

Introduction: l'illustration littéraire à l'épreuve de la traduction

NATHALIE FERRAND

i. Objet: les traductions illustrées

Ce volume se consacre à un objet littéraire qui jusqu'à présent a échappé en grande partie à l'attention de la critique: les traductions illustrées. Le genre du roman, dans sa diffusion européenne entre âge classique et Lumières, offre en la matière un corpus à la fois singulier et passionnant. Comme le montre en effet l'examen des éditions d'époque, les traductions de roman se trouvent dans des proportions remarquables accompagnées de gravures. C'est même parfois en traduction qu'une œuvre reçoit sa première illustration: il en va ainsi du *Télémaque* de Fénelon, des *Voyages de Gulliver* de Swift, de certains romans de Marivaux, de Mouhy, de *Tom Jones* de Fielding, des romans noirs anglais, plus curieusement de *La Nouvelle Héloïse*, et de bien d'autres.

Cette fréquente co-présence entre l'acte de traduire et celui d'illustrer une œuvre littéraire ne nous apparaît pas comme une simple coïncidence mais révèle à notre avis une affinité entre traduction et illustration qu'on se propose d'approfondir et d'analyser dans ce volume. Illustrer, n'est-ce pas d'une certaine manière traduire visuellement une œuvre littéraire? Traduire, n'est-ce pas illustrer un texte en l'éclairant d'une lumière différente? Pourtant comprendre les raisons de leur connivence dans la diffusion du roman de cette époque demande d'aller au-delà des métaphores pour explorer les seuils culturels, linguistiques, esthétiques qui se manifestent concrètement et historiquement dans les images accompagnant une œuvre changeant de langue. Cela suppose de réfléchir aux effets de sens qu'elles produisent et ce que cela révèle de la plasticité des œuvres. Cela suppose de réfléchir au statut des illustrations quand elles participent à ce transfert culturel et linguistique et à ce que cela peut nous apprendre sur le rôle de l'illustration littéraire en général. Cela suppose de s'interroger également sur les stratégies éditoriales et commerciales des libraires qui décident, pour des raisons bien précises, d'accompagner la traduction d'un texte étranger par des estampes lui donnant une force, une clarté et un attrait supplémentaires auprès des publics qui le découvrent. Cet ouvrage propose une réflexion

littéraire et théorique sur l'ensemble de ces questions, fondée sur des études de cas qui permettent d'embrasser le phénomène dans sa diversité, dans sa complexité et dans son histoire.

L'histoire des solidarités entre traduction et illustration du roman est longue et riche de nuances. Elle concerne des romans aussitôt célèbres à leur époque tout autant que des œuvres moins éclatantes. *Don Quichotte* ne connut sa première illustration véritable qu'au moment de sa traduction en français en 1618, l'estampe précédemment insérée dans le texte espagnol étant une gravure empruntée à un autre texte et recyclée.¹ Parfois la seule illustration connue d'un roman se trouve dans une traduction étrangère, sans que l'œuvre ait été illustrée dans sa propre langue: c'est le cas par exemple du *Masque de fer* du chevalier de Mouhy (1747) traduit en allemand en 1748 et doté à cette occasion d'un spectaculaire frontispice, alors qu'aucune des éditions qui ont été données de ce roman en français n'a accordé à ses personnages le droit à l'existence graphique.² Non qu'une illustration ne puisse être elle aussi traduite et adaptée à son nouveau public: devenu *Letters of a Peruvian princess* en 1782,³ le roman de Mme de Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne*, déjà illustré trente ans plus tôt en France voit son illustration totalement repensée et investie d'un nouveau symbolisme, la fille du Soleil apparaissant soudain à l'abri d'un curieux parasol qui exprime par la métaphore son assimilation aux valeurs européennes et qui va plus loin que l'illustration française. Dans ce transfert de l'illustration, il arrive que les estampes de la version originale résistent et ne subissent pas d'altérations – sinon d'être décalquées et inversées – offrant le spectacle d'une intéressante invariance culturelle qui esthétiquement en dit long sur la proximité des publics européens: en 1748, *Les Bijoux indiscrets* de Diderot paraissent illustrés à Paris. L'année suivante la traduction qui paraît en Angleterre est 'Adorned with Copper-Plates' (voir fig.1 et fig.2, p.32) et a repris la série des planches originales.

Le roman illustré a été traduit avec ses planches, qui font corps avec lui, ce qui indique que l'illustration est alors perçue comme consubstantielle au texte original. Enfin, il arrive encore que la traduction illustrée ne soit pas contemporaine de la publication originale et que, longtemps après, une traduction tardive redonne une vie iconographique à une œuvre, forme de réverbération décalée et de rémanence d'un texte qui resurgit visuellement depuis l'étranger, par le biais d'une ou de plusieurs estampes. Ainsi certains grands romans français du dix-septième siècle continuent-ils à habiter l'imaginaire des

1. Jean Canavaggio, *Don Quichotte, du livre au mythe: quatre siècles d'errance* (Paris, 2005), p.50-51.

2. Ni l'édition de 1747 ni celles de 1750, 1759, 1776 et 1844 n'ont été illustrées.

3. Voir l'étude de Jonathan Mallinson dans ce volume.

publics européens à travers les illustrations qui en sont données un siècle plus tard dans leurs traductions anglaise ou allemande.

En Angleterre, William Hogarth, alors au début de sa carrière d'illustrateur, dessine et grave en 1725 cinq frontispices (voir fig.3, p.33) pour une traduction anglaise de *Cassandre* de La Calprenède (1642-1645),⁴ tandis qu'en Allemagne, une *Prinzessin von Cleves* de 1801 illustre deux épisodes essentiels du roman de Mme de Lafayette – l'épisode de la canne de Nemours entourée de rubans par l'héroïne et celui du vol du portrait (voir fig.4 et fig.5, p.33 et 34).⁵ Le détour par l'étranger se révèle précieux si l'on cherche à documenter et à comprendre les formes de la présence des œuvres romanesques auprès de leurs lecteurs et les cristallisations imaginaires auxquelles elles donnent lieu dans toute l'Europe.⁶

Une situation aussi riche, où le déploiement des romans européens entre dix-septième et dix-huitième siècles prend l'allure d'une vaste fresque ou d'une galerie de tableaux et de portraits, appelle l'interprétation. Se fait jour un immense gisement de représentations visuelles ambassadrices des auteurs et des œuvres, médiatrices des textes dans leur rapport à de nouveaux publics et créatrices de niveaux de sens dans les versions originales et traduites. Le dialogisme linguistique qui unit un texte original avec sa belle fidèle ou infidèle se double d'un dialogisme visuel entre la traduction et son nouveau corps d'images, entre le texte original et sa visualisation étrangère. Fondamental apparaît ce rôle de l'image dans le mouvement d'un texte vers le lecteur étranger. Il exprime une nécessité de faire voir au moment d'un passage de frontières. Si l'illustration foisonne ainsi dans les zones de contact linguistique, il faut qu'elle soit particulièrement nécessaire, car le coût d'une traduction se trouve accru par le coût de l'illustration. Ainsi pour les romans de cette époque, faire l'épreuve de l'étranger⁷ – pour utiliser l'expression d'Antoine Berman au sujet du moment de la traduction – signifie présenter visuellement un visage pour aller à la rencontre du lecteur.

4. Gautier de Costes de La Calprenède, *Cassandre, a romance, in five parts, written originally in French, and faithfully translated into English, by Sir Charles Cotterell* (Londres, John Darby, Arthur Bettesworth, Francis Fayram, John Pemberton, John Hooker..., 1725). A ce sujet, voir *Hogarth's graphic works*, éd. Ronald Paulson, 3^e éd. (Londres, 1989). La traduction elle-même date de 1652.

5. [Mme de Lafayette], *Die Prinzessin von Cleves*, traduit par Friedrich Schulz (Mannheim, 1801).

6. Témoignage encore plus précieux si, comme semble l'indiquer l'absence de toute mention de ces deux œuvres dans le *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle, sixième édition revue, corrigée et considérablement augmentée par Seymour de Ricci* (Paris, 1912) de Henri Cohen, il n'y a effectivement aucune réédition illustrée de ces romans en France au dix-huitième siècle.

