

**La traduction anglaise du *Pastor fido* de Guarini
par Richard Fanshawe (1647):
Quelques réflexions sur la naturalisation**

Line COTTEGNIES
Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, deux traductions en vers du *Pastor fido* sont publiées en Angleterre¹. C'est que Guarini, comme le signale le poème de dédicace de Samuel Daniel dans la traduction de 1602, bénéficie en Angleterre d'un certain engouement dès sa parution, bien que l'on n'ait pas de trace de mise en scène de la pastorale²: ainsi Ben Jonson, dans une pièce publiée en 1606, se moque de cette mode pour la pastorale italienne en attribuant à un personnage comique, Lady Politic, un éloge paradoxal de Guarini:

All our English writers,
I mean such as are happy in th'Italian,
Will deign to steal out of this author, mainly;
Almost as much, as from Montaignié:
He has so modern and facile a vein,
Fitting the time, and catching the court-ear!³

L'esthétique de la pastorale guarinienne est clairement associée, ici, aux milieux courtisans, bien que Jonson insiste sur le caractère "moderne" que peut revêtir le texte aux yeux d'un lecteur du XVIII^e siècle. Mais le passage met surtout en évidence le pédantisme de Lady Politic, qui n'a manifestement pas lu les auteurs

¹ Il s'agit de *Il Pastor Fido: or The Faithfull Shepherd* (Londres, 1602), attribué à Dymocke (voir l'article de Christine Sukic dans ce volume) et de *Il Pastor Fido, The Faithfull Shepherd. A Pastorall... Newly Translated out of the Originall* (Londres, 1647), celle de Richard Fanshawe, dont il sera principalement question ici. Il en existe une autre de la même période, celle de Jonathan Sidnam, qui date de 1630, restée sous forme manuscrite. Dans cet article, c'est l'édition moderne de Staton et Simeone qui a été utilisée, et toutes les citations du *Pastor fido* de Fanshawe en proviennent, sauf mention contraire. Cf. *A Critical Edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 Translation of Giavanni Battista Guarini's Il Pastor fido*, eds. Walter F. Staton et William E. Simeone, Oxford, Clarendon Press, 1964.

² D'après Perella, il y aurait cependant eu une mise en scène d'une version latine, vers 1606, à King's College, Cambridge. Cf. Nicolas J. Perella, *The Critical Fortune of Battista Guarini's Il Pastor Fido*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1973, p. 66.

³ *Volpone*, III. 4. 87-92, *Ben Jonson's Plays and Masques*, éd. Robert M. Adams, Londres et New York, 1979, p. 46.

dont elle parle. Dans l'Angleterre du XVII^e siècle, en revanche, l'intérêt pour le *Pastor fido* est bien réel: deux traductions, qui connaissent des rééditions, des imitations, des réseaux d'allusions, témoignent d'une curiosité persistante, tout au long du siècle, pour un texte qui, par bien des aspects, appartient pourtant à l'univers esthétique de l'*Arcadie* de Sidney ou de la *Faerie Queene* de Spenser — textes qui ne connaissent pourtant pas une telle fortune critique.

La clé de cet intérêt réside peut-être dans l'effort d'adaptation aux esthétiques dominantes, que l'on peut de fait définir comme une "naturalisation" (selon une métaphore fréquemment utilisée pendant la période) des deux traductions de la première moitié du siècle, bien qu'elles soient très différentes dans leur esprit. La traduction de 1602, par un parent de Sir Edward Dymocke (peut-être lui-même), est très fidèle, parfois très littérale; elle connaît une nouvelle édition en 1633, signe du regain d'intérêt pour la pastorale dramatique pendant le règne de Charles I^{er} et d'Henriette-Marie. Cette période voit en effet le triomphe du "Masque" d'inspiration pastorale et mythologique, tandis qu'une pièce comme *The Faithful Shepherdess* de Beaumont et Fletcher, créée sans grand succès en 1607, est jouée plusieurs fois au cours de la décennie. Cette pièce pastorale, inspirée par Guarini, est d'ailleurs traduite en latin et publiée en 1652 par Richard Fanshawe, le second traducteur du *Pastor fido*, sans doute pour qu'elle puisse connaître une carrière européenne. La deuxième traduction du *Pastor fido*, qui supprime celle de Dymocke dès 1647, connaît un grand succès: d'abord parue anonymement en 1647 chez la libraire Ruth Raworth, elle est signée par Richard Fanshawe dès la seconde édition (rigoureusement identique, mis à part le paratexte), en 1648, qui est cette fois reprise par le célèbre libraire royaliste, Humphrey Moseley. Celui-ci, qui publie toute la littérature à forte orientation royaliste de la période, la fait paraître en deuxième partie d'un recueil de poèmes divers de Fanshawe, mais s'en sert comme accroche dans son titre général: *Il Pastor fido, the faithfull Shepheard, with an Addition of divers other Poems [...] to his Highness the Prince of Wales*. La dimension royaliste du recueil est soulignée, avec cette dédicace au prince de Galles mentionnée sur la page de titre même, qui donne un tour résolument politique à la publication. La traduction de Fanshawe fait date, et connaîtra de nombreuses rééditions dans la deuxième moitié du siècle et même au siècle suivant, avant d'être partiellement supplantée par celle, abrégée, d'Elkannah Settle, qui en reprend des passages entiers pour en faire une version de scène⁴. Cet article entend mettre en évidence la spécificité de la traduction de

⁴ Cette traduction est publiée à nouveau en 1664, 1676, 1692 et 1736. La traduction de Settle date de 1677. Voir l'article de Denis Lagae-Devoldère dans ce volume pour une comparaison de la version de Settle et de celle de Fanshawe.

“*La traduction anglaise du Pastor Fido de Guarini par Richard Fanshawe (1647):
Quelques réflexions sur la naturalisation*”

Fanshawe, mise en regard avec celle de 1602. Comme on le verra, l’entreprise de naturalisation tient en deux points, la "politisation" du *Pastor fido* dans le contexte de la guerre civile et l’adaptation de l’esthétique de Guarini à celle de la poésie de cour qui s’écrit à cette période.

Le traducteur.

