



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI SALERNO



**Università degli Studi
di Salerno**

**Université de Reims
Champagne-Ardenne**

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di Ricerca in Studi
Letterari, Linguistici e Storici
Ciclo XXXIV

**Letteratura Francese
SSD L-Lin/03**

École doctorale Sciences
Humaines et Sociales (555)
Spécialité: Langue et Littérature
(CNU 8 à 15)

Littérature Comparée

Cotutela internazionale di tesi/ Cotutelle internationale de thèse

Le Fragment sur Shakespeare (1780) de Martin Sherlock, entre Naples, Paris et Londres.
Édition critique numérique.

Tesi di dottorato in letteratura francese /Thèse de doctorat en littérature française

Coordinatore/ Coordonnateur

M. Carmine Pinto

Presentata da/ Présentée par

Adelaide Pagano

Tutor/ Directeur de thèse

M. Vincenzo de Santis

Co-tutor/ Co-directeur de thèse

M. Jean-Louis Haquette

Anno Accademico 2021/2022

Ai miei genitori.

A Maria e Federico.

REMERCIEMENT

Pour commencer, je voudrais remercier mes directeurs de thèse, le professeur Vincenzo De Santis, qui m'a confié ce travail de recherche, et le professeur Jean-Louis Haquette qui m'a accueilli au sein du CRIMEL et de l'Université de Reims-Champagne Ardenne. Merci pour votre aide et pour le soutien que vous m'avez toujours accordé. Votre guide, votre compétence sur les sujets abordés, sur la méthodologie, et la rigueur éthique que vous m'avez transmise m'ont toujours stimulée pendant ces trois années et m'ont guidé pour ce travail de recherche. Je tiens également à remercier la professeure Agnese Silvestri pour le soutien qu'elle m'a démontré et pour m'avoir accueillie au sein de l'Université de Salerne.

Un ultérieur remerciement est réservé à la maison d'édition ETS de Pise, sans laquelle la réalisation de l'édition critique numérique aurait été impossible. Merci donc, à Mme Alessandra et Mme Gloria Borghini, à M. Roberto Favale, à M. Laura Tesconi et à M. Luigi Bambaci pour m'avoir accueillie à Pise et pour avoir eu confiance en ce projet.

Plus généralement, je remercie tous ceux qui ont participé au bon déroulement de cette thèse, comme le professeur Carmine Pinto, coordonnateur du Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Storici de l'Université de Salerne, et les personnes qui m'ont accueillie au sein de l'École doctorale Sciences Humaines et Sociale de l'Université de Reims. Un grand merci à mes collègues, doctorantes et doctorants du 34° ciclo de l'Università di Salerno, qui ont été de vrais compagnons de voyage et qui ont partagé les joies, les fatigues et les peurs de cette expérience.

J'aimerais aussi remercier la professeure Valeria Sperti de l'Université Federico II de Naples pour la confiance qu'elle m'a accordée pendant toute ma carrière universitaire, pour ses conseils, pour la passion qu'elle m'a transmise pour la littérature qui m'a amené à consacrer ma vie à cette matière.

Je réserve mes remerciements les plus sincères et profonds à mes amies pour l'encouragement qu'elles m'ont donné pendant ces années. Sans votre patience et votre confiance, je n'aurais pas pu accomplir ce travail de thèse. Un tendre merci à Antonio pour sa patience et son soutien inépuisables.

Enfin, je remercie de tout cœur mes parents, mes frères, mes belles-sœurs, mon petit Lele, et tous les membres de ma famille, dans les yeux desquels j'ai toujours vu de

l'enthousiasme et de la confiance. Votre soutien et votre amour sont des sources d'énergie incomparables qui animent chaque jour de ma vie.