7. Antoine Berman, *L'Epreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (Paris, 1984).

Loin de son lieu de création, transposée dans une autre langue au risque du malentendu ou de l'à-peu-près, une œuvre fait appel aux ressources de l'illustration. Pourquoi et comment? Un champ de questions s'ouvre devant nous. Mais avant de les formuler pour tâcher d'y répondre, une mise en perspective critique s'impose.

ii. Enjeux critiques

Analyser cet objet littéraire et esthétique particulier que constitue une traduction illustrée demande de faire converger un ensemble de suggestions critiques venues de plusieurs horizons, et en premier lieu de croiser deux domaines de recherche: les études sur la traduction et les études sur l'illustration littéraire. Ce rapprochement peut permettre de mieux comprendre pourquoi et dans quel cas la traduction a besoin d'une image pour marquer le seuil culturel que l'œuvre franchit en passant d'une langue à l'autre, ainsi que d'analyser le rapport intime entre les effets de réécriture induits par la traduction et les effets d'intensification et de sélection opérés par la gravure. Sont en jeu des codes esthétiques et culturels qui déplacent la signification des œuvres et qu'il importe d'apprendre à déchiffrer pour replacer la réception littéraire dans son contexte d'époque. C'est pourquoi un tel rapprochement requiert non seulement la convergence de deux savoir-faire critiques habiles à analyser les textes et les images, mais doit aussi s'inscrire dans une démarche comparative qui sache suivre le déplacement des estampes dans la fluidité des échanges littéraires internationaux entre dix-septième et dix-huitième siècles, reconnaître les lieux où elles apparaissent le plus souvent, les directions qu'elles empruntent de préférence, les stratégies éditoriales et l'économie du livre qui les conditionnent, la manière de susciter ou de segmenter un public du roman en plein essor, toujours plus demandeur d'images.

Croiser les études sur la traduction et les études sur l'illustration

Il est frappant de noter que ces deux domaines ont connu à peu près en même temps un développement remarquable, mais en empruntant des chemins séparés et en s'ignorant largement. Pourtant leurs problématiques présentent des traits communs et leurs corpus, comme nous le constatons, se superposent singulièrement.

Significativement *The Eighteenth century now: boundaries and perspectives*⁸ consacre en 2005 à ces deux sujets deux articles qui font parallèlement la synthèse des acquis de leur champ. Dans son article intitulé 'Traduire au

XVIII^e siècle', Shelly Charles témoigne de la vitalité des recherches sur traduction depuis l'étude fondatrice de Roger Zuber sur le Grand Siècle *Les 'Belles infidèles' et la formation du goût classique* en 1968 ou bien le livre d'Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger: culture et traduction de l'Allemagne romantique* en 1984. Elle montre notamment qu'au dix-huitième siècle le roman est devenu l'un des genres où la traduction est le plus à l'œuvre, l'un des genres les plus traduits. Après une analyse subtile des phénomènes complexes qui s'opèrent au cours du processus de traduction, avec des variations nationales notables – naturalisation, dénaturalisation ou universalisation des œuvres traduites au sein de l'espace d'accueil – elle achève son bilan par une mise en perspective méthodologique:

Pour évaluer l'importance du phénomène de la traduction et pour en analyser les ressorts, il faut d'abord [...] s'interroger sur ses fonctions. Comprendre la place, réelle aussi bien que symbolique, du texte traduit dans l'esthétique du dix-huitième siècle, envisager l'idée même de la traduction comme mode d'écriture, considérer l'approche de l'original dans son rapport aux notions d'origine et d'originalité, tels sont sans doute les grands traits du travail qui permettrait de donner à cette activité singulière toute la place qui lui revient dans l'histoire de la littérature du XVIII^e siècle.⁹

Ajoutons une ligne à ce cahier des charges qui veut embrasser dans tout son ampleur le geste singulier de la traduction pour lui donner sa juste place dans l'histoire littéraire: regarder formellement les traductions telles qu'elles sont historiquement dans leur habillage éditorial pour percevoir et interpréter des enjeux façonnés par l'alliance scientifique construite à l'époque, par les différents agents de la publication d'un livre, entre traduction et mise en image. Est-ce qu'un frontispice illustre ou une série gravée, entrant en résonance avec le travail de traduction ne peuvent pas, par exemple, être le miroir des choix esthétiques du traducteur? Ils le peuvent, nous le verrons,¹⁰ de même qu'ils peuvent accompagner le geste du traducteur dans un effort d'éclaircissement de présentation de l'œuvre.

Sans évoquer le cas des traductions illustrées dans son étude *L'illustration du roman au XVIII^e siècle*,¹¹ Philip Stewart n'en suggère pas moins par ses analyses une contiguïté qui peut apparaître en termes de poétique entre illustration et traduction. Shelly Charles revenait sur

9. Shelly Charles, 'Traduire au XVIII^e siècle', dans *The Eighteenth century now*, éd. J. Mallins p.133-47 (147).

10. Voir par exemple ici même l'étude de Nicholas Cronk, 'La Place et Gravelot: traducteurs de Tom Jones'.

11. Philip Stewart, 'L'illustration du roman au XVIII^e siècle', dans *The Eighteenth century now*, éd. J. Mallinson, p.223-33.

8. *The Eighteenth century now: boundaries and perspectives*, éd. Jonathan Mallinson, SVEC 2005:10.

problème crucial de 'l'originalité' dans le rapport entre le texte source et le texte résultant, ce qui constitue l'un des dilemmes de la traduction depuis les débats de Perrot d'Ablancourt au dix-septième siècle: peut-il y avoir une valeur littéraire de la traduction si elle-même n'a pas une forme d'originalité? Seul le texte-source est-il donc original? La traduction n'est-elle qu'une copie qui le démarque mot à mot? En usant d'autres termes, P. Stewart introduit un problème assez voisin, celui de la dialectique du 'littéral' qui lie l'illustration au texte qu'elle accompagne. Il souligne: 'Aussi littéraire que se veut l'illustration, toutefois, il est non seulement difficile mais impossible qu'un texte et une image coïncident absolument; il ne peut exister d'accord immédiat entre le visuel et le verbal.'¹² Ce qu'ont en commun ces deux positions est de suggérer qu'illustration et traduction partagent une même aporie, l'impossibilité¹³ de coïncider avec le texte dont elles émanent, ce qui les frapperait toutes deux d'une sorte d'imperfection native et d'un statut de produit dérivé. A la 'dialectique entre le visuel et le linguistique'¹⁴ qui s'exerce dans l'illustration répondrait la dialectique intralinguistique entre un original et sa version traduite. Ces deux dialectiques ne se cumuleraient-elles pas alors dans l'objet, devenu soudain fort problématique, de la 'traduction illustrée'? Ne devient-elle pas une inextricable somme de problèmes qui se compliquent mutuellement? L'un des enjeux critiques de cet ouvrage est de démêler ce nœud qui semble se resserrer et de considérer la traduction au miroir courbe de l'illustration: l'anamorphose pourra alors peut-être en partie prendre sens et permettre de dépasser cette aporie, pour montrer que ce que l'illustration et la traduction ont en commun est de susciter un espace de liberté à côté du texte-source qui les 'inspire' plutôt que de porter le joug d'un texte-source qui les contraint.

L'illustration littéraire d'un point de vue comparatiste et transnational

A côté de ce premier enjeu critique qui permet d'explorer des formes textuelles et visuelles en mouvement et de faire apparaître ce visage

12. P. Stewart, 'L'illustration du roman', p.224-25.

13. L'illustration parce qu'elle ne le peut pas, la traduction parce qu'elle ne le doit pas, sous peine d'être un pauvre calque, ou la 'carcasse' d'un chef-d'œuvre, selon Perrot d'Ablancourt qui écrit: 'Comme il a été agréable en sa langue, il faut qu'elle le soit encore en la nôtre, et d'autant que les beautés et les grâces sont différents, nous ne devons point craindre de lui donner celles de notre pays, puisque nous lui ravissons les siennes. Autrement nous ferons une méchante copie d'un admirable original; et après avoir bien travaillé sur un ouvrage; nous trouverons que nous n'en avons que la carcasse, et que la beauté est disparue', voir R. Zuber, *Les 'Belles infidèles' et la formation du goût classique*, postface d'E. Bury, (Paris, 1995), p. 497-98.