Le poète Richard Fanshawe (1608-1666) représente un lien très important entre l’Angleterre et le continent, par sa profession, diplomate, et ses relations, qui comptent de nombreux écrivains et poètes. Inlassablement, il travaille à faire connaître la littérature étrangère en Angleterre, tout en diffusant la littérature anglaise à l’étranger. Fanshawe est ainsi le traducteur de Camoëns, notamment, et de quelques poèmes de Gongorá. Après des études à Cambridge puis dans le collège de droit du "Inner Temple", il voyage en France et en Espagne entre 1632 et 1638, et passe plusieurs années auprès de l’ambassadeur d’Espagne à Madrid. À la révolution, il prend tout naturellement le parti du roi et on le retrouve à la cour exilée à Oxford dans les années 1643-45, en même temps que le poète John Denham, qui lui écrit un poème de dédicace pour sa traduction du *Pastor fido*. Puis, il suit le prince de Galles dans ses pérégrinations et est arrêté à la bataille de Worcester par les partisans de Cromwell en 1651. Sous la pression, il prête serment au nouveau régime et consacre les années 1650 à l’étude et à diverses traductions, loin de toute vie politique. À la Restauration, il est nommé Ambassadeur au Portugal, puis en Espagne. Fanshawe traduit de nombreux poèmes de l’espagnol, notamment Gongorá, mais aussi des poèmes latins, d’Horace et de Martial par exemple. Mais son principal titre de gloire réside dans la traduction, dès les années 1643-44, du *Pastor fido*, dont l’arrière-plan est celui de la guerre civile. Cet intérêt pour la poésie baroque continentale ainsi que son engagement politique se retrouvent tous deux dans la version qu’il donne du *Pastor fido*. Car si cette traduction se caractérise d’abord par l’orientation politique proposée par le paratexte et le dispositif éditorial, elle peut aussi se lire comme un manuel du discours amoureux — le texte constitue de fait une sorte de *compendium* des différents types de poésie amoureuse de cette première moitié du XVIIe siècle, sans d’ailleurs que s’y manifeste toujours une grande originalité.

L'orientation politique de la traduction du *Pastor fido*.

La reprise de l'édition du *Pastor fido* par Humphrey Moseley⁵ est en soi un geste politique, mais elle l'est d'autant plus que l'on constate une évolution dans le paratexte entre l'édition anonyme de 1647 et celle de 1648. Disparu le portrait de Guarini qui faisait face à la page de titre dans l'édition de 1647, et qui mettait le volume, comme l'indiquait sa légende, sous le parrainage d'Apollon et non de Mars ("not Mars' is this, but learn'd Apollo's knight"). La page de titre de 1648 est plus martiale, qui fait disparaître cette fois le nom de Guarini: *Il Pastor fido, The faithfull Shepheard with An Addition of divers other POEMS, Concluding with a short Discourse of the long CIVILL WARRES OF ROME, to His Highnesse THE PRINCE OF WALES. By Richard Fanshawe, Esq.* La mention en lettres capitales d'un maigre discours d'une dizaine de pages sur le sujet des guerres de Rome, qui clôt le volume, a de quoi surprendre. En fait, elle rappelle que Fanshawe avait été brièvement tuteur du Prince de Galles et place l'ensemble du volume dans la perspective de la littérature de conseil au Prince: de fait, le petit discours, qui se contente de résumer à grands traits les sources antiques sur la question, se termine sur un éloge d'Auguste, empereur éclairé, ami des arts, mais aussi pacificateur, puisqu'il mit fin aux guerres civiles de Rome. L'allusion à la guerre civile qui règne alors en Angleterre est transparente.

L'orientation politique du volume était cependant bien présente dès la première édition du texte, et la version de Moseley ne fait qu'accentuer cette tendance en la rendant plus manifeste. Ainsi, le lien privilégié entre Fanshawe et le Prince de Galles était déjà présent, sans être mis en exergue à la page de titre, dès la première parution, avec l'inclusion d'une épître dédicatoire au Prince, remplacée par une autre épître au même dans l'édition de 1648. Dès ce premier texte, Fanshawe propose de lire la pastorale comme une fable politique, arguant de l'autorité même de Guarini: il reprend alors à son compte la théorie selon laquelle c'est l'auteur lui-même qui avait proposé une interprétation allégorique de sa pastorale dans les *Annotationi* de l'édition publiée chez Ciotti à Venise en 1602.

His scope therein being, to make a *Dernier effort* [...] or generall muster of the whole forces of his Wit before his Princely Master (the then *Duke of Savoy*) and withall to insinuate and bring into that awfull presence, in their masking clothes (as I may say) such principles of Vertue, and knowledge *Moral, Politicall, and*

⁵ Sur l'importance d'Humphrey Moseley, voir John C. Reed, "Humphrey Moseley, Publisher", *Proceedings of the Oxford Bibliographical Society*, 2 (1928), p. 57-142, et Line Cottagnies, *L'Éclipse du regard*, Genève, Droz, 1997, p. 225-26.

“*La traduction anglaise du Pastor Fido de Guarini par Richard Fanshawe (1647):
Quelques réflexions sur la naturalisation*”

Theologicall, as (peradventure) in their own grave habits, out of the mouthes of severer Instructors, would not have found so easie admittance to a Prince in the heat of his youth [...] (p. 3).

Fanshawe, s’inscrivant résolument dans le genre de la littérature de conseil, rappelle ici que Guarini avait dédié son texte à Charles-Emmanuel de Savoie à l’occasion de son mariage avec l’infante d’Espagne, et que sa pastorale prend tout son sens comme épithalame: le *Pastor fido*, en effet, se clôt sur la célébration du mariage qui réunit après bien des épreuves les amants constants et vertueux. Fanshawe établit à un premier parallèle, en souhaitant au Prince de Galles (le futur Charles II, alors en exil) "some happy Royall Marriage (as in this *Pastorall*, and the case of *Savoy*, to which it alludes" (p. 5). Mais surtout, il offre dans cette préface un modèle de déchiffrement allégorique à appliquer à son texte, que légitime la référence à Guarini, et offre l’anamorphose à miroir en guise de principe théorique:

Your Highnesse may have seen at *Paris* a Picture (it is in the Cabinet of the *great Chancellor* there) so admirably design’d, that, presenting the common beholders a multitude of little faces (the famous Ancestors of that Noble man); at the same time, to him that looks through a *Perspective* (kept there for that purpose) there appears onely a single portrait in great of the *Chancellor* himself; the Painter thereby intimating, that in him alone are contracted the Vertues of all his Progenitors; or perchance by a more subtile Philosophy demonstrating, how the *Body Politick* is composed of so many *naturall ones*; and how each of these, intire in it self, and consisting of head, eyes, hands, and the like, is ahead, an eye, or a hand in the other: as also, that mens *Privates* cannot be preserved, if the *Publick* be destroyed, no more then those little Pictures could remain in being, if the great one were defaced: which great one likewise was first and chiefest in the Painters designe, and *that* for which all the rest were made. (p. 3-4)

On peut penser ici aux portraits décrits par Nicéron dans *La perspective curieuse*, notamment son portrait des Turcs qui, observé à travers le prisme d’un système de lentilles, permettait de voir un portrait reconstitué de Louis XIII⁶. Fanshawe propose d’y lire le lien entre la partie et le tout: de même que toutes les images sont nécessaires pour constituer la grande, qui les englobe, la figure d’ensemble (la

⁶ Jean-François Nicéron, *La Perspective curieuse*, Paris, 1638, planche 24. Voir mon *Éclipse du regard*, p. 301-03 pour une analyse un peu différente de cette anamorphose.

