

'Aminta, Thou art translated!': Deux versions anglaises de l'*Aminta* du Tasse aux XVIe et XVIIe siècles

Lynn Sermin MESKILL
Université de Paris XIII

L'influence de la littérature italienne des XVe et XVIe siècles sur les poètes anglais à partir des années 1550 joua un rôle crucial dans la constitution d'une littérature nationale en Angleterre. C'est à la suite de voyages en Italie effectués par des courtisans tels que Sir Thomas Wyatt et Henry Howard, Comte de Surrey que le sonnet pétrarquiste est importé dans la langue anglaise. La traduction en anglais d'œuvres comme le *Livre du courtisan* de Castiglione par Hoby (1561) et du *Roland furieux* de l'Arioste par Harington (1591) témoignent aussi de l'importance de ces ouvrages italiens pour les lecteurs anglais. Il est pourtant utile de rappeler ici que, pour nombre de poètes et de courtisans de l'époque, la langue italienne n'est pas un obstacle à une influence littéraire ou philosophique. Ainsi on lisait et on étudiait dans le texte des œuvres italiennes d'importance majeure pour les poètes anglais. Sir Philip Sidney s'inspire de l'*Arcadie* de Sannazaro pour sa première *Arcadia* (1590), de même que Spenser, pour sa *Faerie Queene* (1590) subit l'influence de la *Jérusalem délivrée* du Tasse (1575), deux œuvres qui n'avaient pas encore été traduites en anglais à l'époque. La décision de traduire un ouvrage particulier tient donc moins à une nécessité linguistique qu'à de plus larges considérations littéraires et culturelles. Au nombre de ces motivations, il faut inclure la volonté nationaliste "d'améliorer" les littératures étrangères en important et en "anglicisant" ("Englishing") ce qu'elles comptaient de meilleur.

Le verbe "to English" ("angliciser"), employé à l'époque, est un terme particulièrement riche, qui implique non seulement *traduire* (au sens où nous l'entendons aujourd'hui) une œuvre étrangère dans la langue anglaise, mais aussi se l'*approprier* en l'important dans la culture anglaise. À l'époque, la première définition du verbe "translate" était: "to bear, convey, or remove from one person, place or condition to another; to transfer, transport" (*O.E.D.* I.1)¹. Lorsque Peter Quince, dans *A Midsummer Night's Dream*, s'exclame: "Blesse thee Bottom, blesse thee; thou art translated", il veut dire que Bottom a subi une transformation: "a change in form, appearance, or substance..." (*O.E.D.* III. 4). La "translation", dans ce sens, équivaut à une métamorphose qui crée quelque chose de "rich and

¹ 'Transporter, emporter ou faire passer d'une personne, d'un lieu ou d'une condition à un autre' (ma traduction).

strange".² Lorsqu'on emploie le verbe "englished" à propos d'un texte étranger, on veut dire qu'il a été transformé en un texte anglais, mais aussi qu'il a été transporté sur le territoire anglais. Joseph Spingarn décrit la traduction au XVI^e siècle comme un moyen d'appropriation de la littérature étrangère dans le but d'enrichir la nation traductrice par l'importation de richesses allogènes:

The Renaissance theory of echoing, stealing, or borrowing from the classics, call it what you will, for the purpose of *enriching* the vernacular, became in time the basis of the theory of direct translation. Theorists might explain it as the best method of interpreting the real spirit of the author rather than his mere words, but the main object of translation remained always the same, *that of conveying to the national literature all the riches of eloquence and thought which Greece and Rome possessed...*impatience with mere fidelity to the original increased...justice to a dead author counted for little in comparison with justice to the living tongue.³

À cette époque, les traducteurs pillent, volent et "transportent" des ouvrages littéraires entiers par-delà les frontières nationales sans trop se soucier d'honorer une quelconque taxe à l'importation: la fidélité à la langue d'origine ou aux circonstances qui ont prévalu à la création de l'œuvre paraissent alors secondaires. Cependant, un siècle avant l'apparition d'une loi sur le "copyright", une sensibilité nouvelle aux droits des auteurs vivants a pu amener les traducteurs à reconsidérer les implications morales de leur activité en Angleterre, notamment en ce qui concerne les auteurs vivants ou morts récemment. La conscience naissante de ce que Joseph Loewenstein a pu appeler "the author's due" ("le droit de l'auteur"), a peut-être contribué, dès le début du XVII^e siècle, à changer la manière dont certains traducteurs appréhendent leur pratique.⁴ Il semble en effet qu'émerge alors une nette différence entre deux conceptions de l'acte traductif: d'un côté, la traduction vue comme moyen d'acquérir les richesses des autres nations et de l'autre, une conception de la traduction qui prenne en considération le droit de propriété des auteurs sur les œuvres, bien avant que l'on légifère sur la question.

Les traductions anglaises de l'*Aminta* du Tasse, par Abraham Fraunce en

² *The Tempest*, Act 1, Scene 2, 405 in *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, éd. Stephen GREENBLATT et al, New York: W.W.Norton & Company, 1997.

³ *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Vol. 1, 1605-1650, éd. Joseph SPINGARN, Oxford, Clarendon Press, 1908, p. li. C'est moi qui souligne.

⁴ Voir sur ce sujet Joseph LOEWENSTEIN, *The Author's Due: Printing and the Prehistory of Copyright*, Chicago, University of Chicago, 2002.

"Aminta. *Thou art translated!*": Deux versions de l'Aminta du Tasse aux XVIe et XVIIe siècles"

1591 et par Henry Reynolds en 1628⁵, peuvent être envisagées comme deux approches différentes, à deux moments distincts, de l'anglicisation ("Englishing") d'un texte étranger, dans l'histoire de la littérature anglaise. Pour Fraunce, le texte du Tasse sert d'abord à créer un nouveau texte spécifiquement anglais. Le texte italien lui fournit le cadre dans lequel il peut construire sa propre pastorale dramatique anglaise. Pour Henry Reynolds, il s'agit davantage de rester proche du texte du Tasse. Le point de départ de Reynolds est de traduire à la fois la langue et la pensée du Tasse, "the grave and learned Tasso", ainsi qu'il nomme le maître italien dans son essai, *Mythomystes*.⁶ Il peut ainsi effectuer une forme de "rapprochement" entre le texte italien et un nouveau texte anglais. La première méthode présuppose une pulsion de colonisation, alors que la seconde dénote un effort diplomatique de négociation entre les textes. Les différences entre ces deux approches de la traduction d'un texte issu d'une nation proche géographiquement reflètent l'état de la littérature anglaise à l'époque. La "générosité" envers l'étranger que manifeste la fidélité de la traduction de 1628 pourrait en fait témoigner de la confiance nouvelle de l'Angleterre dans sa littérature vernaculaire, confiance qui émerge dans dernière décennie du XVIe siècle.