14. P. Stewart, 'L'illustration du roman', p.225.

méconnu du roman, un second enjeu tient au comparatisme d'une enquête qui traverse plusieurs espaces nationaux, la France, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie, la Suisse, et ainsi de suite. Si le comparatisme est intrinsèque à toute approche de la traduction, il est malheureusement peu pratiqué en matière d'illustration littéraire, même si quelques travaux précurseurs en ont montré tout l'intérêt, comme l'étude ancienne de Jean Seznec sur les illustrateurs français de *Don Quichotte*: ou bien le livre pionnier de Maurice Lévy, *Images du roman noir* (1973) qui porte non plus sur un seul auteur mais sur tout un genre, le roman gothique anglais illustré en France à la fin du dix-huitième siècle.¹⁵ La nécessité de chercher à comprendre le phénomène de l'illustration dans le contexte européen et dans sa nature transnationale se trouve affirmé dans d'importantes publications récentes, à l'initiative des historiens de l'art ou des spécialistes des transferts culturels, comme par exemple le très substantiel *Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18^e et 19^e siècles* (2007) dirigé par Philippe Kaenel et Rolf Reichardt.¹⁶ Dans son propos introductif,¹⁷ R. Reichardt voit dans 'les ramifications internationales de la production gravée en Europe occidentale' un vaste champ de recherche qu'il convient d'explorer, pour lequel les concepts sont à forger et les études de cas à conduire. Même si de façon surprenante l'ouvrage ignore totalement le genre du roman, il défriche un certain nombre d'aspects à l'intérieur de trois blocs de question définis par R. Reichardt: celui de la réception, de la production et du commerce; celui des problèmes de genre propres à la production gravée celui de 'l'intermédialité' et de 'l'interpicturalité'.¹⁸ A l'intérieur d'un tel ensemble, la comparatiste Evangelia Stead prône le bénéfice pour la littérature comparée, en tant que discipline, des études sur l'illustration littéraire, ce qu'elle démontre à partir de l'exemple du premier *Faust* de Goethe illustré au dix-neuvième siècle en Allemagne, France et Angleterre. 'La Littérature Comparée a beaucoup à gagner en incluant l'iconographie dans l'approche canonique de réception d'une œuvre

15. Jean Seznec, 'Don Quixote and his French illustrators', *La Gazette des beaux-arts* (septembre 1948), p.173-92; Maurice Lévy, *Images du roman noir* (Paris, 1973).

16. *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert / The European print and cultural transfer in the 18th and 19th centuries / Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18^e et 19^e siècles*, éd. Philippe Kaenel et Rolf Reichardt (Hildesheim, 2007). Cet ouvrage de 849 pages ne comporte aucune étude sur la gravure et le roman parmi ses trente-cinq contributions. Sur ce sujet mentionnons également l'ouvrage dirigé par Hélène Védérine, *Le Livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles* (Paris, 2005).

17. Rolf Reichardt, 'Interkulturelle Wechselbeziehungen: der historische Bildpublizist als Forschungsaufgabe', dans *Interkulturelle Kommunikation*, éd. P. Kaenel et R. Reichardt p.3-16.

18. Voir en particulier p.12-15.

écrit E. Stead. 'Les études de réception, désormais canoniques en Littérature Comparée, prennent rarement en compte l'iconographie. Il est en effet d'usage d'étudier la réception par le biais de ses traductions et adaptations, des comptes rendus critiques, des imitations, transpositions, échos ou citations (la notion de "réception" rencontrant celle d'"influence") voire même des parodies textuelles. Il est en revanche peu fréquent d'intégrer les images dans l'histoire de la réception d'une œuvre en dehors de la mention de quelques grands artistes et de leurs tableaux, la reproduction en masse ne franchissant pas facilement la barre de la qualité pour être retenue, voire discutée et interprétée.¹⁹ Si les études sur l'illustration peuvent bénéficier à la littérature comparée, le présent ouvrage voudrait montrer que l'inverse est également vrai et convaincre de l'intérêt voire de la nécessité pour les études sur l'illustration littéraire d'une démarche qui soit aussi comparatiste.

Concrètement le comparatisme mis en œuvre dans ce volume embrasse les échanges littéraires entre la France et l'Angleterre – mais à travers un aspect encore peu étudié du 'literary Channel'²⁰ qui met en lumière le rôle artistique et culturel des illustrateurs entre ces deux pays (par exemple Gravelot et Stothard) – en même temps qu'il s'attache à des dynamiques moins fréquentées par la critique et donc susceptibles de renouveler nos connaissances sur le roman des dix-septième et dix-huitième siècles, en étudiant par exemple comment au dix-septième siècle le roman grec est illustré en France²¹ (et nulle part ailleurs), comment le *Cleveland* de Prévoist est dans le deuxième tiers du dix-huitième siècle fort différemment illustré en Allemagne²² ou en Italie²³ et ce que cela peut révéler non seulement de la perception d'une œuvre mais aussi des publics concernés, ou encore comment un espace considéré encore comme périphérique dans le monde de la gravure, la Suisse, illustre Louis-Sébastien Mercier malgré lui mais avec sagacité et impertinence.²⁴ A côté de figures canoniques d'illustrateurs comme Gravelot ou Chodowiecki²⁵, dont le rôle de médiateurs du roman européen est mis en évidence, surgissent des silhouettes moins connues:

19. Evangelina Stead, 'Les tribulations d'une série gravée d'après le *Faust* I de Goethe: le cas de Moritz Retzsch entre l'Allemagne, l'Angleterre et la France', dans *Interkulturelle Kommunikation*, éd. P. Kaenel et R. Reichardt, p. 689-716 (705 et 689).

(20) *The Literary Channel: the inter-national invention of the novel*, éd. Margaret Cohen et Carolyn Dever (Princeton, NJ, 2001). Cet ouvrage porte sur les échanges littéraires entre France et Angleterre aux dix-septième et dix-huitième siècles dans une perspective transnationale très stimulante. Si la question de la traduction y est centrale, il n'aborde pas celle de l'illustration.

21. Voir la contribution de Laurence Plazenet dans ce volume.

22. Voir la contribution de Nathalie Ferrand dans ce volume.

23. Voir la contribution de Philip Stewart dans ce volume.

24. Voir la contribution de Philippe Kaenel dans ce volume.

25. Voir la contribution de Christophe Martin dans ce volume.

celle de Fossati en Italie, de Crusius en Allemagne, de Dunker en Suisse ou d'autres carrément obscures mais tirées de l'ombre grâce à leur signature au bas d'une estampe. L'exemple du roman illustré et traduction apporte donc de la matière pour nourrir la réflexion sur les pôles européens d'illustration où, comme on le constatera en lisant les contributions, on voit se dessiner une situation très contrastée: pour des raisons sans doute opposées, la France et l'Allemagne semblent se distinguer tout particulièrement par une forte activité d'illustration de œuvres venues de l'étranger, tandis que l'Angleterre ou l'Italie, par exemple, paraissent avoir nettement moins illustré les romans qu'elle traduisaient. Il s'agit là d'une première esquisse qui demandera par la suite à être précisée et nuancée, selon que l'illustration réalisée dans un pays étranger est une création originale (éventuellement la première) une imitation ou une reprise pure et simple (regravure). De plus l'illustration des œuvres étrangères traduites devra être mise en relation proportionnelle avec l'illustration de la production interne d'un pays - la France ayant par exemple beaucoup illustré sa propre production littéraire, il convient de déterminer et situer la part de la traduction à l'intérieur de cette pratique.

Cette vue large du problème permet d'articuler l'étude de l'illustration du roman à des problématiques non seulement littéraires mais aussi d'histoire culturelle, et de placer plus en général le développement de l'estampe à l'intérieur d'évolutions touchant à l'histoire de l'imagination comme pratique culturelle,²⁶ de la sensibilité ou de la perception engagée dans le rapport aux œuvres littéraires. La présence des illustrations en traduction peut exprimer un besoin d'images redoublé de la part du lecteur au moment où il s'approprie un texte arraché à l'implicite référentiel de son milieu culturel de départ. Dans ce cas l'illustration en traduction révélerait un aspect des pratiques de lecture du roman: le besoin d'avoir visuellement un cadre culturel de référence et un contexte d'appui – au moins sous la forme substitutive d'une estampe – pour l'exercice d'appropriation imaginaire d'une œuvre.

L'illustration littéraire suscitée par la traduction gagnera enfin à être saisie dans la perspective transnationale réclamée par certains comparatistes pour l'étude des échanges littéraires de la traduction. Dans un article intitulé 'Consécration et accumulation de capita littéraire: la traduction comme échange inégal',²⁷ Pascale Casanovi

26. John D. Lyons, *Before imagination: embodied thought from Montaigne to Rousseau* (Stanford, CA 2005); voir notamment les pages qu'il consacre au roman, de Mlle de Scudéry à Mme de Lafayette, où une articulation avec la question de l'illustration serait à nos yeux très féconde: 'From imagination to significance: the novel from Scudéry to Lafayette', p. 148-78.