Résumé

L'écrivain, voyageur irlandais, Martin Sherlock (1750-1797) représente l'un des cas les plus intéressants d'auteur cosmopolite de l'époque des Lumières. Ses œuvres offrent une perspective intéressante sur les thèmes et les sujets sur l'art et la littérature les plus débattus du temps, et surtout il s'insère dans le contexte de réception de Shakespeare en Europe, auquel il participe activement avec son *Fragment sur Shakespeare* (1780). Extraite d'un ouvrage écrit en italien et publié à Naples, le *Consiglio ad un giovane poeta* (1779), ce petit texte fait l'objet d'une importante circulation en Europe, qui aboutit à sa traduction en anglais en 1786, sous le titre de *A Fragment on Shakespeare*. En effet, Sherlock écrit son texte italien avec le but de donner aux jeunes Italiens des conseils pédagogiques en lui indiquant les modèles littéraires, et en lui montrant l'exemple de la puissance de Shakespeare. Toutefois, cet écrit cause une longue série de critiques dont l'écho arrive jusque dans la presse française, où il obtient un bon succès également avec ses ouvrages viatiques, *Lettres d'un Voyageur anglois* (1780) et les *Nouvelles Lettres d'un Voyageur anglois* (1781). Dans ses œuvres viatiques, tout comme dans le *Fragment*, le chanoine irlandais puise du débat sur les modèles esthétiques et, en particulier, sur Shakespeare, pour offrir ainsi un écrit complexe et riche de réflexions qui était à la base des nouvelles conceptions esthétiques dont le Barde était l'ambassadeur. Le *Fragment* est ainsi présenté dans toute sa complexité avec une édition critique numérique trilingue, qui montre la fluidité du texte, qui passe d'une langue à l'autre – notamment l'italien, le français et l'anglais – en s'enrichissant de thèmes et réflexions sur Shakespeare.

Mots-clés

Sherlock ; XVIII^e siècle ; réception ; Shakespeare ; théâtre ; débat ; édition numérique ; édition critique ; Grand Tour ; traduction ; autotraduction.

INTRODUCTION	6
LES ŒUVRES DE MARTIN SHERLOCK ET LEUR RECEPTION	18
1 MARTIN SHERLOCK: UN VOYAGEUR AU SERVICE DE SHAKESPEARE	19
1.1 LE <i>CONSIGLIO AD UN GIOVANE POETA</i> OU LA «LETTERA SEMISERIA DEL SETTECENTO ITALIANO».	20
1.1.1 Dante et Shakespeare : un discours antithétique.	20
1.1.2 La critique contre le Parnasse italien et la solution de Sherlock.	25
1.2 UN IRLANDAIS À L'ARCADIE DE ROME : POLÉMIQUES ET QUERELLES AUTOUR DU <i>CONSIGLIO</i> .	29
1.3 À LA DÉFENSE DE LA GLOIRE ITALIENNE : UN BATAILLON D'OUVRAGES CONTRE LE <i>CONSIGLIO</i> EN ITALIE	40
1.3.1 Marciano di Leo : <i>Consiglio di un giovane poeta</i> al Sign. Sherlock	41
1.3.2 Alessandro Zorzi : une critique à la traduction de Sherlock d'un extrait du Jules César.	46
1.3.3 La Sherlock Scarpelleide, o sia prodromo al Parnaso attaccato, e difeso.	50
1.3.4 Dionisi et la critique à l'apprentissage émulateur.	54
1.3.5 Les Observations de Bassi : l'écho français du débat sur Sherlock.	57
1.4 L'OUVERTURE EUROPEENNE : RECEPTION, POLEMIQUES SUR LE <i>CONSIGLIO</i> ET LE <i>FRAGMENT</i> EN FRANCE ET ANGLETERRE.	61
2 MARTIN SHERLOCK VOYAGEUR DU GRAND TOUR : RECEPTION ET THEMES DES LETTRES D'UN VOYAGEUR ANGLAIS	66
2.1 LE GRAND TOUR ET LA PRODUCTION VIATIQUE.	66
2.1.1 Les Lettres de Sherlock dans la presse française.	72
2.2 FIGURES RECURRENTES DANS LES ŒUVRES VIATIQUES DE SHERLOCK.	76
2.2.1 La rencontre avec Voltaire et les lettres sur Ferney	82
2.3 SHAKESPEARE DANS LES <i>LETTRES D'UN VOYAGEUR ANGLAIS</i> .	87
3 LE <i>CONSIGLIO</i> ET LES <i>LETTRES</i>. ENTRE AUTOTRADUCTION ET REECRITURE.	101
3.1 CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DE SHERLOCK.	101
3.2 L'AUTOTRADUCTION COMME PRATIQUE INTERTEXTUELLE.	104
3.2.1 L'approche de Brian Fitch pour le cas de Sherlock : autotraduction et intra-intertextualité	109
3.3 AUTOTRADUCTION DANS LE CORPUS DE SHERLOCK.	113
3.3.1 Exemples d'autotraductions dans les écrits de Sherlock	117
3.4. AUTOTRADUCTION, REECRITURE ET RE-ENONCIATION DU <i>FRAGMENT</i> DANS LES <i>LETTRES</i> .	124
3.4.1 La question du traducteur inconnu : la Préface à la traduction française du Fragment	131
LE <i>FRAGMENT SUR SHAKESPEARE</i> ET LA RECEPTION DE SHAKESPEARE EN EUROPE.	136
4 L'INFLUENCE DE LA CRITIQUE ANGLAISE SUR SHERLOCK ET SON ECRIT.	137
4.1 LA NAISSANCE D'UN 'MYTHE NATIONAL'.	137
4.1.1 David Garrick et les adaptateurs anglais de Shakespeare.	140
4.1.2 Un théâtre pour la lecture : l'empreinte de Pope sur l'œuvre de Sherlock.	144
4.2 LA CRITIQUE ANGLAISE SUR LE BARDE DANS LE <i>FRAGMENT SUR SHAKESPEARE</i> .	148
4.2.1 « Rich without borrowing, Nature was his own ». Le leitmotiv de la 'nature' dans critique anglaise sur Shakespeare.	149
4.2.2. La question des règles : 'art' et 'nature', ou Shakespeare comme Raphaël.	157
4.2.3 Pope, Homère et Shakespeare dans le Fragment.	163