Avant de considérer son fortune critique en Angleterre, il peut d'abord être utile de rappeler brièvement le statut de l'*Aminta* du Tasse (1573) dans l'histoire littéraire. Le Tasse écrit l'*Aminta*, drame pastoral en cinq actes, pour Alphonse II d'Este, qui lui avait commandé un divertissement pour sa cour de Ferrare en juillet 1572: "The dramatic possibilities of pastoral (the Theocritean idyll has its origin in mime) were first exploited in Italy by Tasso with *Aminta* (1573) and Guarini with *Il Pastor Fido* (1585), an expanded exploration of the themes and motifs found originally in the *Aminta*".⁷ L'*Aminta* connut immédiatement un grand succès, à la fois en Italie et à l'étranger, et fut rapidement traduit en français, en espagnol, en allemand et en anglais. Le divertissement de cour du Tasse fut rapidement

⁵ Abraham FRAUNCE, *The Countess of Pembrokes Yuychurch. Containing the affectionate life, and vnfortunate death of Phillis and Amyntas: That in a Pastorall; This in a Funerall: both in English Hexameters*, London, printed by Thomas Orwyn for William Ponsonby (et alt.), 1591; Henry REYNOLDS, *Torquato Tasso's Aminta Englisht. To this is added Ariadne's Complaint in imitation of Angvillara; Written by the Translator of Tasso's Aminta*, London, Printed by Aug. Mathewes for William Lee, 1628.

⁶ *Mythomystes* in SPINGARN, pp. 141-179.

⁷ Robin SOWERBY, *The Classical Legacy in Renaissance Poetry*, Londres et New York, Longman, 1994, p. 223.

considéré comme l'apothéose d'un nouveau genre, la "pastorale dramatique", dont les développements furent presque exclusivement italiens au XVI^e siècle. Le modèle de ce nouveau genre était la pièce d'Agostino Beccari, *Il Sacrificio* (1554) et c'est dans les années 1560 que ce genre naissant se codifia progressivement. Cinzio, avec *Orbecche* (1541) fut le premier à mêler pastorale et tragédie. Dans cette pièce, les éléments pastoraux sont organisés en cinq actes agrémentés de chœurs qui commentent l'action de chaque acte comme dans la tragédie grecque. Le thème du drame pastoral était simple et invariable: une jeune femme, poursuivie par un amoureux transi, est prise entre deux idéaux, la liberté qui sied à sa dévotion virgine à Diane ou l'acceptation de la vie maritale. La chasteté, bien qu'étant une vertu chrétienne, est vue, dans le contexte pastoral, comme contraire à la nature et même condamnable. Pourtant, cette chasteté s'oppose aux règles de l'amour courtois élégant, qui met l'accent sur une émotion érotique exacerbée, et semble exiger une reconnaissance généreuse de l'autre, bien que la bestialité du désir masculin (emblématisée par le Satyre) soit condamnée.⁸ Dans l'*Aminta* du Tasse, la chasteté obstinée de Sylvia, la chasserresse vierge, est le reflet inversé des règles anti-naturelles de l'amour "courtois" qui transforme la passion naturelle en artifice. À la fin du premier acte, le chœur pleure un passé pastoral où l'on ne connaissait pas les faux-semblants exigés par le respect de l'honneur. À l'âge d'or, "tant que cela plaisait, c'était licite", "S'ei piace, ei lice".⁹ L'âge d'or est ainsi opposé à un monde déchu dans lequel la "honte coupable" et "l'honneur déshonorant", pour reprendre la formulation de Milton¹⁰, marque la fin de l'innocence en amour. Le dénouement du drame du Tasse réclame une réévaluation des extravagances du pétrarquisme, présentant comme idéal un amour qui évite tout à la fois les extrêmes d'une délicatesse artificielle et du désir brut qu'incarne le satyre.

La popularité de l'*Aminta* en Angleterre (comme partout ailleurs sur le continent) tient certainement à la manière dont cette pièce reprend les motifs littéraires importants de la Renaissance: la thèse platonicienne de l'enfance comme forme d'immortalité (thème repris par Shakespeare dans ses *Sonnets*); le motif du *beatus ille* d'Horace tiré de la deuxième Epode, qui établit que seul le statut d'amant apporte la satisfaction; l'argument selon lequel toute chose dans la Nature est mue par l'amour; la caractérisation des femmes comme naturellement cruelles et ingrates; le célèbre chœur louant l'âge d'or disparu; la soif d'or et d'argent dans un monde postlapsaire — thème que parodiera Ben Jonson dans *The Alchemist* et

⁸ *The Cambridge History of Italian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 292-298.

⁹ Torquato TASSE, *L'Aminta*, Atto I, Scena Seconda, 681 dans *Opere de Torquato Tasso*, éd. Bortolo Tommaso SOZZI, Vol. 2, Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1981 (1956), p. 324.

¹⁰ *Paradise Lost*, IV, 314 in *John Milton: 'Paradise Lost'*, éd. Alastair FOWLER, Londres et New York, Longman, 1968, p. 214.

"Aminta. *Thou art translated!*: Deux versions de l'Aminta du Tasse aux XVIe et XVIIe siècles"

Volpone.¹¹ La psychologie du personnage de l'amant mélancolique, ainsi que les descriptions érotiques, ont pu aussi séduire le lectorat choisi qui avait aimé l'*Arcadie* de Sidney et *Vénus et Adonis* de Shakespeare. Ainsi, l'intérêt des traducteurs pour l'*Aminta* peut être expliqué d'abord par la réputation de son auteur, par l'universalité et la popularité de ses thèmes et de ses images, et enfin par la pertinence pour le goût contemporain d'un nouveau genre dramatique accompagné de musique et de chants.