27. 'Le point de vue transnational, en rétablissant des relations, des hiérarchies et des rapports de force entre les champs nationaux, permet en effet d'inverser le présupposé

démontre que la signification de l'acte de traduire diffère selon que la traduction va d'une langue 'dominée' vers une langue 'dominante' ou qu'elle va en sens inverse. Alors que les langues dominées 'doivent acquérir peu à peu une existence internationale en favorisant les traductions' (p.9), les 'langues dominantes du fait de leur prestige spécifique, de leur ancienneté, du nombre de textes déclarés universels écrits dans ces langues, sont dotées d'un volume important de capital littéraire' (p.10). Dans le premier cas, la traduction est une 'accumulation'; dans le second elle est une 'consécration'. La traduction apparaît comme un 'échange inégal' par lequel s'affirment et évoluent des positions de force entre les cultures. Le fait que l'illustration surgisse, comme nous l'observons, de manière significative dans le flux de la traduction indique qu'il faudra sûrement prêter attention à ce que cette cristallisation imaginaire peut exprimer ou révéler de ces rapports de force culturels.

Travaux précurseurs et points de contact

Le soupçon littéraire dans lequel on a longtemps tenu les traductions²⁸ et la mise à l'écart prolongée dans les études littéraires de l'illustration comme appendice ornemental relevant seulement d'une expertise bibliophilique²⁹ ont maintenu les 'traductions illustrées' dans une sorte de non-existence critique et théorique dont il est temps de les sortir. Car elles s'imposent à nous, ne serait-ce que par leur nombre et par leur présence dans la fortune littéraire de textes majeurs de la tradition européenne. Si une œuvre traduite n'est pas une simple copie mais une œuvre différente vouée à produire de nouveaux effets de sens, si une œuvre illustrée est elle aussi un nouvel objet porteur de significations, alors l'œuvre traduite et illustrée, en cumulant ces deux gestes créateurs, est un objet esthétique particulièrement riche d'effets littéraires et artistiques, qui doit être étudié en lui-même, et au-delà du rapport

nationalo-linguistique et la représentation du monde littéraire selon laquelle on aurait affaire à une juxtaposition d'univers autosuffisants, fermés et irréductibles les uns aux autres, et de langues égales, séparées et autarciques', Pascale Casanova, 'Consécration et accumulation de capital littéraire: la traduction comme échange inégal', dans *Traduction: les échanges littéraires internationaux, Actes de la recherche en sciences sociales* 144 (septembre 2002), p.7-20 (7).

(28) Comme le montre l'étude de S. Charles, 'Traduire au XVIII^e siècle', ainsi que le livre d'A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger*.

29. Sur ce point, voir les observations de Christophe Martin dans l'introduction à son livre *Dangereux suppléments: l'illustration du roman en France au dix-huitième siècle* (Louvain, 2005) et Nathalie Ferrand, *Lièvres vus, livres lus: une traversée du roman illustré des Lumières*, SVEC 2009-03, p.9-12.

avec l'œuvre source, et qui, parce qu'il sort des catégories habituelles, requiert une réflexion théorique spécifique.

La vitalité des deux champs de recherche de la traduction et de l'illustration procure au spécialiste un ensemble de travaux dans lesquels il est possible de puiser pour y chercher des points de contact, pour les rapprocher et les questionner. Dans un moment de profond renouveau, les études sur l'illustration font bouger rapidement l'état des connaissances. D'une part les historiens de l'art réévaluent actuellement l'importance de la gravure, comme le montre l'ouvrage dirigé par Isabelle Michel-Evrard et Pierre Wachenheim, *La Gravure: quelles problématiques pour les temps modernes?* en 2009.³⁰ Des historiens du livre européen contribuent également au domaine, comme le montre par exemple la vaste mise à jour sur le livre illustré italien au dix-huitième siècle conduite par Marco Santoro et Valentina Sestini en 2008.³¹ Quant aux littéraires, ils travaillent non seulement sur l'illustration du roman mais aussi sur l'illustration de la poésie ou sur l'iconographie théâtrale.³² Pourtant les études qui ont explicitement cherché à penser ensemble traduction et illustration sont pour l'heure peu nombreuses, ce qui donne un caractère exploratoire au présent volume et nous conduira à proposer des premiers éléments de réflexion théorique sur cet objet composite et particulier. Les études sur la traduction ont la fâcheuse tendance à omettre toute mention du fait que le texte dont elles parlent a pu être illustré ou non – ce qui peut être particulièrement gênant dans le cas de certains romans comme *Tom Jones*³³ ou *Le Paysan parvenu*³⁴ où l'illustration joue un rôle notable dès les débuts de leur fortune littéraire à l'étranger – même si une nouvelle sensibilité critique semble se faire jour à ce sujet et que l'on voit apparaître, malheureusement de manière accessoire et sans recevoir de justification dans l'étude, des estampes dans certains travaux récents sur la traduction du roman.³⁵ Pour trouver

30. *La Gravure: quelles problématiques pour les temps modernes?*, éd. Isabelle Michel-Evrard et Pierre Wachenheim, (Bordeaux, 2009).

31. *Testo e immagine nell'editoria del Settecento. Atti del Convegno internazionale, Roma, 26-28 febbraio 2007*, éd. Marco Santoro et Valentina Sestini (Pise, 2008).

32. *Poésie et illustration*, éd. Lise Sabourin (Nancy, 2009); Marie-Claire Planché, *De l'iconographie racinienne, dessiner et peindre les passions* (Turnhout, 2010).

33. Voir à ce sujet ici même p.230.

34. Voir à ce sujet ici même p.71.

35. Dans *'Le philosophe anglais, ou l'histoire d'une stratégie commerciale plutôt réussie'* (dans *La Traduction romanesque au XVIII^e siècle*, éd. Annie Cointre et al. (Arras, 2003), p.164-85), Ellen Ruth Moerman insère une estampe à la fin de l'article qui porte sur la traduction néerlandaise de *Cleveland*, ce qui nous fait comprendre que ce fut une traduction illustrée. Dans 'Traduire l'image: les portraits de Clarissa chez Richardson et Prévost', SVEC 2000-11, p.243-58, le même auteur aborde apparemment la problématique des traductions illustrées, mais en réalité l'article ne traite pas du tout de l'illustration mais des portraits de l'héroïne dans le texte de Richardson et dans celui de Prévost. Une

des travaux qui font explicitement la jonction entre les deux domaines, il faut sortir du cadre générique et temporel choisis dans cette enquête. Des contributions qui portent sur d'autres genres que le roman et sur d'autres périodes que celle prise en compte dans ce volume ont réfléchi au rapport entre traduction et illustration, et il est intéressant de se mettre à l'écoute de leurs suggestions. C'est le cas par exemple d'un article de Mirosław Loba intitulé 'Illustrer et traduire François Villon en polonais', qui entre dans le vif du sujet puisque son auteur pose la question du jeu mutuel de la traduction et de l'illustration et de la manière dont l'illustration peut venir au secours de la traduction. M. Loba propose l'hypothèse d'une fonction possible de l'image en traduction qui serait de compenser une perte du sens : 'on pourrait supposer que l'image permet de compenser les imperfections de la traduction'.³⁶ Idée intéressante, qui pourrait expliquer comme une sorte de réflexe l'adjonction d'illustrations aux traductions que nous rencontrons dans notre corpus, une manière de se prémunir contre une déperdition du sens. Pourtant elle appelle la discussion, tout d'abord car elle se fonde sur une conception de la traduction comme perte. Que se passe-t-il si l'on pense la traduction comme gain ? Cette conception suppose encore qu'il doit exister un équilibre dans le rapport de l'illustration à la traduction et que l'une doit en quelque sorte compenser l'autre afin de reproduire au final un objet esthétique équivalent au texte de départ. Mais si l'illustration illustre bien la traduction, comment peut-elle compenser ce que la traduction aurait perdu, ce qui était dans le texte original, qui n'est plus dans la traduction et que par définition l'illustration n'a pas comme élément de référence ? Une traduction illustrée est un texte que l'illustration accompagne, avec réussites et échecs, alliances fécondes ou méprises, comme dans tout processus d'illustration. Simplement en illustrant, elle fonctionne comme un miroir grossissant qui rend plus visible l'éloignement ou le déplacement par rapport à l'œuvre de départ,³⁷ du moins pour qui les a toutes deux présentes à l'esprit – un spécialiste d'aujourd'hui se penchant sur le sujet, un lecteur cultivé qui est capable de maîtriser deux langues et deux littératures, un auteur attentif au sort de ses œuvres et qui veille à une conformité de toute publication à ses intentions – ce qui en général n'est pas le cas d'un public étranger qui le plus souvent n'aura pas la possibilité

estampe est simplement ajoutée à la fin : le portrait de Clarisse dans la volière, tirée de la réédition de la traduction française parue chez Conrad Walther à Dresde.