Line Cottagnies

royauté) détermine l'existence des autres, car le lien entre les deux ensembles est indissoluble et réciproque⁷.

Ce rappel de l'interdépendance qui existe entre les sujets et leur roi — qui prend un tour particulièrement poignant à un moment où Charles Ier est en train de perdre la guerre civile —, est suivi par une modélisation de la perspective allégorique, privilégiée parce qu'elle permet à plusieurs discours de coexister dans la même œuvre:

Just so our Authour (exposing to *ordinary view* an Enterlude of Shepherds, their loves, and other little concernments, with the stroke of a lighter pencill) presents through the *perspective* of the *Chorus*, another and more suitable object to his *Royall Spectators*. He shews to *them* the image of a *gasping State* (once the most flourishing in the world): *a wild Boar (the sword)* depopulating the *Country*: the *Pestilence* unpeopling the *Towns*: their gods themselves in the mercilesse *humane Sacrifices* exacting bloody contribution from *both*: and the *Priests (a third Estate of misery)* bearing the burthen of *all* in the *Chorus*, where they deplore their *owne* and the *common* Calamitie. (p. 4)

La lecture allégorique ainsi définie permet d'aller au-delà des particularités locales (l'Italie à la fin du XVIe siècle) pour lire dans la pastorale les parallèles avec la situation anglaise. Au théâtre, la résolution des conflits et la fin optimiste incite Fanshawe à penser une issue positive aux guerres civiles anglaises: le sanglier sanguinaire est tué, la peste s'éteint, et au final les prêtres exultent; le mariage des amants fidèles est présenté comme une apothéose. Le message politique de Fanshawe est bien sûr vague et sans réelle consistance — reflet, sans nul doute, de ce moment d'incertitude totale au moment où il écrit, où tout reste encore ouvert. La conclusion de l'épître semble en effet refléter un certain embarras: pour résoudre les conflits politiques qui déchirent l'Angleterre, il prône en effet un mariage, prélude à une nouvelle alliance — peut-être, on peut l'imaginer, avec l'une des monarchies continentales: "Whether by some happy Royall Marriage (as in this Pastorall, and the case of Savoy, to which it alludes) thereby uniting a miserably divided people in a publick joy [...].)" (p. 5). Le "whether" annonce une autre proposition, mais Fanshawe ne voit pas véritablement d'autre alternative et s'en remet à la Providence: "or by such other wayes and means as it may have pleased the *Divine Providence* to ordain for an *end to our woe*; I leave to that Providence to determine" (p. 5). Le poète peine à cacher son trouble, voire son embarras: l'application de l'allégorie à la situation anglaise est tentante, parce

⁷ On peut remarquer qu'avant le célèbre frontispice du *Leviathan* de Hobbes (1651), l'image du monarque vu comme constitué par l'ensemble de ses sujets relevait déjà du *topos*.

“*La traduction anglaise du Pastor Fido de Guarini par Richard Fanshawe (1647):
Quelques réflexions sur la naturalisation*”

qu'elle mène à une fin optimiste, mais elle s'avère difficilement conciliable avec les difficultés que traverse l'Angleterre à cette période.

La deuxième édition de la traduction, chez Humphrey Moseley, semble prendre acte de l'évolution politique: l'épître de 1647, qui avait probablement été écrite un peu plus tôt, à un moment où une issue favorable était encore, peut-être, envisageable pour les royalistes, est remplacée par une nouvelle épître, "To the hope and lustre of three kingdomes, Charles, Prince of Wales, Duke of Cornwall, &c.". Celle-ci, plus militante, s'affiche comme un discours idéologique partisan, puisqu'elle est précédé du blason du Prince; mais elle est aussi plus succincte et moins optimiste: les monarques sont passés sous silence et l'accent est mis sur le Prince comme l'incarnation, dans un avenir indéterminé, de l'espoir de l'Angleterre. Elle se contente, sobrement, de faire de Charles le premier des bergers — jouant sur la notion de fidélité, qui devient synonyme de loyauté à la cause royaliste: l'esthétique de la pastorale est annexée par une vision politique de la société. En revanche, cette édition de 1648 inclut de nombreux poèmes de Fanshawe, qui sont ainsi convoqués pour renforcer la perspective politique du recueil. Dans l'édition de 1647, seuls figuraient deux poèmes d'hommage au Prince de Galles, qui fermaient alors le volume. Tous les deux mettaient l'accent sur l'espoir que pouvait représenter le Prince pour l'avenir de l'Angleterre. Ils reprenaient aussi la mystique du pouvoir d'inspiration néoplatonicienne qui avait été élaborée au cours des années 1630 dans la poésie et les masques écrits pour les monarques. Ainsi Fanshawe célébrait encore, dans une rhétorique devenue surannée, le pouvoir civilisateur des mœurs royales, qui permettaient au roi et à la reine d'obtenir l'adhésion du peuple en le subjuguant par la simple puissance de leur vertu et de leur beauté, par l'amour qu'ils suscitent:

Not Prisons, penall Lawes, shap Whips, severe
Axes, with all the instruments of fear,
Can so constrain, as the dumb eloquence
Of Vertue; and the love and reverence
Of a well-govern'd Scepter shall perswade
Their wils, by great Examples eas'ly sway'd.

[...] So do the People fix their eyes upon
The King; admire, love, honour Him alone.
In Him, as in a glasse, their manners view
And frame, and copie what they see Him doe.⁸

⁸ "Presented to his Highnesse, In the West, Ann. Dom. 1646", *Shorter Poems and Translations*, éd. N. W. Bawcutt, Liverpool, Liverpool University Press, 1964, p. 71.