Afin de montrer comment Fraunce et Reynolds s'inscrivent dans le discours sur la traduction qui prévalait alors en Angleterre, j'aimerais partir de la préface de S. Garth aux *Métamorphoses* d'Ovide.¹² Dans sa "Preface to a New Translation of Ovid", publiée en 1717, Garth explique les raisons qui l'ont poussé, lui et d'autres traducteurs, à retraduire la version de 1626 de George Sandys — elle-même se substituant au texte fondateur d'Arthur Golding de 1567.¹³ On peut considérer que les termes qu'il emploie à propos de la traduction sont assez représentatifs de la manière dont on parle de traduction au cours du XVIII^e siècle:

Translation is commonly either Verbal, or Paraphrase, or Imitation. Of the first sort is Mr. Sands's, which I think the *Metamorphoses* can by no means allow of. It is agreed, the Author left it unfinished if it had undergone his last hand, it is more than probable, that many superfluities had been retrench'd. Where a Poem is perfectly finished; the Translation, with regard to particular Idioms, cannot be too exact; by doing this, the Sense of the Author is more entirely his own, and the Cast of the Periods more faithfully preserved: But where a Poem is tedious through Exuberance, or dark through a hasty Brevity, I think the Translator may be excused for doing what the Author upon revising, would have done himself.

If Mr. Sands had been of this Opinion, perhaps other Translations of the *Metamorphoses* had not been attempted.

¹¹ *Three Renaissance Pastorals: Tasso, Guarini, Daniel*, éd. Elizabeth Story DONNO, Binghampton, New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, pp. xvi-xvii.

¹² *Ovid's Metamorphoses in Fifteen Books, Translated by the Most Eminent Hands, Adorn'd with Sculptures*, London: Printed for Jacob Tonson at Shakespeare's-Head over-against Katharine-Street in the Strand, MDCCXVII, p. xix.

¹³ La traduction des *Metamorphoses* d'Ovide par GOLDING, Livres 1-4, dédiés au Comte de Leicester, est publiée pour la première fois en 1565; les autres livres sont publiés plus tard, en 1567.

Lynn Sermin Meskill

A Critick has observed, that in his Version of this Book, he has scrupulously confined the Number of his Lines to those of the Original 'Tis fit I should take the summ upon content, and be beter bred, than to count after him. The Manner that seems best suited for this present Undertaking, is neither to follow the Author too close out of a Critical Timorousness; nor abandon him too wantonly through a Poetick Boldness. The Original should always be kept in View, without too apparent a Deviation from the Sense. Where it is otherwise; it is not a Version, but an Imitation. The Translator ought to be as intent to keep up the Gracefulness of the Poem, as artful to hide its imperfections; to copy its Beauties, and to throw a shade over its Blemishes; to be faithful to an Idolatry, where the Author excelles; and to take the Licence of a little Paraphrase; where Penury or Fancy, or Dryness of Expression seem to ask for it.¹⁴

Garth distingue ici trois formes de traduction: la traduction "verbale", c'est-à-dire mot à mot et proche de l'original; la "paraphrase", ou re-formulation du texte source avec une certaine liberté littéraire, mais en gardant à l'esprit l'original; et enfin l'"imitation" qui est selon lui un détournement délibéré du texte d'origine effectué avec ce qu'il appelle "Poetick boldness". La traduction idéale serait selon lui une solution médiane, une "version" de l'original qui tendrait vers la paraphrase, qui occupe la position centrale de son paradigme. Pour Garth, qui voit dans l'épopée d'Ovide une œuvre inachevée, le traducteur doit prendre plus de libertés avec le texte et utiliser la traduction afin de le corriger et de l'améliorer. Ainsi, la traduction de Sandys est perçue comme trop littérale: en traduisant mot à mot, il trahit l'original d'Ovide en faisant montre de ce que Garth nomme "Critical Timorousness". Il semble que Garth utilise la légende de l'inachèvement de l'œuvre ovidienne afin de justifier les libertés que lui et ses collègues ont prises pour traduire le texte: le traducteur est autorisé à prendre la liberté de "dévier" du texte source, à condition qu'il garde toujours l'auteur à l'esprit. Garth se prononce pour une *via media* entre l'original et une certaine forme de liberté ou de licence dont il pense que Sandys, en comptant les vers et en restant trop proche du texte d'origine, n'a pas fait assez usage.

Garth, qui est ici dans la mouvance de Dryden¹⁵, semble en fait reprendre la théorie sur la nature et les objectifs de la traduction exposée par Chapman dans

¹⁴ *Ovid's Metamorphoses in Fifteen Books*, éd. GARTH, p. xix.

¹⁵ La formulation de Garth rappelle ici évidemment la théorie de la traduction formulée par John DRYDEN dans la préface des *Translations from Ovid's Epistles* (1680), texte qui eut une influence déterminante dans le développement de la réflexion théorique sur la traduction aux XVII^e et XVIII^e siècles. Voir *Dramatic Essays by John Dryden*, London et Toronto, J.M. Dent & Sons, 1912, p. 150-151 pour le passage en question.

"Aminta. *Thou art translated!*": Deux versions de l'Aminta du Tasse aux XVIe et XVIIe siècles"

sa préface à *The Whole Works of Homer... In his Iliads and Odysses*.¹⁶ Dans son adresse au lecteur ("To the reader"), Chapman cherche d'abord à justifier l'objet de sa traduction (Homère), ainsi que sa propre méthode de "conversion", ainsi qu'il l'appelle, en anglais. Comme Garth un siècle plus tard, il opte pour une *via media* entre la traduction mot à mot ("word-for-word traductions" (104), ce que Garth nommera "Verbal"), et: "more licence from the words, then may expresse / Their full compression, and make cleare the Author" (108) (pour Garth, "imitation"). Chapman admet qu'il lui faut parfois s'éloigner du texte ("my feet digresse / Because I use needfull Periphrases" (110-111). En revanche, il ne pratique pas la "licence" de certains traducteurs qui n'atteindront jamais les mystères de la poésie homérique ("his deepe, and treasurous hart" (123), car il leur manque "la clef de la Nature" ("the fit key / Of Nature" (124-5). Pour Chapman, comme pour Garth, la clef idéale du texte serait une traduction ni purement "verbale" ni totalement "une imitation", c'est-à-dire une traduction qui garderait "l'Auteur" à l'esprit ("in View" (Garth, xix)).