36. Mirosław Loba, 'Illustrer et traduire François Villon en polonais', dans *Poésie et illustration*, éd. Lise Sabourin (Nancy, 2009), p.15-22 (16).

37. La traduction traduit le texte de départ, l'illustration illustre la traduction et la retraduit visuellement, en rendant visible le résultat du processus, comme une réaction en chaîne, une lente modification.

de connaître l'original et ne se pose donc pas le problème dans ces termes-là.

Particulièrement intéressante d'un point de vue méthodologique pour notre sujet est une étude de Françoise Glénisson-Delannée intitulée 'Illustration, traduction et glose dans les *Trasformatiōni de Ludovico Dolce* (1553) : un palimpseste des *Métamorphoses*'.³⁸ Portant sur Ovide au seizième siècle, elle pose le problème de la traduction illustrée en termes de poétique historique et à travers le cas d'un traducteur, Ludovico Dolce, féru d'art pictural, auteur de traités en la matière et très sensible à l'importance sémantique et esthétique des images. Il est remarquable que ce soit justement le texte qui thématise en lui-même l'image du mouvement et de la transformation, *Les Métamorphoses*, qui soit l'objet d'une telle étude sur la traduction et l'illustration qui sont elles-mêmes par excellence processus de transformation et de mise en mouvement d'un texte.³⁹ La méthode utilisée et le cas considéré sont tous les deux riches de suggestions. La traduction italienne d'Ovide par Ludovico Dolce comporte quatre-vingt-cinq illustrations (bois gravés). Cette étude montre comment la scansion des illustrations insérées dans l'œuvre a été pensée de façon à converger avec le travail de la traduction qui réorganise et restructure la matière d'Ovide. Traduire au seizième siècle, c'est introduire une glose, des notes, des informations sur l'auteur. Le traducteur n'hésite pas à s'interposer entre le lecteur et le texte pour affirmer son rôle d'intermédiaire. Or le traducteur s'interpose entre le lecteur et le texte d'Ovide au moment où les figures le font également : la coupure qui intervient dans un épisode important est utilisée pour introduire une figure, placée en tête du chant et illustrant tout l'épisode' (p.141). L'illustrateur intervient 'dans le but de renforcer, d'égarer ou d'éclaircir le langage du poète' (p.120). L'étude met en évidence les correspondances subtiles entre ce qu'opèrent poétiquement la traduction et l'illustration, dans un projet esthétique global et pensé conjointement. Le rapport entre traduction et illustration n'est pas de compensation mais vise à une création conjointe, afin de restituer une œuvre antique par l'interprétation et non pas par le calque. Ainsi le travail associé de l'illustrateur et du traducteur a 'restitué en l'interprétant le texte premier' (p.120). Dans un tel cas, la traduction

38. Françoise Glénisson-Delannée, 'Illustration, traduction et glose dans les *Trasformatiōni de Ludovico Dolce* (1553) : un palimpseste des *Métamorphoses*', dans *Le Livre illustré italien au XVI^e siècle : textes/images : actes du colloque organisé par le Centre de recherche Culture et société en Italie aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles de l'Université de la Sorbonne nouvelle* (1994), éd. Michel Plaisance (Paris, 1999), p.119-47.

39. A priori, le texte des *Métamorphoses* semblent d'ailleurs un défi lancé à toute illustration car comment illustrer la métamorphose sans la nier par un arrêt sur image ? Pourtant ce texte a inspiré de nombreux peintres et artistes, Benvenuto Cellini, Bernin, Veronèse, le Corrège... ainsi que des illustrateurs comme le montre l'étude.

illustrée adopte une position de force et non une position de retrait par rapport à l'original. L'illustration, la traduction et la glose se présentent comme autant d'expressions métaphoriques qui constituent une interprétation plurielle du texte premier' (p.144), une interprétation qui présente des enjeux idéologiques autant qu'esthétiques: 'l'illustration ne traduit pas seulement le texte d'Ovide mais les préoccupations contemporaines du traducteur et de l'illustrateur' (p.145), car le choix des moments à illustrer renvoie à l'idéologie du traducteur et à ce qui constitue pour lui les temps forts du mythe. La réussite de cette traduction illustrée des *Métamorphoses* tient à un choix esthétique cohérent et assumé par le traducteur et l'illustrateur (dont l'identité n'est pas connue). Elle est fondée également sur une capacité de l'illustrateur à exprimer artistiquement les épisodes sélectionnés en exploitant le pouvoir de suggestion de l'image qui produit un dépassement du texte – par exemple en réussissant à rendre visuellement la métamorphose d'Arachné en araignée – et en exploitant pleinement la force didactique et émotionnelle de l'illustration qui prend valeur d'*exemplum*⁴⁰ destiné à un public historiquement et culturellement loin du contexte de création de l'œuvre. Mais une telle réussite, qui démontre toutes les potentialités d'une traduction illustrée, est loin d'être la règle générale, comme le montre prudemment l'auteur de l'article en comparant cette traduction illustrée italienne avec une autre traduction illustrée de la même époque, française cette fois, *La Métamorphose d'Ovide figurée* de 1557 qui n'a pas su aboutir à l'osmose interprétative et suggestive qu'on trouve dans la traduction italienne. Le texte y a été réduit à sa plus simple expression, et se présente sous la forme d'un huitain pour chaque figure: il 'se trouve en quelque sorte épuisé dans l'image qui en dit davantage' (p.145). A travers cette étude qui constitue un petit traité de la méthode et une mine de propositions sur lesquelles nous reviendrons à la lumière des études proposées dans ce volume, il devient clair qu'une traduction illustrée peut être la réverbération créatrice d'une œuvre susceptible de produire un éclat, et qu'elle nécessite une position forte d'interprétation et d'actualisation d'une œuvre étrangère, contemporaine ou du passé, pour l'adresser à des lecteurs nouveaux. Sinon il peut arriver que l'éclat s'éteigne, que l'illustration étouffe le texte, ou que le texte contredise l'image, que leurs significations divergent, discordent, déçoivent.

40. L'image, véritable condensé narratif, acquiert une portée émotionnelle qui oriente le jugement du lecteur et lui inculque – à travers des personnages emblématiques – de grands principes de morale universelle. Son pouvoir de suggestion est alors très grand et dépasse celui du texte lui-même', F. Glénisson-Delannée, 'Illustration, traduction et glose', p.144.

iii. Sens des mots, sens des formes

Les mots: définitions et métaphore

Le sens que nous donnons aujourd'hui au terme 'illustrer', c'est-à-dire doter un texte d'images en relation avec lui, entre dans la langue française au début du dix-neuvième siècle (vers 1825), un peu après l'Angleterre et l'Italie (1817) et avant l'Allemagne (vers 1840).⁴¹ Au dix-huitième siècle, on dit plutôt 'orner' ou 'enrichir' de gravures (de figures, d'estampes, de planches) – terminologie qui éclaire sur la valeur alors accordée à ce supplément graphique perçu comme un 'enrichissement' d'un texte ou comme son 'ornement'. La période étudiée dans ce volume voit donc s'opérer le rapprochement progressif entre une pratique de plus en plus répandue – mettre des estampes dans les livres – et les termes 'illustrer' et 'illustration' qui désignent tout autre chose, si l'on considère l'ensemble de leurs significations telles qu'elles sont fixées à la fin du dix-huitième siècle par Féraud dans son *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-1788):

ILLUSTRATION, s. f. ILLUSTRE, adj. ILLUSTRE, v. act. [...] *Illustrer*, éclatant, célèbre par le mérite, ou la noblesse, ou les talents, les succès, etc. *Illustrer*, rendre illustre. 'Homme, race, maison *illustrer*; se rendre *illustré*.' [...] ILLUSTRATION, ne se dit que des marques d'honneur, dont une famille est illustrée. 'Les charges, les dignités sont des *illustrations* dans une famille.' 'Elle est ancienne, mais *sans illustration*.' Autrefois on disait *illustration*, *illustrer*, pour *éclaircissement*, *éclaircir*, commenter. 'Les paroles de M. Racine étant considérables pour l'*illustration* de plusieurs endroits des Poésies de Malherbe'. *Ménage*. 'Cette solution y est *illustrée* par plusieurs exemples'. Trad. d'une Lettre de Newton.