Au moment de la publication de l'édition de 1648, cette perspective thuriféraire devait paraître bien dérisoire. En revanche, l'inclusion d'autres poèmes de Fanshawe ancre encore davantage le *Pastor fido* dans la culture royaliste que le libraire-éditeur entreprend de sauver du désastre — notamment en publiant des textes qui n'avaient circulé jusque-là que sous forme manuscrite —, tout en en faisant le signe de ralliement d'une forme de régime politique donné comme l'apogée de la civilisation. Ainsi les poèmes de Fanshawe du volume de 1648 présentent une double particularité, ainsi que l'a relevé Peter Davidson: tout d'abord, en faisant du Prince de Galles le centre du volume, prodiguant conseils et admonestations, mais aussi éloges et encouragements; puis, par l'appropriation de textes continentaux — par le biais de traductions-imitations de poètes italiens et espagnols —, et de textes classiques, pour réfléchir les désordres politiques de l'Angleterre contemporaine et y puiser des raisons d'espérer une résolution politique⁹. Certes, la vision politique qui s'en dégage reste vague, mais Fanshawe, dans ses poèmes, met l'accent sur l'apprentissage de l'exercice du pouvoir par le prince. C'est cette thématique qui donne au volume son unité, et la traduction du *Pastor fido*, dans cette perspective, prend tout son sens: en effet, comme le *Livre du courtisan*, le *Pastor* peut aussi se lire comme un livre de conduite, si l'on y voit une mise en scène des arts de l'amour comme force civilisatrice. Ainsi le personnage de Silvio est particulièrement pertinent dans cette perspective, puisque, au cours de la pastorale, il se réforme par l'expérience de l'amour — suivant, en cela, le modèle des amants parfaits, Amaryllis et Mirtillo qui, quant à eux, n'ont rien à apprendre puisqu'ils ont déjà la perspective juste sur l'amour, ainsi que sur la morale et sur la sphère politique qui l'accompagne.

Adaptation / transplantation: un *Pastor fido* "cavalier".

Fanshawe n'apporte que peu de modifications au texte de Guarini, dont il reste proche, dans l'ensemble. John Denham, dans son poème de dédicace, célèbre ainsi la juste liberté prise avec le texte pour arriver à une traduction fidèle dans l'esprit à son original: "true to [Guarini's] sense, but truer to his fame". Contrairement à certaines traductions qui "préservent les cendres", celle-ci préserve, selon lui, l'esprit du texte ("the Flame") (p. 6). On peut tout de même relever, ici ou là, des allusions poignantes, certes voilées, au contexte de la guerre civile, surtout lorsque l'on compare la version de 1647 avec celle du traducteur anonyme de 1602. Ainsi, le sanglier qui, dans le texte de Guarini, sème le désordre

⁹ Cf. *The Poems and Translations of Sir Richard Fanshawe*, éd. Peter Davidson, Oxford, Clarendon, 1997, vol. 1, p. 354-55.

“*La traduction anglaise du Pastor Fido de Guarini par Richard Fanshawe (1647):
Quelques réflexions sur la naturalisation*”

en Arcadie, est décrit chez Fanshawe avec une telle emphase qu’il semble devenir l’emblème de la guerre civile, et "fields", les champs, peuvent alors s’entendre aussi comme champs de bataille, tandis que le sanglier est décrit comme le "faucheur des champs [de bataille], la terreur des faucheurs":

That dreadfull Boar, I mean, that Prodigy
Of Nature and the Woods, that huge, that fell,
And noted'st Tyrant that did ever dwell
And reign in Erimanthus; the fields mower,
The mowers terror. (p. 13)¹⁰

Les procédés emphatiques sont particulièrement évidents si l’on compare cette version avec celle de 1602, beaucoup plus sobre:

The ougly Bore, monster of nature & these woods.
That vast and fierce (by many harmes well knowne)
Inhabitant of Erimanthus, plague to the fields,
Terror to country clownes.¹¹

Le sanglier, tel que le décrit Fanshawe, est d’abord un tyran (image tiré de la sphère politique, *ajoutée* par le traducteur), puis le "faucheur", image suggérée par l’original mais renforcée par le chiasme; celle-ci évoque inmanquablement le faucheur des poèmes pastoraux de la période, comme dans un poème un peu plus tardif, "Damon the Mower" de Marvell — qui se termine sur l’invocation de la mort, "faucheur" ultime. De fait, Fanshawe met Guarini au goût du jour, en le traduisant dans l’idiome poétique de la poésie contemporaine, notamment celui de la poésie qui s’écrit dans le milieu qu’il fréquente, celui de la cour. Comme on le verra, il n’hésite pas à modifier l’original, ou à ajouter les images les plus propres à parler à son public d’aristocrates cultivés. Il est intéressant de voir ce qui advient de l’esthétique de Guarini, volontiers fondée sur une utilisation obsédante de l’oxymore néopétrarquiste, ou d’effets rhétoriques très répétitifs, notamment antithèses et parallélismes. L’effort d’adaptation est d’autant plus frappant que les

¹⁰ L’italien de Guarini est dans cet exemple beaucoup plus sobre que la version de Fanshawe, et, à cet égard, la traduction anglaise de 1602 lui est parfaitement fidèle: "Quel terribil Cinghiale;/ Que l mostro di natura, e de le selve;/ Quel si vasto, e si fero;/ E per le piaghe altrui/ Si noto habitator de l’Erimanto;/ Strage de le campagne;/ E terror de i bifolchi." (Guarini, *Il Pastor fido*, Paris, Nyon, 1732, p. 6). Toutes les citations en italien du *Pastor fido* sont tirées de cette édition bilingue du XVIIIe siècle.

¹¹ *Pastor fido*, Londres, 1602, I.1, v. 10-13. (NB: Le texte de 1602 est cité dans la version originale telle qu’elle est reproduite, sans numéro de page dans la base de données LION. Toutes les citations de l’édition de 1602 sont tirées de cette source et les références renvoient à la numérotation en vers).

vers de Guarini sont souvent courts et vifs et reposent sur une alternance de vers longs et courts, non-rimés (sans grande régularité). Fanshawe, par contraste, choisit le pentamètre iambique rimé, comme le traducteur de 1602, bien qu'il y ait eu chez ce dernier une plus grande variété métrique — alternance de tétramètres et pentamètres dans les chœurs, notamment, et schémas de rimes variables. Seuls les éléments les plus caractéristiques de la stratégie d'adaptation mise en œuvre par Fanshawe seront analysés dans la suite de cet essai.