Dans cette description de l'art de la traduction, Chapman utilise des métaphores ayant trait à la conception et à la naissance, ainsi qu'à l'immigration et à la migration. Par exemple, condamnant les traducteurs littéraux, il formule l'accusation suivante: "they [...] / Make fish with fowle, Camels with Whales engender; / Or their tongues speech, in other mouths compell" (81-82). Pour lui, la traduction littérale équivaut à l'accouplement de deux espèces différentes ou à un ventriloquisme monstrueux. Ce type de traduction (telle une branche épineuse de ronce, "a brake" (102), empêche ce que Chapman nomme "ample transmigration" (101), la transmigration d'une âme dans un autre corps, ou d'une langue dans une autre langue. Seules les traductions qui préservent "the free grace of their naturall Dialect" (105) permettent la migration et donc l'immigration, de fait, d'une autre langue dans la langue cible. Dans sa propre traduction, Homère est ainsi comme "reviv'd / As borne in England" (181-82), c'est-à-dire qu'il renaît comme un natif d'Angleterre. De la même façon, Michael Drayton, dans son "Epistle to Henry Reynolds", voit la traduction d'Homère et d'Hésiode par Chapman comme rien moins qu'une renaissance en Angleterre de ces poètes grecs antiques:

...Chapman who hath brought to us
Musoeus, Homer, and Hesiodus
Out of the Greekem and by his skill hath reard
Them to that height, and to our tongue endear'd,

¹⁶ George CHAPMAN, 'To the Reader' from *The Whole Works of Homer... In his Iliads and Odysses* (1616). Non paginé.

Lynn Sermin Meskill

That were those Poets at this dayalive,
 To see their bookes thus with us to survive,
 They would think; having neglected them so long,
 They had bin written in the English tongue.¹⁷

La transmigration quasi-Pythagoréenne de Chapman implique une réincarnation des poètes grecs dans la langue anglaise ("in the English tongue").

Alors qu'en 1616, Chapman pouvait évoquer sans avoir à se justifier "the free grace of their naturall Dialect" et décrire la beauté des monosyllabes de la langue anglaise, quelque trente ans auparavant, Abraham Fraunce et d'autres faisaient encore des expériences poétiques à base de la métrique classique, combinant les mètres antiques avec le vers allitératif afin de créer une prosodie qui soit véritablement anglaise. Abraham Fraunce (c. 1558-1633) était intimement lié au groupe d'écrivains qui gravitaient autour de Sir Philip Sidney et de la famille Sidney. Après la mort de son mécène Sir Philip Sidney, Fraunce se tourne vers la sœur de celui-ci, Mary, Comtesse de Pembroke. Fraunce est un élément intéressant dans l'histoire de la prosodie anglaise puisqu'il appartient, avec Gabriel Harvey, au groupe des écrivains issus de l'Université de Cambridge ("the Cambridge group"), qui chercha à imposer à la poésie anglaise les normes classiques de la prosodie. Tous les poèmes de Fraunce sont écrits en hexamètres, y compris sa traduction de *l'Aminta* du Tasse, rédigée en hexamètres non rimés. Son *Arcadian Rhetorike* doit beaucoup aux traités consacrés aux figures de style comme ceux de Scaliger ou de Puttenham. Ces écrivains se réclament aussi de Spenser, bien que son grand œuvre n'ait pas encore été publié au moment où Fraunce traduit le Tasse. Mais des extraits de *The Faerie Queene* de Spenser circulaient déjà en Angleterre en 1588, année où Abraham Fraunce en cite le livre II (iv, 35) dans son *Arcadian Rhetorike*. Dans *Colin Clout's Come Home Again*, Spenser évoque Fraunce — sous le nom de Corydon — et sa traduction de la deuxième églogue de Virgile. En fait, Harvey, Spenser, Samuel Daniel et Fraunce semblent être issus du même cercle: un groupe de poètes liés à la famille Sidney et participant à une sorte de renaissance des lettres classiques, en anglais. Dans cette perspective, les Sidney peuvent être considérés comme l'équivalent anglais des ducs de la maison d'Este, mécènes, entre autres, du Tasse.

Mais c'est à Gabriel Harvey que l'on doit accorder le titre d'"inventeur" de

¹⁷ Michael DRAYTON, 'Epistle to Henry Reynolds, Esquire, of Poets and Poesie' (1627) in *Critical Essays*, éd. Spingarn, p.138

"Aminta. *Thou art translated!*: Deux versions de l'Aminta du Tasse aux XVIe et XVIIe siècles"

l'hexamètre anglais. Il est la tête pensante de ce groupe littéraire qui voulait imposer à la poésie anglaise les règles quantitatives de la poésie latine. Thomas Nashe, dans *Strange News* se moque de son projet littéraire:

The hexameter verse I grant to be a gentleman of an ancient house (so is many an English beggar), yet this clime of ours he cannot thrive in. Our speech is too craggy for him to set his plow in; he goes twitching and hopping in our language like a man running upon quagmires, up the hill in one syllable and down the dale in another, retaining no part of that stately smooth gait which he vaunts himself with amongst the Greeks and Latins.¹⁸

Il va jusqu'à ajouter le distique suivant à propos de Harvey et de ses expérimentations métriques: "But ah, what news do you hear of that good Gabriel Huff-Snuff, Known to the world for a fool, and clapped in the Fleet for a rimer?"¹⁹ Il n'est pas jusqu'à Spenser qui ne mentionne ce programme de réforme poétique entrepris par Harvey et Fraunce, dans un passage célèbre où le poète reconnaît son appartenance au groupe de Cambridge:

...they have proclaimed in their Areopago a general surceasing and silence of bald rhymers; and also of the very best, toom instead whereof; they have by authority of their whole senate, prescribed certain laws and rules of quantitites of English syllables for English verse; having had thereof already great practice, and drawn me to their faction.²⁰

Spenser, comme Sidney d'ailleurs, n'adhéra jamais lui-même aux "lois prescrites" par cette "faction" littéraire. Pourtant, il est intéressant de constater que l'auteur du *Shepherds Calendar*, œuvre décisive dans l'histoire de la langue anglaise, se comptait comme membre d'un groupe dont le but avoué était de faire entrer celle-ci dans le moule du grec et du latin classiques. La traduction par Abraham Fraunce de l'*Aminta* du Tasse peut ainsi être envisagée comme le microcosme d'un moment particulier de l'histoire de la prosodie anglaise, oscillant entre des considérations quantitatives classiques et les formes anglo-saxonnes. La traduction de Fraunce offre à l'historien de la littérature une perspective unique sur un moment crucial de

¹⁸ Thomas NASHE, *Strange News* (1592), éd. Nina Green, *16th-Century Renaissance English Literature (1425-1603)*, p. 27, www.luminarium.org (site consulté le 25 novembre 2004).

¹⁹ *Strange News*, p.28.

²⁰ Edmund SPENSER, 'Letter to Gabriel Harvey: Leycester House. This 5 of October, 1579' in *Letters from Spenser to Gabriel Harvey*, éd Richard Bear, Renaissance Editions, www.darkwing.uoregon.edu (site consulté le 25 novembre 2004).