Dans le *Dictionary of the English language* de Samuel Johnson (1755), le terme d'illustration possède également le sens d'explication ('explication'). Que ce supplément graphique ait le statut ornemental parvienne à se glisser sous le nom d'illustration – pour le faire ensuite évoluer à son tour – n'est pas anodin. Cela signifie que peu à peu il a été reconnu pour sa capacité à éclaircir, à expliquer, commenter et consacrer un texte, changement de statut qui s'explique sans doute en partie par le rôle fondamental des planches dans des ouvrages de savoir comme l'*Encyclopédie*.

La traduction est, elle aussi, un moyen de rendre une œuvre illustre, si possible en permettant au traducteur de s'illustrer lui-même dans l'exercice. Traduction et illustration par la gravure ont donc en commun d'aller dans un sens convergent. Mais l'âge classique et les Lumières ont cherché à rapprocher leurs définitions encore d'une autre manière.

41. P. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur, 1850-1880* (1996; Genève, 2005), p.81.

Écoutons Desfontaines, qui a notamment traduit les *Voyages de Gulliver*, avoir recours à une comparaison pour décrire le métier de traducteur qu'il pratiqua lui-même :

Une traduction est en quelque sorte par rapport à son original, ce qu'une Estampe est par rapport au Tableau dont elle est la copie : elle exprime le sujet de l'Ordonnance du tableau ; l'action & les passions des Personnages ; mais elle ne rend tout cela que foiblement, parce que les tons des couleurs lui manquent. Mais de même qu'on ne laisse pas de faire cas de la gravure, lorsqu'elle est portée à un certain degré de perfection, nous devons aussi estimer les Traductions en Prose des excellents Poètes, lorsqu'elles sont également fidèles & élégantes. Et comme l'Estampe a un avantage sur le Tableau, qui est que le burin entre, pour ainsi dire, dans plus de détails, par rapport à une draperie, à une chevelure, à une dentelle, &c. dont il exprime distinctement les moindres parties, ce que le pinceau ne peut faire ; de même aussi ceux de Poésie traduits en Prose, avec une précision, une clarté & une justesse d'exposition, qu'ils n'ont point dans l'Original même.⁴²

Au cours du Grand Siècle, temps glorieux des belles infidèles, un Perrot d'Ablancourt pouvait se comparer à un peintre, et au plus prestigieux d'entre eux : le peintre d'histoire, inventeur de son sujet.⁴³ Mais le début du dix-huitième siècle revoit sérieusement à la baisse les ambitions des traducteurs en introduisant la métaphore du graveur au lieu de celle du peintre : le graveur étant celui qui reproduit un tableau, création d'un autre, avec des moyens expressifs plus limités puisqu'il n'a plus la couleur. Ainsi que l'a montré un article de Christian Michel qui a fait l'histoire de cette comparaison entre le graveur et le traducteur et de ses enjeux au fil du siècle, la métaphore de la traduction comme gravure vient de l'abbé Dubos qui, en l'employant d'abord, ne voulait guère faire honneur à la traduction : 'une traduction est une estampe où rien ne demeure du tableau original que l'ordonnance et l'attitude des figures, encore est-elle altérée'.⁴⁴ Comparer le traducteur à un graveur, c'est réduire à néant ses prétentions littéraires, c'est le rappeler à ses devoirs de subordination par rapport à l'original. Mais comme on le voit plus tard chez Desfontaines, la comparaison évolue et devient moins infamante pour le traducteur au fur et à mesure que la gravure elle-

42. Desfontaines, *L'Esprit de l'abbé Des Fontaines, ou Reflexions sur différens genres de science et de littérature avec des jugemens sur quelques auteurs & sur quelques ouvrages tant anciens que modernes*, 3 vol. (Londres, Clément, 1757), p. 272-73.

43. Roger Zuber, *Les 'Belles infidèles' et la formation du goût classique* (1968; Paris, 1995), p. 378-79.

(44) Christian Michel, 'Les débats sur la notion de graveur/traducteur en France au XVIII^e siècle', dans *Délinéarité et sculpture : dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du XVI^e au XX^e siècle, mélanges offerts à Marie-Félicie Perez-Pivot*, éd. François Fossier (Lyon, 2003), p. 151-61. Il prolonge son analyse dans 'Une mutation du regard : l'interprétation gravée de Raphaël de l'ancien régime à la Restauration', dans *Interkulturelle Kommunikation*, éd. P. Kaenel et R. Reirhard, n. 591-601.

même acquiert peu à peu ses lettres de noblesse. On reconnaît à la gravure une capacité expressive propre : elle peut par exemple aller dans des 'détails' que la peinture ne peut approfondir, elle a les mérites de la 'précision', de la 'clarté' et de la 'justesse d'exposition', terminologie fort importante pour l'art de traduire. Il est intéressant d'observer comment traducteurs et graveurs s'échangent tour à tour la comparaison pour la faire évoluer. Si la métaphore est (d'abord) très désavantageuse pour les traducteurs, pour les graveurs au contraire elle leur permet de s'inscrire dans la tradition prestigieuse de la traduction littéraire, de montrer que leur art peut relever de la licence poétique accordée au traducteur et que graver une œuvre c'est en partie la réinventer. Dans les deux camps, la métaphore n'a donc pas la même valeur mais à force de se la renvoyer l'un à l'autre, elle en vient à prendre globalement un sens positif. 'On ne peut point regarder les excellents Graveurs comme de simples copistes. Ce sont plutôt des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue très-riche dans une autre qui l'est moins, à la vérité, mais qui offre des difficultés, et exige des équivalens également inspirés par le génie et par le goût', finit par écrire Cochin dans ses 'Notes historiques sur la gravure et les graveurs' (*Mercure de France*, août 1775).

Cette métaphore de la traduction qui s'applique alors à la gravure de reproduction (dans son rapport avec un tableau) va bientôt s'appliquer à la gravure d'illustration (dans son rapport à un texte). Et les artistes illustrateurs au début du dix-neuvième siècle ne s'y tromperont pas en prolongeant, dans des termes qu'a étudiés Philippe Kaenel,⁴⁵ le débat sur l'illustrateur traducteur – voire interprète – de l'écrivain. Comme la traduction, comme la gravure de reproduction, la gravure d'illustration n'est pas libre, mais elle est sous l'influence et sous l'autorité du texte dont elle procède. De plus, puisqu'elle cohabite avec lui dans le livre illustré, elle se trouve constamment mise à l'épreuve ou vérifiée dans sa correspondance avec lui (comme le serait une traduction publiée face à l'original dans une édition bilingue). Selon la belle expression de Christophe Martin, elle est un 'art contraint'⁴⁶ (comme l'est l'art de traduire), avec toute la valeur créatrice qui se tient dans la notion de contrainte.

Maintenant, que se passe-t-il précisément dans cet objet particulier qu'est une 'traduction illustrée' et qui est celui qui nous intéresse? On a vu que la métaphore filée au cours du dix-huitième siècle et jusqu'au dix-neuvième siècle entre gravure et traduction sert à élaborer une

45. P. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, chapitre 'Ecrivains et illustrateurs : traducteurs, traducteurs?', p. 207 et suiv. L'auteur montre que dans les années 1830, les illustrateurs aspirent à un statut d'interprètes de l'écrivain et que la notion de traducteur réapparaît dans leurs débats.