La mystique de l'amour caroléenne

L'une des manipulations les plus visibles imposée au texte de Guarini concerne le traitement du sentiment amoureux dans la pastorale, que Fanshawe "spiritualise" dans une perspective qui n'est pas sans rappeler la rhétorique amoureuse d'inspiration néo-platonicienne du masque de cour. Ainsi, lorsque son précepteur, Linco, tente de convaincre Silvio d'abandonner la chasse pour tomber amoureux, il lui demande: "E che sentirai tu s'amor non senti./ Sola cagion di cio, che sente il mondo?" (p. 8). Le traducteur de 1602 donne de ces deux vers une version assez terre-à-terre, ramenant le sentiment au sens du goût: "Dost thou tast [*sic*] ought, since love thou dost not tast./ The onely cause that the world tasteth all?" (I. 1, v. 71-72). Pour Fanshawe, au contraire, l'amour est tout spirituel et sa traduction s'écarte de manière considérable de l'original: "No soul in LOVE (the world's great Soul?) But fool, / Too soon (believe't) thou'lt finde he is all soul" (p. 14). Le dialogue est rendu plus vivant par l'utilisation de deux ajouts qui sont des marqueurs d'oralité ("fool", "believe't"), mais surtout, la tonalité du passage n'est plus la même: le précepteur de Fanshawe ne cherche plus à convaincre, ici, son jeune protégé de s'adonner à l'amour; fort de sa sagesse d'aîné, il réfute le rejet de l'amour par Silvio, car il est certain de le voir un jour succomber. Pas de doute, ici, dans le pouvoir de l'amour, mais surtout, dans son caractère spirituel, ainsi que l'indiquent les majuscules ("LOVE") et la répétition du mot "soul": l'amour est une force universelle, "l'âme du monde", le principe mystique qui donne son sens au monde — on songe à la rhétorique des masques de cour, qui les uns après les autres, décrivent l'amour précisément comme principe universel. Il semble qu'à ce moment du texte de Fanshawe, l'amour soit présenté comme une discipline civilisatrice qui élève l'individu, tandis que Guarini met plutôt l'accent sur la valeur de l'épreuve, qui aide la vertu à se perfectionner. Ainsi, des trois couples d'amants, Fanshawe paraît plus à l'aise avec Silvio — le bel indifférent qui en découvrant l'amour entre dans l'humanité — et Dorinda qu'avec les amants fidèles Mirtillo et Amaryllis, bien que, on le verra, on le sente aussi très proche de Corisca, lorsqu'elle fait entendre la voix libertine dans la pastorale. Ainsi, chez Guarini,

“*La traduction anglaise du Pastor Fido de Guarini par Richard Fanshawe (1647):
Quelques réflexions sur la naturalisation*”

Linco présente Silvio comme étant sur le point de se déshumaniser ("dishumanarti") en refusant l'amour, c'est-à-dire de refuser sa part d'humanité :

Folle garzon, lascia le fere, ed ama. [...]

Huomo sono, e mi pregio

D'esser humano: e tecco, che sè huomo,

O che piu tosto esser dovresti, parlo

Di cosa humana, e se di cotal nome

Forse ti sdegni, guarda

Che nel dishumanarti

Non divenghi una fera, anzi che un dio. (p. 16)

Le Silvio de Fanshawe, quant à lui, échoue à "se déifier" — la nuance est révélatrice, car elle indique une autre perspective sur l'amour, qui renvoie à la rhétorique néo-platonicienne alors en usage dans la poésie de cour ou les masques:

Leave, leave the woods, leave following beasts, fond boy,

And follow love. [...]

Thou art a man (or shouldst be one) and I

Another; what I teach Humanity.

And if thou scorn that name (which is my pride)

Take heed, *in stead of being deifi'd*,

Thou turn not beast.¹²

La traduction de Fanshawe omet de traduire le demi-vers ("dishumaning" dans la traduction de 1602), pour substituer une logique binaire à la logique ternaire: l'être humain, chez Guarini, tient le milieu entre la bête et l'ange. Chez Fanshawe, pétri d'une forme dérivée de néoplatonisme, l'alternative est seulement entre l'ange et la bête et c'est l'amour qui élève l'être humain vers la déité. Selon cette version, l'absence d'amour dans la vie de Silvio le réduit à n'être qu'une bête, mais surtout lui ôte la possibilité de s'élever vers le divin: il n'est pas de conscience tragique de la faute liée à la condition humaine, selon la logique dualiste de Fanshawe, car son personnage ne peut envisager d'autre choix que de faire l'ange, en aimant. De ce fait, Fanshawe ne respecte pas la logique plus subtile du raisonnement chez Guarini, et privilégie la concision et l'élégance de la forme, tout en donnant aussi du texte une version plus moralisatrice, puisque le précepteur ne met plus en avant

¹² p. 16. C'est moi qui souligne. La version de 1602 est une fois encore plus fidèle: "I am a man, & humane me esteeme / With thee a man, or rather shouldst be so, I speake of humane things. Which if thou skornst / Take heed least in dishumaning thy selfe, / A beast thou prove not sooner then a God" (I. 1, v. 134).

Line Cottegnies

son expérience d'être humain, mais insiste sur l'aspect didactique de sa leçon: "I teach".

Cette tendance à spiritualiser l'amour mène parfois à un véritable mysticisme de l'amour, puisque Fanshawe insiste sur le mystère de l'amour:

O Powerfull Law! which Heaven or Nature,
Writ in the Heart of every Creature.
Whose amiable violence,
And pleasing rapture of the sense
Doth byas all things to that good
Which *we desire not understood*.¹³

Or l'italien ne dit pas que l'être humain *désire* ne pas comprendre (pour mieux ressentir l'éblouissement, qui est un ajout, ici, dans le texte); Guarini avait simplement *décrit*, dans ce chœur final de l'acte I, l'amour comme une force que tout être créé sent, mais ne comprend pas.

[...] possente
Legge scritta, anzi nata
La cui soave, ed amorosa forza
Verso quel ben, che non inteso sente
Ogni cosa creata [...]. (p. 80)

En l'occurrence, cette trace de néoplatonisme strict chez Guarini est paradoxalement perdu dans l'anglais de Fanshawe: en effet, dans le texte de Guarini, l'être humain perçoit des lueurs, car le reflet du divin traverse fugitivement le filtre des sens. Le texte de Fanshawe ne reprend pas cette notion, mais privilégie une mystique de l'éblouissement qui fait figure de lieu commun dans la poésie écrite pour la cour dans cette période¹⁴.

La valorisation de la femme

Outre l'idéalisation de l'amour, la traduction de Fanshawe opère aussi une certaine valorisation de la femme, qui avait été une particularité de la littérature caroléenne, fortement inspirée de la préciosité française — il faut rappeler que la reine Henriette-Marie est d'origine française. Mais cette valorisation ne va pas sans

¹³ p. 38. C'est moi qui souligne.

¹⁴ Voir mon *Éclipse du regard*, chapitre Ier, "La mystique du regard ébloui et l'héritage néoplatonicien: continuité et dérives", p. 27-84.