Lynn Sermin Meskill

l'histoire de la langue littéraire anglaise, moment où le devenir de ce "dialecte naturel" était encore âprement disputé.

Si l'on compare la traduction de l'*Aminta* du Tasse publiée par Fraunce en 1591 à celle de Henry Reynolds parue en 1628, il devient évident que le travail du premier aurait été décrit par Garth comme "wanton with a Poetick Boldness", ou par Chapman comme empreint de trop de "licence". La règle de Chapman selon laquelle la traduction doit faire apparaître l'auteur ("make clear the Author", 108-9), semble avoir été prise au pied de la lettre par son ami Henry Reynolds. En revanche, l'intention de Fraunce est moins de traduire le Tasse pour ses lecteurs que d'utiliser le texte du Tasse afin de servir ses propres fins linguistiques et de s'assurer par là-même la protection de Mary Sidney. Fraunce, en traduisant, agrmente non seulement le texte d'origine d'ornementations superflues sans tenir compte de la sobriété de l'original, mais il ajoute en outre des sections entières qui ne figurent pas dans la pastorale italienne. Selon la terminologie de Dryden il ne s'agit pas ici d'une traduction en tant que telle, mais plutôt d'une "imitation". Pour Fraunce, le texte du Tasse est une sorte de structure à partir de laquelle il peut construire son projet poétique et nationaliste. Chez lui, il n'est pas question de "faire apparaître l'auteur". Il s'approprie plutôt l'œuvre à succès du plus célèbre des auteurs italiens contemporains afin de créer un texte spécifiquement anglais qui permettait de mettre en évidence la puissance du vers allitératif anglo-saxon conjugué avec l'hexamètre classique. Fraunce semble animé des mêmes intentions que Spenser dans *The Faerie Queene* et que Sidney dans *The Arcadia*. La grande différence étant que le projet de Fraunce constitue un échec total, et même une impasse dans le développement de la prosodie anglaise. Ce projet voué à l'oubli littéraire est d'ailleurs très probablement tourné en dérision par Shakespeare dans *A Midsummer Night's Dream*, ainsi qu'on le verra.

Afin d'illustrer les deux projets traductifs de Fraunce et de Reynolds, j'aimerais ici comparer brièvement la traduction de certains passages de l'*Aminta*, en commençant par le Prologue, avec, dans l'ordre, la version italienne, la traduction de Reynolds, puis celle de Fraunce:

1. Le Tasse

Amore in abito pastorale

"Aminta. *Thou art translated!*": Deux versions de l'Aminta du Tasse aux XVIe et XVIIe siècles"

Chi crederia che sotto umane forme
 e sotto queste pastorali spoglie
 fosse nascosto un Dio? non mica un Dio
 selvaggio, o de la plebe de gli Dei,
 ma tra' grandi e celesti il più potente,
 che fa spesso cader di mano a Marte
 la sanguinosa spada, ed a Nettuno
 scotitor de la terra il gran tridente,
 ed it folgori eterni al sommo Giove. (Prologo, 1-9)

2. Reynolds

Cupid, in habit of a Shepheard.

Who would beleeeve that in this human forme,
 And under these meane Shepherds weedes were hid
 A godhead? Nor yet of the lower ranke,
 But the most mightly 'mong the gods, whose powre
 Makes oft the bloody Sword of angry *Mars*
 Fall from his hand; sterne *Neptune* hurle away
 His powerfull trident; and great *Jove* lay by
 His thunderbolt; (Prologue, 1-8)

3. Fraunce

The Prologue by Cupid in a Shepherds cloak

Who would thinke that a God lay lurking under a gray cloake,
 Silly Shepherds gray cloake, & arm'd with a paltery sheephooke?
 A yet no pety God, no God that gads by the mountaines,
 But the tiumphantst God that beares any sway in *Olympus*:
 Which many times hath made man-murdering *Mars* to be cursing
 His blood-sucking blade; and prince of watery empire
 Earth-shaking *Neptune*, his threeforck't mace to be leaving,
 And *Jove* omnipotent, as a poore and humble obeissant,
 His three-slak't lightnings and thunderbolts to abandon. (Prologue, 1-9)

Reynolds traduit fidèlement le texte du Tasse, même si sa langue n'a pas la force et la poésie de l'italien. Une expression telle que "meane Shepherds weeds" pourra sembler être une version quelque peu précieuse de "pastorali spoglie", mais dans l'ensemble, le choix des mots chez Reynolds est fidèle à l'italien; il traduit "crederia" par "believe", "plebe" par "lower ranke", "potente" par "mighty", "piu" par "power", et "sanguinosa spada" par "bloudy Sword". Suivant de près le texte du Tasse, il reprend la succession rapide de structures parallèles pour illustrer la puissance de l'Amour, au détriment même, semble-t-il, de son propre "dialecte naturel", lorsqu'il choisit des mots et une syntaxe proches de l'italien. Si nous examinons la traduction de Fraunce, nous voyons que le même passage a été développé, augmenté, et alourdi par des répétitions, des adjectifs, et de nombreuses allitérations. Ces éléments rappellent d'ailleurs le vers allitératif de *Sir Gawain and the Green Knight*, mais la longueur de l'hexamètre oblige Fraunce à ajouter des effets de répétition que l'on ne trouve pas dans le vers anglais du début du XIII^e siècle. Par exemple, lorsqu'il répète "Gray cloake" à la fin du premier vers et au début du deuxième, il crée un lien entre les deux, mais uniquement dans le but de remplir le long vers hexamétrique. On trouve d'autres exemples de ce "remplissage" forcé dans la version de Fraunce, comme lorsque Phillis (Sylvia pour Fraunce) gémit: "If false tales of death, her death, who hated Amyntas,/Tooke his life yet away; good reason then that Amyntas/ True death, too true death, who my hate lovely requited,/should take life from me". La répétition de "death" ("her death" et "too true death") ne peut s'expliquer que par la nécessité de remplir le vers. Dans le Prologue, la répétition de "Three" ("Threeforckt mace" et "three-slak't lightnings") est renforcée par la lourdeur de l'allitération: "no pety God, no God that gads....but the triumphanst God..." ou encore "...many times hath made man-murdering Mars to be cursing". Cette utilisation appuyée de l'allitération trouve son paroxysme dans les sifflantes du célèbre chœur de l'Âge d'or:

Nor that stingles snakes and harmless slippery serpents
 Slyded abroad by the fields and never breath'd any poyson
 Nor that cloudles skies seem'd evermore to be smyling,
 And aeternall spring her spring-time dayly renuing (226-229).