46. C. Martin, 'Dangereux suppléments', p. 17.

esthétique de l'illustration qui puise au modèle d'une esthétique de la traduction. De nos jours, il est devenu courant, dans le langage de l'histoire de l'art par exemple, de réfléchir à la relation d'un texte à une image ou d'une image à un texte à partir de la notion de traduction, ainsi que le fait Hubert Damisch lorsqu'il commente l'ouvrage de Meyer Schapiro *Les Mots et les images*.⁴⁷ Pour autant, une telle métaphore n'est ici opératoire et heuristique que si on lui donne sa juste place et pertinence. Posons clairement les choses: une traduction illustrée n'est pas un objet métaphorique: elle est un objet concret. Mais elle condense deux opérations successives que la métaphore permet de regarder au miroir l'une de l'autre. En effet, elle se compose d'une traduction au sens linguistique du terme; cette traduction linguistique est à son tour soumise à une traduction de type intersémiotique par la transposition du texte à l'image. A l'intérieur de cet objet, deux actes de 'traduction' sont donc à l'œuvre, au sens propre et au sens figuré. Ce qui les distingue tient aussi à leurs rythmes différents en tant que processus: l'une est présentée comme le résultat – un texte-cible a remplacé le texte-source – tandis que l'autre est présentée en tant que relation active, puisque le texte et ses images cohabitent, sont co-présents dans l'édition illustrée. Dans cet emboîtement de processus, le texte-cible devient à son tour un texte-source qui suscite sa propre traduction visuelle: grâce à son illustration, la traduction quitte le statut d'œuvre subordonnée pour devenir inspiratrice et créatrice. L'illustration libère la traduction et démontre le geste créateur qui habite ce type de réécriture. Une traduction illustrée est donc un objet particulièrement dynamique et plastique: c'est une structure littéraire et artistique sous contrainte, qui développe cependant des stratégies complexes et successives d'invention, où la notion d'originalité est mise à l'épreuve et portée à ses limites créatrices.

Tout en prenant acte de la force suggestive de la métaphore construite par l'histoire des mots et le chevauchement des esthétiques de l'illustration et de la traduction, il n'en faut pas moins s'affronter à un corpus qui allie concrètement et de plusieurs façons traduction et illustration. Cela produit divers types d'objets qui appellent différemment le commentaire et l'interprétation, si l'on veut articuler de façon théorique les enjeux esthétiques des deux questions apparentées de la traduction littéraire et de l'illustration et comparer le travail littéraire de transposition d'une langue dans une autre avec celui de transposition du texte vers l'image ou de l'image d'un système de représentation culturelle vers un autre lors du changement de contexte national. L'illustration devra-

47. Hubert Damisch, 'La peinture prise au mot', préface à Meyer Schapiro, *Les Mots et les images: sémiotique du langage visuel* (Paris, 2000), p.5-28. Par exemple: 'Dans le cas d'une image destinée à illustrer un texte, cette opération revêtira – au même titre que le travail du rêve selon Freud – les allures d'un procès de traduction', p.8.

t-elle maintenir l'œuvre dans sa singularité d'origine, selon son espace culturel de provenance et en conserver l'étrangeté, ou bien devra-t-elle l'adapter à son nouveau public? Les cas de figure sont nombreux et ils méritent d'être étudiés en détail pour faire apparaître des dominantes selon les lieux, les traditions iconographiques, selon les objectifs des éditeurs, le talent des artistes, et ainsi de suite. En tout cas, le gisement de gravures qui témoigne de ce passage et de ces circulations constitue un corpus qui reste largement à étudier. Cela signifie étudier les gravures nées au moment de la traduction, mais aussi s'interroger sur le sort des œuvres illustrées quand elles sont elles-mêmes l'objet de traduction: les illustrations survivent-elles à ce transfert, sont-elles redessinées, recomposées, redistribuées... ou tout simplement éliminées? En somme, que subit l'illustration quand elle est traduite? A l'appui de ces questions qui ne sont pas formulées en apesanteur, plusieurs exemples et cas d'études viendront apporter substance et contenu. Il s'agit d'un gisement difficile à interpréter et qui ouvre une multitude d'interrogations, auxquelles il serait imprudent de penser apporter des réponses définitives à un stade qui invite à l'enquête plutôt qu'il ne la conclut. Les estampes jouent tantôt le rôle d'un adjuvant qui redouble la traduction, d'un facilitateur qui présente l'œuvre ou l'éclaircit; tantôt elles apportent au texte un attrait supplémentaire pour captiver ses lecteurs. La situation est très diversifiée selon les pays, et rien ne serait plus faux que de penser que ces transferts fonctionnent de la même façon tous azimuts dans une Europe uniforme et lisse, qui partout absorberait les œuvres étrangères et réagirait de la même manière. De fortes différences apparaissent: certains espaces linguistiques pratiquent l'illustration plus que d'autres; certains transposent leur esthétique de la belle infidèle au traitement de l'image (en France), d'autres cherchent moins à naturaliser par l'image qu'à maintenir l'œuvre dans sa référence nationale d'origine ou à lui donner un caractère universel (l'Allemagne). Au-delà de la similitude entre traduction et illustration, il faut analyser leur co-présence et leur action conjointe, avec les effets qu'elles produisent.

Les formes données par le corpus

Les romans traduits et illustrés dans la période et que nous avons rencontrés se présentent sous plusieurs formes, dont le statut diffère d'un point de vue esthétique, culturel, économique. Chacune joue différemment du rapport entre traduction et illustration:

1. un roman est illustré pour la première fois au moment d'une traduction en langue étrangère;
2. un roman, déjà illustré en langue originale, est pourvu d'une autre illustration au moment de sa traduction;

3. un roman, déjà illustré en langue originale, voit son illustration originale reprise telle quelle au moment de sa traduction.

Dans le premier cas – celui d'un roman illustré pour la première fois en traduction (exemple: *Tom Jones*) – l'illustration est produite grâce au changement d'espace linguistique, grâce à la traduction, et elle est une création totalement nouvelle qui donne à l'œuvre traduite un caractère d'originalité et d'inédit. Le libraire qui a commandé la ou les estampes pour accompagner la traduction qu'il publie a fait le choix de donner une forme de visibilité à une œuvre qui n'en bénéficiait pas dans sa propre langue. C'est une décision coûteuse, motivée en partie par des raisons éditoriales, afin de mieux toucher un public et de mieux vendre une œuvre. Cela démontre à quel point l'illustration est un allié efficace, voire nécessaire dans ce cas-là. Du même coup, cela accroît le rayonnement et l'impact d'une œuvre et cela peut en retour susciter l'illustration dans le pays d'origine du roman (exemple: *Gulliver*). Il s'agit d'une appropriation culturelle forte, échappant (sauf exception)⁴⁸ totalement aux intentions de l'auteur, et qui peut avoir une incidence sur l'avenir de l'interprétation d'une œuvre, car une fois qu'une première série d'estampes a été produite, l'œuvre tend à se déplacer avec elles (voir le cas 3). Le libraire par sa traduction illustrée occupe le terrain des représentations visuelles, qui deviendra de plus en plus un enjeu au cours du siècle et qui influe sur la manière dont les lecteurs européens peuvent se souvenir des œuvres.⁴⁹

Dans le deuxième cas – celui d'un roman déjà illustré en langue originale recevant une illustration seconde en traduction (exemple: *Lettres d'une Péruvienne*) – l'illustration de départ est elle-même soumise au processus de traduction: autant que le texte, elle est traduite. L'illustration qui résulte relève moins de la création, même si elle peut innover radicalement, que de la variation par rapport aux estampes de l'édition en langue originale. Pour la comprendre et l'apprécier, une comparaison avec la première sera toujours nécessaire, même si cette illustration seconde peut avoir ignoré la première. La comparaison des mises en image dans la version originale et dans la traduction permettra de percevoir les écarts dans les représentations d'un pays à l'autre ou dans les manières d'illustrer. Les écarts entre les deux versions graphiques et les écarts entre les deux versions textuelles (l'original et

48. Richardson a été consulté par Ph. E. Reich, directeur de la librairie Weidmann de Leipzig, au moment où il faisait préparer des estampes pour sa traduction de *Grandison*.