“*La traduction anglaise du Pastor Fido de Guarini par Richard Fanshawe (1647):
Quelques réflexions sur la naturalisation*”

une tendance à la moralisation, notamment par des gauchissements imposés aux discours les plus cyniques de Corisca. Dans son éloge de l'inconstance féminine, Corisca écarte le spectre du châtement, parce qu'il mènerait à l'éradication entière des femmes:

Se tutte les colpevoli uccidesse,
Credimi, senza donne
Resterebbe il paese [...]. (p. 244-46)

Corisca inclut toutes les femmes, sans exception, dans son discours: si l'on châtierait les infidèles, il ne resterait aucune femme. Fanshawe semble censurer l'original pour détourner l'argument — qu'il jugeait peut-être trop anti-féministe pour son public —: “[...] if to be kind / Should merit death, Jove help the cruell mind!” (p. 80). Dans cette version, le destin qui attend les femmes est pudiquement passé sous silence, et la déclaration devient si générique qu'elle semble ne plus porter sur les femmes uniquement, mais inclure aussi les hommes. Pourtant, le traducteur de 1602 avait, quant à lui, sobrement suivi l'original: “The countre [*sic*] then would soone proove womanlesse” (III. 5, v. 37). Il est vrai que dans le contexte de 1602, plus misogyne, il était peut-être plus aisé pour lui de le faire. Ainsi lorsque Guarini donne à Corisca un *carpe diem*, ici dans cette version de 1602: “This life's too short / To passe it over with one onely love” (III. 5, v. 44-45), Fanshawe atténue la portée du propos en gommant la revendication de l'inconstance amoureuse (sans doute jugée trop choquante dans la bouche d'une femme): “our life doth flit / Too fast away to lose one jot of it” (p. 80). Et pour faire bonne mesure, il ajoute une remarque satirique des hommes de son époque qui annonce déjà le jeu d'esprit propre au théâtre de la Restauration, mais ne figure pas dans le texte original:

And men so squemish and so curious grown,
That two of our new Lovers make not one
O'th' old. (p. 80)

Dans l'original, Corisca justifiait son éloge de l'inconstance simplement par le fait que les hommes étaient trop avares de leurs faveurs (“avari... de lor grazie”, p. 246), reprenant alors un argument que l'on trouve dans certains *carpe diem* sous la plume d'un homme, par exemple dans la poésie d'un poète libertin comme Sir John Suckling, à la même époque. Fanshawe semble bien, en gauchissant, voire en censurant, le propos, montrer un certain embarras pour ce type d'argumentation. Sa traduction présente donc une version plus policée des discours sur l'inconstance féminine, mais aussi une modération des passages les plus explicitement anti-féministes. Cette nouvelle orientation tient sans doute d'abord au fait que le texte

était sans doute partiellement destiné aux femmes, mais aussi à l'esthétique volontiers précieuse des cercles courtois, qui se fondent sur un discours valorisant sur la femme.

Nulle part cette valorisation de la femme n'est plus visible que lorsque Fanshawe accentue la célébration de la femme du Chœur de l'acte III. L'acte se clôt sur un discours d'inspiration néoplatonicienne, dans le texte de Guarini, et c'est dans cette perspective que le poète italien célèbre la femme:

O Donna, o don del Cielo,
Anzi pur di colui,
Che'l tui leggiadro velo
Fè d'ambo creator più bel di lui. (p. 306)

Ici Fanshawe précède et gauchit la pensée de Guarini, pour le tirer vers un néoplatonisme chrétien plus conventionnel, mais moins orthodoxe d'un point de vue philosophique, que celui de Guarini. Ainsi, sa version est plus explicitement chrétienne, ce qu'accentue encore l'utilisation des majuscules:

Woman! the gift of heav'n; or of Him rather
Who made thee fairer, being of both the Father,
Wherein is Heav'n so beautifull as thou? (p. 96)

Cet effet de gauchissement est encore accentué par l'adéquation qu'expose Fanshawe entre la beauté féminine et "la beauté du Créateur", quelques vers plus bas, alors même que l'original se contentait de suggérer que la juste attirance de l'homme pour la femme le soumettait à sa puissance ("mirando di te l'alta cagione/T'inchina, e cede", p. 308).

La traduction de Fanshawe: une esthétique baroque

Les gauchissements thématiques imposés au texte de Guarini témoignent des libertés prises par Fanshawe, mais aussi sa relecture d'une littérature écrite cinquante ans plus tôt à la lumière d'une esthétique de cour bien différente. Cette relecture, qui est aussi une entreprise de naturalisation pour un public précis, le milieu courtois, se fait aussi sentir dans le rythme et dans le style. Car Fanshawe gauchit ce qui fait la spécificité de l'esthétique maniériste de Guarini, tout en en conservant une partie. Le style de Guarini, en effet, reflète son intérêt pour Marino

*“La traduction anglaise du Pastor Fido de Guarini par Richard Fanshawe (1647):
Quelques réflexions sur la naturalisation”*

et sa poétique de la merveille, de la stupeur¹⁵, et il repose sur le désir de surprendre, par des ruptures abruptes de rythmes (longueur de vers variables, enjambements, etc.), mais aussi sur le recours à l’antithèse, à l’oxymore, au chiasme, voire à la dissonance. Fanshawe, qui fait partie de la génération des Anglais formés à la lecture de la poésie continentale, grand lecteur de Marino et de Gongorá, accentue ces effets maniéristes, et choisit systématiquement la ligne sinueuse, notamment par l’utilisation presque systématique d’enjambements, même là où Guarini avait opté pour des effets de balancements et de dualité. Car Fanshawe semble répugner à tout effet de symétrie, dont Guarini, quant à lui, écrivant à la fin du XVI^e siècle, fait abondamment usage. Pour preuve, on en veut un passage de la célèbre complainte d’Amaryllis, où Fanshawe refuse constamment de clore un vers en fin de ligne, rompant toute régularité syntaxique, et préfère ainsi déconstruire le moule régulier du récitatif en pentamètres iambiques — ce qui est d’autant plus paradoxal qu’il ne reprend pas l’alternance irrégulière de vers de longueur différente de Guarini. Ainsi, le poète anglais, privilégiant une ligne sinueuse au sein, pourtant, d’un pentamètre iambique régulier, opte, dans cet exemple typique, pour un chiasme irrégulier, évitant ainsi la lourdeur de la symétrie de l’italien: "Che giova à te, cor mio, l’esser amato? / Cher giova à me l’haver si caro Amante?" (III. 9, p. 238) Dans la version de 1602, le parallélisme avait été strictement conservé — à une période où le sonnet pétrarquiste est encore dans tous les esprits, la forme est familière: "What bootes it thee my hart to be belov’d? / What bootes it me to have so deare a Love?" (III. 4, v. 6-7) La version de Fanshawe fait le choix d’une plus grande élégance, pour plus de fluidité: "[...] what avails me / To have thy love? T’have mine, what boots it thee?" (p. 78) Et c’est par un chiasme sur un vers et demi (et non sur deux vers, ce qui aurait pu créer un effet de clôture) qu’il transforme ainsi une figure de parallélisme en une figure plus concise, plus percutante. Ailleurs, il transforme une antithèse fondée sur un balancement de manière plus subtile encore, en rompant l’effet de symétrie: "I sinceri diletta, e i veri mali" ("les véritables plaisirs et les vrais maux", ma traduction) devient ainsi "Betwixt true goods and false" (p. 165) — et le vers se poursuit. Le refus de la symétrie est si puissant que Fanshawe n’hésite pas à changer le sens lorsque la forme le demande. Or il s’agit d’une constante, dans sa traduction - adaptation: les antithèses sont toujours là, mais pas dans le cadre d’une syntaxe symétrique, car tout effet de symétrie est évité. Ainsi, tout en trahissant l’original, Fanshawe propose dans sa version une esthétique de la juxtaposition des