L'utilisation d'épithètes composées comme "man-murdering", "prince of watery Empire / Earth-shaking", ou encore "blood-sucking" donne à l'hexamètre une sorte de style épique hyperbolique. Alors que "sanguinosa spada" est correctement traduit par Reynolds par "bloudy Sword", Fraunce introduit une note macabre avec l'expression "blood-sucking" pour renforcer "man-murdering", l'épithète qu'il ajoute pour qualifier Mars. Ajoutant à la dimension sénéquienne de

"Aminta. *Thou art translated!*": Deux versions de l'Aminta du Tasse aux XVIe et XVIIe siècles"

ce passage, Fraunce décrit Cupidon dissimulé sous un manteau par le mot "lurking" plutôt que "hidden". Il choisit aussi le mot anglo-saxon "mace", alors que Reynolds utilise le latinisme "trident". Néanmoins, pour remplir son hexamètre, il opte pour des mots qui vont plutôt à l'encontre du "dialecte naturel" anglais, à savoir des polysyllabes (plutôt que les monosyllabes anglais prônés par Chapman) et des mots d'origine latine tels que "omnipotent", "triumphantst", ou encore "humble obeissant", et de la même façon place les verbes en fin de phrase selon l'ordre latin: "to be cursing", "to be leaving", "to abandon". Fraunce hésite manifestement entre deux désirs: d'une part, celui de rendre le texte du Tasse avec la puissance d'un idiome anglo-saxon allitératif, et de l'autre, la nécessité de remplir l'hexamètre qu'il s'est imposé. Cette double nécessité transforme la pastorale mesurée du Tasse en un exercice de théâtralité hyperbolique. On peut dire que, d'une certaine façon, le combat qui se fait jour dans le champ de bataille de cette traduction est celui de la prosodie anglaise dans son ensemble.

De la même façon, la célèbre invective du Tasse contre les femmes, qui a vraisemblablement inspiré Milton à la fois dans *Paradise Lost* et *Samson Agonistes*, est une bonne illustration des différences qui existent entre les deux traductions:

1. Le Tasse

Oh crudeltate estrema, oh ingrato core,
oh donna ingrata, oh tre fiata e quattro
ingratissimo sesso! E tu, natura,
negligente maestra...(III. 1. 1182-85)

2. Reynolds

O savadge cruelty; O th' ungratefull minde
Of a most most ungratefull Mayde; O Sexe
Full of ingratitude; and thou lewd Nature,
Negligent mistresse...(III. i. 1-4)

3. Fraunce

O extreame disdaine, ô most unmerciful hard-hart,
O unthankfull gyrlle, ô prowde, and no-pity-taking
Woemen, curst by kynde, unkynd kinde, kyn to a Tyger,
Kyn to a poyshed snake. O dame, nay rather a stepdame,

Bunglyng artificer Nature...(III. i. 1-5)

Reynolds, choisissant en cela une méthode que Garth aurait jugée timorée, opte pour des équivalents directs de l'italien: "Ingratitude" pour "ingratissimo", ou "ungrateful" pour "ingrato". À nouveau, les interpolations de Fraunce et son utilisation appuyée de l'allitération créent une invective réellement hyperbolique. Dans sa version, les femmes ne sont pas seulement "ungrateful" mais aussi "unmerciful", "unthankfull", "proud" et "no-pity-taking". Il ajoute même un vers et demi au texte italien, en employant successivement l'allitération, le jeu de mots et la répétition pour obtenir un effet de crescendo: "curst by kynde, unkynd kinde, kyn to a Tyger, / Kyn to a poisoned snake". De ce jeu de mot entre "kin" et "kinde", dont on pourrait voir un écho dans le fameux "more kin than kind" d'Hamlet, se fait jour un portrait de la femme comme un être aliéné de la race humaine même, parent du plus féroce et du plus rusé des animaux. Là où le Tasse accuse la Nature d'être "négligente maestra", ce que Reynolds traduit par "Nature, / Niegligent mistress", Fraunce va plus loin en décrivant la Nature comme "[a] bungling artificer" et la femme comme la progéniture monstrueuse d'une marâtre ("stepdame").

La langue de Fraunce, mélange de vers allitératif anglo-saxon, d'hexamètre et de formes latines, peut être envisagée comme une expérimentation qui ne pouvait déboucher que sur un échec. Les vers héroï-comiques déclamés par Bottom pendant les répétitions des artisans de *A Midsummer Night's Dream* pourraient être la réponse de Shakespeare à Fraunce et au *Cambridge group*. On peut fort bien imaginer que, dans le *Songe*, en effet, écrit seulement quatre ans après la publication de cette traduction, le jeune dramaturge ait voulu répondre de manière littéraire au projet poétique d'un écrivain tel que Fraunce. Le style lourd et hyperbolique de l'allitération frauncienne semble apparaître en filigrane du texte parodique de Shakespeare, en particulier dans le Prologue hautement burlesque de "Pyrame et Thisbe", "traduit" d'Ovide par les artisans: "Whereat with blade, with bloody blameful blade, / He bravely broach'd his boiling bloody breast" (V. i. 145-6).

En plus des libertés qu'il prend dans son anglicisation du drame pastoral du Tasse, Fraunce introduit plusieurs allusions extra-textuelles à la famille Sidney, en particulier à Mary Sidney, la Comtesse de Pembroke, qui avait déjà à l'époque remplacé son frère comme mécène de Fraunce. La traduction devient ainsi à la fois une occasion de complimenter la famille Sidney, comme le Tasse l'avait fait pour la famille d'Este, et un moyen de montrer la beauté particulière de la langue