49. Comme le montre le cas de Rousseau se souvenant de *Robinson Crusoë* dans *Emile* en évoquant la figure du héros telle qu'elle apparaît dans le frontispice original sans cesse reproduit au cours du siècle.

la traduction) ne seront pas forcément équivalents, la symétrie ne pouvant être la règle dans ce domaine car il n'est pas certain que la convergence (éventuelle) qui existe entre un texte et son illustration puisse être conservée lorsque ces deux médiums sont l'un et l'autre traduits. L'artiste qui réalise l'illustration de l'œuvre traduite peut aussi volontairement s'inspirer de la précédente, éventuellement la citer pour s'en démarquer, ce qui demande de la part de l'interprète une approche stylistique et sérielle,⁵⁰ une lecture 'intericonique'. S'il y a parfois un dialogue entre les deux séries, il peut aussi y avoir rivalité, comme c'est typiquement le cas dans le rapport entre les gravures de la traduction espagnole de *Gil Blas*⁵¹ en 1797 et celles des éditions illustrées françaises: dans une volonté de réappropriation, les gravures espagnoles entrent en concurrence avec les secondes au moment où le romancier espagnol José Francisco de Isla entend rapatrier l'œuvre qui aurait été 'volée' à l'Espagne; l'illustration, en redessinant une série nouvelle de planches, sert alors un patriotisme littéraire. Dans cette manière de redessiner une illustration qui vient juste d'être mise sur le marché, il peut y avoir aussi une tentative d'occuper le terrain dans le milieu très concurrentiel de l'édition du roman en Europe et de s'engouffrer dans une mode qui rapporte, par exemple lorsque les éditeurs allemands essayent de prendre leurs confrères de vitesse en gravant pour leurs traductions des frontispices l'année même où les œuvres paraissent ailleurs déjà illustrées.⁵² Dans les cas 1 et 2, il apparaît d'après les exemples rencontrés que les frontispices des œuvres traduites seront plus souvent des gloses qui explicitent le titre et se réfèrent à des situations précises du roman que des allégories tirant vers une signification abstraite. Un souci d'éclaircissement semble être dominant. L'illustration présente visuellement une œuvre à un public éloigné de son lieu de conception originale, ce qu'elle peut faire soit en la rendant plus familière, plus proche des lecteurs, soit en lui gardant un caractère étranger conforme à son statut de traduction annoncé sur la page de titre (par le choix des costumes et des décors, d'une certaine stéréotypie des gestes ou des situations...).

Dans le troisième cas – celui où un roman, déjà illustré en langue

50. Voir ici par exemple l'étude de C. Martin.

51. Voir à la fin de ce volume, p.335 et suivantes.

52. Par exemple Hertel à Hambourg publie dès 1750 une édition illustrée de *Tom Jones*, qui venait de paraître illustré en traduction française à Paris ainsi qu'à Dresde chez Conrad Walther. Son frontispice reprend le sujet du frontispice français. Voir *Historie des menschlichen Herzens, nach dem Abwechselungen der Tugenden und Lasten in den sonderbaren Begebenheiten Thomas Jones, eines Fündlings, Moralisch und satyrisch beschrieben, Aus dem Englischen* (Hamburg, Hertelische Handlung, im Dom, 1750), frontispice de Jonas Haas. Ce frontispice est reproduit dans Reinhard Tgahrt, *Weltliteratur: die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes* (Munich, 1982), p.193.

originale, voit son illustration reprise telle quelle au moment de sa traduction (exemple: *Les Bijoux indiscrets* traduit en anglais) – l'illustration est à l'inverse ce qui résiste au processus de traduction, va en sens contraire et manifeste une invariance culturelle et esthétique. Le corps d'images qui accompagne le roman traduit n'illustre pas la traduction mais le texte original dont il porte le souvenir et l'impact visuel, d'après la représentation conçue dans son espace culturel d'origine. Eventuellement ce corps d'images qui cohabite avec le nouveau texte résultant de la traduction peut même entrer en contradiction avec lui, illustrant des épisodes qui ont pu avoir été supprimés ou avoir été fortement modifiés. Alors que l'œuvre subit un déplacement grâce au transfert linguistique, l'image fait du surplace et manifeste une inertie. Quelque chose n'a pas bougé dans la dynamique du texte traduit qui va vers un public étranger. En même temps on peut considérer que dans cette forme de transfert s'exprime une conception de l'œuvre littéraire originale, déclarée solidaire de ses images. L'illustration a bénéficié alors de son statut non verbal qui lui permet, à la limite, de n'être soumise à aucune adaptation et de rester néanmoins compréhensible. Coexistant avec la traduction, elle n'en aura pas moins des effets sur la lecture. Ce maintien des estampes de départ est aussi une manière de conserver quelque chose de l'esprit de l'original – par exemple dans le cas des *Bijoux indiscrets* l'érotisme ludique et la fantaisie – qui peut-être était considéré comme difficile à rendre dans la traduction. L'illustration maintient alors l'œuvre dans sa singularité d'origine et en marque visuellement l'étrangeté, lui conservant peut-être sa couleur locale. Pour le libraire qui reprend les planches, une telle opération représente un coût très inférieur car il ne fait pas appel à un dessinateur qui doit créer une scène mais seulement à un graveur qui décalque les planches. Si le travail a été fait sans soin, il n'y aura pas de contre-calque⁵³ et les images seront inversées. Cela relève de la contrefaçon et permet de donner à peu de frais à un livre un attrait qui satisfait des lecteurs peu avertis en la matière.

iv. Parcours de ce livre

Les études réunies dans ce volume portent soit sur une œuvre particulière (*Gulliver*, *Cleveland*, *Tom Jones*, *Lettres d'une Péruvienne*...), soit sur un auteur face à ses traducteurs et illustrateurs (Wieland, Rétif,

53. André Béguin, *Dictionnaire technique de l'estampe* (1998; Bruxelles, 2007). Voir en fin de volume (p.347) l'exemple du *Sopha* de Crébillon en allemand qui porte le même frontispice, mais inversé, que l'édition française: *Der Sopha. Moralische Erzählungen, aus dem Französischen des jüngern Herrn Crebillons, übersezt*, 2 vol. (Pekin, zu finden in der Kayserschen Hofbuchdruckerey, 1765).

Louis-Sébastien Mercier...), soit sur un ensemble de romans traduits et illustrés dans un pays (le roman grec en France au dix-septième siècle, le roman français en Allemagne au cours du dix-huitième siècle, le roman gothique anglais en France à la fin du dix-huitième siècle). Elles sont regroupées en trois parties, qui sont des manières complémentaires de faire de ce sujet une question ouverte. La première partie, 'Illustrer un roman traduit', met l'accent sur les cas où c'est en traduction qu'un roman se trouve illustré pour la première fois et s'efforce de prendre la mesure de ce phénomène esthétique de couplage et de son impact sur la réception littéraire des œuvres romanesques. La deuxième section, 'Traduire un roman illustré', met l'accent sur les cas où le roman original possède déjà une illustration qui se trouve engagée dans le processus de la traduction pour y être réinterprétée à son tour, ce qui donne lieu à des comparaisons fines entre des séries de gravures réalisées dans l'œuvre en langue originale et dans sa traduction pour rendre sensibles les déplacements qui s'opèrent, par exemple dans le cas de *La Nouvelle Héloïse* illustrée par Gravelot puis Chodowiecki. Enfin la dernière partie, 'L'illustration comme traduction', regroupe les études qui interrogent la parenté entre traduction et illustration, soit que le travail stylistique et poétique d'un traducteur soit étudié en parallèle avec celui de l'illustrateur dans leur possible convergence (*La Place* et Gravelot face à Fielding), soit que le moment de la traduction et celui de l'illustration soient analysés comme autant de réécritures et de 'suites' d'une œuvre qui la prolongent selon le goût du dix-huitième siècle (*La Mouche* de Mouhy), soit que l'illustration soit analysée comme une forme d'assimilation encyclopédique, traduction-transposition d'un savoir iconologique d'époque (chez Rétif) ou encore qu'elle soit perçue et rejetée comme traduction-trahison par un écrivain visionnaire comme L.-S. Mercier.

Si le phénomène de l'illustration est, dans son ensemble, tout à fait marginal au dix-septième siècle et tout particulièrement en ce qui concerne le roman – comme l'ont montré Michel Pastoureau et Diane Canivet – Laurence Plazenet établit, dans son étude sur le roman grec traduit en France entre les seizième et dix-septième siècles, que ce sont les romans traduits qui inversent la tendance et font entrer l'illustration dans les romans. Sur la base d'une enquête inédite, elle analyse en particulier la première édition illustrée d'un roman grec, celle des *Ethiopiennes* d'Hélodore par Jean de Montlyard parue en 1623. Ornée de cinquante-deux tailles douces 'dont les dessins n'ont pas encore été vus' – dit le privilège de l'édition de 1623 – les *Ethiopiennes* offrent un fascinant cas d'étude pour une réflexion sur les traductions illustrées en France au dix-septième siècle, que l'auteur veille à comprendre en relation avec le rôle et les usages de l'illustration dans le plaisir littéraire