¹⁵ Il n’est pas anodin que les deux mots apparaissent quasiment juxtaposés à l’acte III, scène 9, lorsque le Chœur décrit la femme comme source "d’éblouissement" et "d’aveuglement" ("di mariviglia, e di stupor" , p. 308). Ces deux concepts renvoient aux principes esthétiques du marinisme.

contraires qui est plus baroque, en un sens, que celle de Guarini, car elle repose sur la ligne sinueuse d'une syntaxe plus mouvante. En ce sens, sa traduction est certainement plus "réussie" pour le public des années 1630, qui s'ouvre à la poésie marinesque et gongoresque, que celle de 1602, qui devait passer alors pour bien plate, bien qu'elle fût extrêmement fidèle et juste.

Stratégies d'hyperbolisation.

Fanshawe ne se contente pas de dynamiser la syntaxe pour rendre le *Pastor fido* lisible pour son époque, féru de poésie baroque. Il donne à entendre la poésie dite "cavalière", c'est-à-dire la poésie écrite dans les milieux courtois sous Charles Ier, à travers Guarini. En effet, on retrouve un grand nombre des *topoi* et des procédés de cette poésie dans sa traduction, notamment l'emploi exacerbé de l'hyperbole. Ainsi la complainte de Mirtillo à la scène 2 de l'acte I prend sous la plume de Fanshawe un tour si hyperbolique qu'on a l'impression d'une satire au second degré des excès du néo-pétrarquisme — dans la veine de celles qu'on pouvait lire dans *Twelfth Night* de Shakespeare, par exemple:

[...] hills and dales roar for me, and this wood
Which thy deer name can nere forget, from me
So often heard, and carv'd on every tree?
The windes shall sigh for me, the fountains shed
Abundant tears [...]¹⁶

La stratégie d'hyperbolisation est manifeste: il n'était nullement question, par exemple, des écorces gravées, dans Guarini, et le *topos* parfaitement éculé — il l'était déjà en 1600, on peut imaginer qu'il fait figure de catachrèse codée en 1650 — indique l'intention ludique¹⁷. Fanshawe écrivant dans les années 1640, ne pouvait naturellement traiter sérieusement un cliché de la poésie néo-pétrarquiste; mais il est significatif que le régime de l'image dans la traduction dans son ensemble soit fondé sur l'hyperbolisation.

On pourrait multiplier les exemples de cas où le gauchissement imposé au texte consiste en une exagération de l'image initiale: Fanshawe brode, par exemple, sur les "ombrose selve" de Guarini, et exprime ainsi le goût croissant de

¹⁶ p. 18. "Ma grideran per me le piagge, e i monti, / E questa selva, à cui / Si spesso il tuo bel nome / Di risonare insegno: / Per me piangendo i fonti, / Et mormorando i venti / Diranno i miei lamenti [...]" (I. 2, p. 22).

¹⁷ Cf. mon *Éclipse du regard* pour l'étude du régime de l'image caroléenne, volontiers métaphore de métaphore (p. 173-179).

“*La traduction anglaise du Pastor Fido de Guarini par Richard Fanshawe (1647):
Quelques réflexions sur la naturalisation*”

son époque pour la poésie des ombres, sur le continent comme en Angleterre, n'hésitant pas à redoubler l'image sur deux vers consécutifs:

[...] ev'n I
(Strange change!) to *melancholy walks* can fly;
And through the *gloomy horrors* of this grove
Trace the footsteps of my hated Love. (p. 28) [c'est moi qui souligne]

Le traducteur de 1602 avait quant à lui été beaucoup plus sobre, encore une fois: "Now do I wander through these shadow'd woods,/ Seeking the footsteps of my hated love" (I. 3, v. 102)¹⁸. On voit que la stratégie traductive de Fanshawe n'est pas unique, mais multiple, puisqu'il alterne simplification, et au contraire intensification ou amplification d'un *topos* ou d'une figure rhétorique.

Échos intertextuels et *topoi* caroliens

Ainsi, la poésie de Fanshawe s'ancre dans son époque esthétique par le choix d'inclure des *topoi* de la poésie carolienne. On trouve sous sa plume des expressions ou des images qui, bien que ne figurant pas dans le texte original, témoignent de la "traduction" dans l'idiome poétique du jour — et que pratique Fanshawe qui, ne l'oublions pas, est aussi un poète. Ainsi, lorsque Silvio évoque les folies de l'amour pour les rejeter, l'italien est assez neutre, bien que la "folie" d'amour soit évoquée par la juxtaposition de deux adjectifs polysyllabiques:

Come vita non sia
Se non quelle, que nutre
Amorosa insanabile follia? (p. 10)

Fanshawe utilise deux termes qui appartiennent en propre à la poésie de la période pour évoquer l'idée de Guarini:

[...] As if there were no joy
But these *Chimeras* in a lovers head,
Of strange *Eliziums*, by his feaver bread. (p. 15)

On ne peut à proprement parler de trahison, ici, mais les termes "Chimeras" et "Eliziums" sont des clichés de la poésie d'un Thomas Carew, par exemple, qui les emploie tous les deux dans son célèbre poème érotique, "A Rapture": "I will enjoy

¹⁸ "[...] ed ecco io vo per queste / Ombrose selve anch'io cercando l'orme / De l'odiato mio dolce desio." (p. 50)

Line Cottagnies

thee now, my Celia, come, / And fly with me to Love's Elysium [...]"¹⁹. À d'autres endroits, ce sont des échos de Sir John Suckling que l'on perçoit: ainsi "Leave, leave the woods, leave following beasts, fond boy" (p. 16) évoque inmanquablement l'un des poèmes les plus célèbres de la période: "Why so pale and wan, fond lover / Prithee, why so pale?"²⁰. Peut-être faut-il voir dans ces échos citationnels une intention ironique, puisqu'ils renvoient à des poèmes libertins, alors que dans le cas du premier, Silvio l'invoque pour réfuser les mirages de l'amour, et dans le second, Linco traite Silvio de "fond boy" non parce qu'il est un amant trop fidèle (ce qui est le cas dans le poème de Suckling), mais dans le cadre d'une invitation à l'amour.

