y a unification, elle se fait par un déplacement du langage tout entier dans le domaine de l'artifice. On peut alors parler du maniérisme comme un art de crise de l'humanisme, dont les procédés créateurs exploitent la faille dans les fondements de la rhétorique humaniste et des différentes facettes de la *translatio*. S'agit-il alors simplement d'un "syndrome de la deuxième génération"<sup>29</sup> applicable à d'autres périodes historiques? Il convient ici de rappeler l'importance des pratiques humanistes de traduction, imitation, collection de citations, création de dictionnaires, livres d'emblèmes et de lieux communs, dans le développement du phénomène de la "chose-mot". Sans doute faut-il enfin souligner l'impression diffuse de retard par rapport au continent qui marque la Renaissance anglaise, et le fait que la pratique de la traduction s'y fait rarement par un pur retour aux sources classiques. Tel Surrey dont le "blank verse" doit beaucoup aux hendécasyllabes non rimés, ou *versi sciolti*, des traductions italiennes de l'*Énéide*, les traducteurs ont le plus souvent recours aux versions italiennes ou françaises déjà existantes. Il n'est pas anodin non plus que le pétrarquisme anglais soit moins dérivé des œuvres de Pétrarque lui-même que de celles de ses disciples, en une imitation d'imitation assurément propice aux artifices subversifs d'une poétique de la seconde main.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Voir Dubois, *op. cit.*, II, ch.1: "Y a-t-il une historicité du maniérisme?", pp. 161-191.