"Aminta. *Thou art translated!*": Deux versions de l'Aminta du Tasse aux XVIe et XVIIe siècles"

anglaise en hexamètres et en vers allitératifs. L'un des aspects les plus frappants de la traduction de Fraunce est sa longueur par rapport au texte original (elle est au moins deux fois plus longue). Cette différence est due d'une part au style de Fraunce, et à son utilisation, comme on vient de le voir, d'allitérations, d'épithètes, d'adjectifs et de fréquentes répétitions pour remplir le vers hexamétrique. Mais elle est aussi la conséquence de l'interpolation de passages entièrement nouveaux dans le texte, passages qui ne trouvent pas leur source dans le texte du Tasse. À la fin de la pièce, par exemple, Fraunce a ajouté un dialogue entre Phillis et Aminta sur la nature de leur amour, créant ainsi une fin qui adoucit la résolution plutôt abrupte et ironique du drame italien. Cependant, on retiendra surtout, pour ce qui concerne la réception de l'*Aminta* en Angleterre, trois passages additionnels dans lesquels Fraunce se réfère à une certaine "Pembrokiana", allusion transparente à Mary Sidney, Comtesse de Pembroke. Ces brèves références à son mécène à l'intérieur de l'intrigue *encadrent*, paradoxalement, le texte du Tasse en l'incluant dans ses frontières anglaises, spécifiquement "Yuychurches parck" ("Yvychurch Park"), le nom pastoral de Wilton House. Pembrokiana est, en fait, l'équivalent de Diane, déesse de la chasse. Les nymphes de la forêt lui doivent allégeance et sont décrites comme étant regroupées autour d'elle, "that Nymph, brave Nymph, that pearelesse Pembokiana / Yuychurches Nymph doth meane herself to be present". Lorsque Fulvia raconte le terrible destin de Phillis à Aminta, elle introduit une référence à "the company gallant / Of flowring damsells wayting on Pembrokiana, / With bowes and arrows on princelike Pembrokiana". Par cette référence, Fraunce inscrit Mary Sidney en tant que Diane d'Yvychurch directement dans le texte du Tasse, et il le fait incidemment au point culminant de l'intrigue, au moment où Aminta pense que Phillis, chassant le loup, a été tuée par cet animal sauvage. Ce passage expose clairement que c'est parce qu'elle veut être admirée de Pembrokiana que Phillis est poussée à tuer le loup, motif qui, de manière significative, ne se trouve ni chez le Tasse ni chez Reynolds:

Soemuch wrought in her hart sweete sight off Pembrokiana,
 Soemuch did she desyre to be prayd of Pembrokiana.
 Wounded woof to the wood, stout Phillis runs to the wounded
 Wolf with a dart in her hand. (III.ii. 52-55)

L'association entre Pembrokiana, Phillis et le loup (par le meurtre duquel Phillis recherche l'admiration de sa maîtresse), donne au lecteur l'image mouvante d'un monde d'Amazones sur lequel règne une puissante déesse qui permet et encourage la chasse pratiquée par ses nymphes. Fraunce fait de Pembrokiana elle-même une chasseresse, et même un modèle pour Phillis dans cette activité. Pembrokiana

Lynn Sermin Meskill

chasse et tue une ourse dans un passage qui ne se trouve pas chez le Tasse et qui échappe à l'interprétation.

Ce passage, "bizarre" selon Mary Ellen Lamb, relate comment une "ourse étrangère" ("forreine Beare"), et par ailleurs grosse, est mortellement touchée par une flèche de Pembrokiana. L'ourse, avant de mourir, supplie que sa blessure soit élargie afin qu'elle puisse laisser le passage ("free passage") à ses oursons, qui ainsi pourront naître au moment de sa mort:

But what a dart was that, which mightily flew fro the fingers
Of brave Lady Regent of these woods, *Pembrokiana*,
Unto the forreine Beare, which came with greedy devowring
Jawes to the harmles game? Whose dying howre was a birth-day
Unto her owne yong whelpes, whose groanes thus lastly resounded,
Deaths dart, (yet sweete dart, as throwne by *Pembrokiana*)
Make my wound more wyde, give larger scope to my yong ones,
Geve them a free passage, herself hath gev'n them a pasport. (IV. iv. 1-8)

Mary Ellen Lamb, dans *Gender and Authorship in the Sidney Circle*, commente ainsi l'obscurité de ce passage:

Yet the prospective birth of the bear cubs still requires explanation. The presence of bears at all becomes significant in Fraunce's adaptation, because the only animal hunted in Tasso's play was a wolf. In providing no clues as to the reason for this change, the text points outside itself for possible answers.²¹

Selon Lamb toujours, la présence des ours renvoie à la croyance ancienne reprise à la Renaissance selon laquelle les oursons naissaient "sans forme tant que leur mère ne les avait pas léchés pour leur en donner une" (36, ma traduction). Elle suggère alors que pour Fraunce, Pembrokiana est une sorte de sage-femme présidant à la naissance de l'œuvre de son protégé, "civilizing it perhaps through editing or criticizing". Elle conclut ainsi: "whatever the fate of this work/whelp, this passage has shifted the responsibility for its final state to the countess" (p. 37). Lamb, à juste titre, semble-t-il, attribue à la Comtesse de Pembroke une position de "responsabilité" à l'égard des oursons, mais elle n'explique pas pourquoi une ourse surgit dans le texte, ni pourquoi la flèche de Pembrokiana tue tout en étant décrite

²¹ Mary Ellen LAMB, *Gender and Authorship in the Sidney Circle*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990, p. 36.

"Aminta. *Thou art translated!*: Deux versions de l'Aminta du Tasse aux XVIe et XVIIe siècles"

en même temps comme douce ("sweet"). Il me paraît nécessaire de tenter d'élucider cette contradiction afin de mettre au jour l'hermétisme de ce passage.

La description que donne Fraunce de l'ourse et de ses derniers instants est particulièrement détaillée. L'ourse est "forreine" et est très précise quant à ce qu'elle demande pour ses oursons. De plus, la relation entre Pembrokiana et l'ourse est très clairement exposée: c'est la flèche de la nymphe qui tue l'ourse, mais pour l'ourse, le "trait de la mort" ("Death's dart") est doux, parce qu'il a été décoché par Pembrokiana. Et c'est à Pembrokiana même que l'ourse formule ses derniers souhaits concernant ses enfants. On peut se demander en effet qui est ou ce qu'est cette ourse étrangère, "forreine bear", et quelle est sa relation à Mary Sidney, enfin, quelle est cette dernière requête dont elle fait part à la Comtesse. Il n'est sans doute pas nécessaire d'aller chercher des indices trop loin du texte et il me semble qu'il est préférable de rester au sein du cercle de la famille Sidney. En effet, au livre I de *The Countess of Pembroke's Arcadia* de Sir Philip Sidney (1590), les deux princesses, Philoclea et Pamela, courtisées par des princes étrangers dont l'un est déguisé en Amazone, sont tout à coup attaquées par des bêtes sauvages, un lion et une ourse:

...Zelmana saw in him the glass of her own misery, taking the hand of Philoclea, and with burning kisses setting it close to her lips (as if it should stand there like a hand in the margin of a book to note some saying worthy to be marked) began to speak these words: 'O love, since thou art so changeable in men's estates, how art thou so constant in their torments?'-when suddenly there came out of a wood a monstrous lion, with a she-bear not far from him of a little less fierceness, which, as they guessed, having been hunted in forests far off, were by chance come thither where before such beasts had never been seen.²²