On pourrait multiplier les exemples²¹: ainsi, Fanshawe ajoute le *topos* de la vie comme théâtre dans le Chœur de la fin de l'acte I, qui s'ajoute à celui (qui, lui, figure bien dans l'original) des étoiles qui gouvernent la vie de l'homme:

Whence our frail lives their Qu [sic] receive
This Stage to enter, and to leave.
What-ever thwarts, what-ever stills
Our froward, and our childing wils
(Which seeming to be Fortunes Play
To give, and take our things away.²²

Le traducteur anglais file la métaphore, n'hésitant pas à reprendre à son compte des clichés comme celui de l'être humain comme jouet de la fortune, exploitant le double sens du mot "play". Ailleurs, il ajoute, alors que cela ne figure pas dans l'original, l'image baroque de la réversibilité entre le ciel et la terre, décrivant les étoiles comme étant clouées au sol du monde: on trouve cette image notamment dans un poème de Lovelace comme "Gratiana Dancing and Singing"²³. Mais pour ne pas multiplier les références, on se contentera de mentionner pour terminer l'exemple le plus caractéristique de réutilisation de la poésie cavalière, qui concerne l'éloge de l'amour libertin de Corisca, à l'acte III, scène 5. Dans la

¹⁹ *Ben Jonson and the Cavalier Poets*, éd. Hugh Maclean, New York et Londres, Norton, 1974, p. 166.

²⁰ "Song", *Ben Jonson and the Cavalier Poets*, p. 270.

²¹ Il faut noter que l'on entend aussi des échos shakespeariens dans cette poésie ("ill starr'd Lovers", p. 78; "Pillars of the World", p. 74).

²² p. 38. Voir Guarini, p. 42.

²³ *Ben Jonson and the Cavalier Poets*, p. 309. Dans le poème de Lovelace, l'image est encore inversée, puisque c'est le sol, frappé des pieds de la belle, qui devient un nouveau ciel, mais l'idée est la même.

*“La traduction anglaise du Pastor Fido de Guarini par Richard Fanshawe (1647):
Quelques réflexions sur la naturalisation”*

traduction de Fanshawe, on peut percevoir la présence fantôme de Jonson, de Carew ou de Herrick, dans ce *carpe diem* qui est ici vu du côté féminin. Si l'on compare la version de 1602 et celle de 1647, il est manifeste que deux esthétiques s'affrontent. La traduction de 1602, toujours aussi fidèle, se termine sur un gros plan morbide sur la peau ridée (évoquant le crâne sous la peau):

We ought to use whilst it we have. Time flies
Away and yeares come on, our youth once lost
We like cut flowres never grow fresh againe:
And to our hoary haire love well may runne,
But Lovers will our wrinkled skinnes still shunne. (III. 5, v. 64-68)

Or cette vanité au crâne est notablement absente de l'original, qui se clôt sur une simple constatation, dépourvue de pathos, et la tirade est dans une tonalité plutôt joyeuse: "Puo ben tornar amor, ma non amante" (p. 250). En 1647, Fanshawe brode librement sur l'idée suggérée par le terme italien "rinverde" (même si c'est la jeunesse qui ne refleurit plus jamais), qui lui suggère le renouveau du printemps, et se livre à un véritable morceau de bravoure, présence fantôme de nombreux poèmes sur la mutabilité des saisons. L'effet citationnel est porté à son comble par le choix des italiques pour ces quelques vers, qui semblent familiers tant ils ressemblent à d'autres de la même période:

*Let us use it whilst wee may;
Snatch those joyese that haste away.
Earth her winter-coat may cast,
And renew her beauty past;
But, our winter come, in vain
We sollicite spring again:
And when our furrows snow shall cover,
Love may return, but never Lover. (p. 81)*

On entend, bien sûr, dans le premier vers le début du célèbre poème de Herrick (publié en 1648, mais qui devait circuler en manuscrit bien avant cela), "To the Virgins, to Make Much of Time": "Gather ye rosebuds while ye may", mais aussi, Ben Jonson et sa chanson à Celia: "Come, my Celia, let us prove, / While we may, the sports of love". La métaphore filée des saisons, qui passent et reviennent, mais qui, pour la femme, ne reviennent pas est bien sûr un *topos* des chansons cavalières.

Conclusion

Fanshawe fait ainsi de Guarini un contemporain. Il est fascinant de voir un maniériste du XVI^e siècle qui, mis au goût du jour, devient un baroque contemporain des baroques anglais. Cette mutation n'a pu se produire qu'en raison de l'influence de la poésie continentale sur les poètes de la période 1630-1640 — Marino, Gongorá, etc. (mais aussi Guarini!) —, qui l'intègre à la culture de cour pendant ces mêmes années. Cette traduction du *Pastor fido*, de ce point de vue, est très codée: elle s'approprie le texte italien pour l'adapter au contexte esthétique des années 1630, mais en retour, elle le modifie. Car il apparaît que le *Pastor fido* a pu jouer le rôle d'un texte de passage: il est à sa manière l'un des maillons essentiels pour expliquer la formation d'un goût baroque en Angleterre dans ces années-là: d'ailleurs, il est symptomatique que l'on continue à le lire, dans cette version, tout au long du siècle, et qu'il connaît encore une réédition au XVIII^e siècle, alors même que, dès la Restauration, sa diction brillante connote l'âge précédent. Avec la traduction de Fanshawe, Guarini est donc mis au goût du jour de 1647, mais le contexte de sa réception, sous cette forme du moins, est paradoxalement celui d'une mise à distance des conventions du genre pastoral: l'ensemble des péripéties et des marques formelles de la pastorale avaient désormais acquis le statut de *topoi* du genre (le travestissement, les amours contrariés, les déclarations intempestives, etc.), qu'il convenait de mettre à distance. C'est ainsi que cet auteur de la fin du XVI^e siècle a pu être perçu au cours du XVII^e siècle comme profondément moderne, c'est-à-dire, comme un contemporain-de-Fanshawe-qui-aurait-lu-Sidney-Le Tasse-Spenser-Saint-Amand-les poètes cavaliers anglais-et... Guarini, pour en assumer l'héritage dans une version baroque et quelque peu distancée, tirant vers les extrêmes les tendances qu'il a pu incarner en son temps, dans son moment et son contexte d'apparition propres.