L'ourse de ce passage est aussi étrangère ("hunted in the forests far off"), comme celle de Fraunce. Si le lion et l'ourse se trouvent en forêt d'Arcadie, c'est parce qu'ils ont été chassés de leurs propres bois. L'arrivée abrupte des bêtes sauvages suit un important passage méta-textuel dans l'œuvre. La main de Philoclea y est comparée à la main que dessine un lecteur dans la marge d'un livre pour désigner un passage particulier — main qui apparaît que l'on trouve dans les manuscrits anciens et qui sera reprise en typographie dès le XVIe siècle sous le nom de manicule ou de manchette (lorsqu'elle sort d'une manche). La "véritable" main

²² Sir Philip SIDNEY, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, éd. Maurice Evans, Londres, Penguin Books, 1977, p. 175-76.

de la princesse devient donc une manicule dans un livre, main dessinée par un lecteur (ou un typographe). L'action qui suit peut donc être envisagée comme la mise-en-abyme d'un autre texte, soudain désigné pour nous par la main du lecteur. C'est peut-être dans ce texte que se trouve ces belles paroles ("some saying worthy to be marked"), paroles qui concernent la nature et le pouvoir de l'amour, si l'on en croit la prosopopée de Zelmane, "O, love", qui suit. Selon moi, ce livre pourrait être l'*Aminta* du Tasse. Le passage ainsi désigné pourrait être le chœur de la fin de l'acte II, qui commence ainsi, selon la traduction de Reynolds: "O Love", et qui se termine par le topos pastoral des mots gravés sur l'écorce des arbres: "Perhaps the penn that higher climes, / Will but halt after the rimes / That in the rough and uncooth tree / With my rude artlesse hand ingraven bee".²³

Quoi qu'il en soit, Philoclea, prise de panique, s'enfuit lorsqu'elle se trouve face au lion, et Pamela n'a la vie sauve que parce qu'elle feint d'être morte. C'est seulement plus tard que l'on nous dit que "such beasts should not be suffered in a commonwealth" (p.180). Fraunce avait-il en tête ce passage de l'*Arcadia* de Sidney, œuvre également dédiée à la Comtesse de Pembroke, en décrivant son ourse étrangère, "which came with greedy devouring / Jawes to the harmless game"? Bien sûr, si l'œuvre à laquelle se réfère Sidney dans son *Arcadia* est bien le texte du Tasse, alors l'interpolation de Fraunce pourrait être envisagée comme une *ré-introduction* du texte de Sidney dans l'œuvre qui l'a inspiré au départ. Fraunce procéderait ainsi à une inversion du sens de l'influence entre les deux écrivains, le Tasse étant, par cet artifice, à son tour "influencé" par Sidney. Quoi qu'il en soit, si donc l'interpolation de Fraunce a pour but de rappeler le texte de Sidney, il semble que la clef en soit le thème de la migration et de l'immigration. L'ourse et le lion franchissent en effet la frontière du territoire arcadien et s'attaquent à ses habitants. Fraunce donne la parole à l'ourse, qui va prier Pembrokiana de lui accorder un libre passage ("free passage"), après qu'elle a déjà, nous dit-elle, donné elle-même un "passeport" à ses enfants: les oursons, d'un point de vue légal, peuvent déjà traverser les frontières, puisqu'ils ont un "passeport", document les autorisant à séjourner dans un nouveau pays et à y circuler librement. La seule chose qui semble leur manquer, c'est un passage sans obstacles pour pouvoir aller en Arcadie. L'ourse demande donc à Pembrokiana d'élargir sa blessure ("wound more wyde") pour créer ce libre passage. Et c'est en ce sens que l'acte de Pembrokiana abattant l'ourse peut être interprété symboliquement comme une forme "d'heureux malheur", de *felix culpa*. La flèche mortelle devient "douce" dans un contexte chrétien, si on considère qu'elle rend possible une résurrection et une vie après la mort dans un état différent — qui est aussi dans ce texte une nation différente. En

²³ Act II, Scene iii, Choeur (vers 40-43)

"Aminta. *Thou art translated!*: Deux versions de l'Aminta du Tasse aux XVIe et XVIIe siècles"

d'autres termes, la flèche mortelle de Pembrokiana est un instrument de "traduction" de l'ourse mourante dans une nouvelle vie à travers ses oursons. La mort est ici une autre forme de vie. Le texte étranger qui fait intrusion en Arcadie et dont les termes "greedy devouring" montrent le danger qu'il représente, est anéanti, mais sa mort permet la naissance d'un nouveau texte anglais, né de lui. La sœur de Sidney "met à mort" le Tasse, permettant, selon une symbolique chrétienne, la "traduction" d'un texte premier, étranger, en un nouveau texte anglais, cette fois vernaculaire.

La dimension théologique de la traduction est mise en évidence notamment par John Donne, lorsqu'il compare la vie après la mort à un texte traduit:

All mankind is of one author, and is one volume; when one man dies, one chapter is not torn out of the book, but *translated into a better language*; and every chapter must be so translated; God employs several translators; some pieces are translated by age, some by sickness, some by wars, some by justice; but God's hand is in every translation, and his hand shall bind up all our scattered leaves again for that library where every book shall lie open to one another...²⁴

On pourrait même avancer l'idée que le théologique et le patriotique se rejoignent dans cette idée de la traduction "dans une langue meilleure" ("into a better language"). Pour Donne, cette langue est la langue spirituelle de Dieu, et la traduction est celle du corps, translaté dans une âme; pour Fraunce et ses amis, cette "langue meilleure" est l'anglais. On retrouve le même chauvinisme linguistique dans l'adresse au lecteur ("To the reader") de "An Essay of Dramatic Poesy" de Dryden, dont le but était, selon lui: "chiefly to vindicate the honour of our English writers, from the censure of those who unjustly prefer the French before them".²⁵ La volonté d'angliciser le texte étranger ("forreine") procède ainsi souvent de la nécessité de s'enrichir et d'étendre sa sphère d'influence en colonisant l'Autre. Que ce soit par "ample transmigration" ou "free passage", le but est le même: enrichir et transmettre la langue anglaise, en revendiquant l'excellence des écrivains anglais.

²⁴ 'xvii.Meditation' in John DONNE, *Devotions Upon Emergent Occasions Together with Death's Duel*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003, p. 107-8 (c'est moi qui souligne).

²⁵ *Dramatic Essays by John Dryden*, London and Toronto, J.M. Dent & Sons, 1912, p. 4.