4.3	L'ATTENTION POUR LE PERSONNAGE SHAKESPEARIEN DANS LES TRADUCTIONS DU <i>FRAGMENT SUR SHAKESPEARE</i> .	167
5	LE TOURNANT DE 1776 : LA FRANCE COMME MEDiateUR EUROPEEN DE SHAKESPEARE ET LA POSITION DE SHERLOCK.	173
5.1	LE THEATRE DE SHAKESPEARE EN FRANCE. L'ESPACE « INTERSTITIEL » DES ADAPTATIONS DU DIX-HUITIEME SIECLE.	174
5.2	SHERLOCK ET LA TRADUCTION : LE TOURNEUR ET SHERLOCK CONTRE VOLTAIRE.	184
5.2.1	Shakespeare et Corneille dans la critique de Voltaire et Sherlock.	197
5.3.	LA CONTESTATION DE SHERLOCK CONTRE LA <i>LETTRE A L'ACADEMIE FRANÇAISE</i> DE VOLTAIRE.	202
6	SHAKESPEARE DANS LE CONTEXTE ITALIEN DU DIX-HUITIEME SIECLE : LA RECEPTION DU BARDE EN ITALIE ET SES IMPLICATIONS DANS LE TEXTE DE SHERLOCK.	209
6.1	LES ITALIENS ET SHAKESPEARE: CONNAISSANCE DIRECTE ET INDIRECTE DES ŒUVRES DU BARDE.	209
6.1.1	L'anglomanie et les connaisseurs 'indirects' du théâtre du Barde.	214
6.2	LES ADVERSAIRES ITALIENS DE VOLTAIRE AU SUJET DE LA TRADUCTION : SHERLOCK COMME PAOLO ROLLI ET GIUSEPPE BARETTI	215
6.2.1	Baretti et la question de l'intraduisibilité de la langue étrangère	217
6.3	LA TRADUCTION DU DISCOURS D'ANTOINE : ANALYSE ET APPROCHES COMPAREES DE SHERLOCK, LE TOURNEUR ET VALENTINI.	227
6.3.1	La traduction de Sherlock et la médiation de Le Tourneur	229
	CONCLUSIONS	241
	ANNEXE 1. LE <i>FRAGMENT SUR SHAKESPEARE</i>. ÉDITION CRITIQUE TRILINGUE.	249
	NOTE SUR L'ÉDITION CRITIQUE	250
1.	DESCRIPTION DES EXEMPLAIRES CONSULTES	251
	Traitement des textes	252
	Guide à la lecture de l'édition critique	253
	NOTE SUR L'ÉDITION NUMERIQUE	254
2.	L'ENCODAGE AVEC TEI	254
	Tei-Header	255
	Tei Text	257
	Le discours d'Antoine au peuple romain et ses traductions	259
3.	DE TEI A LA DOUBLE VERSION DU TEXTE DE SHERLOCK.	261
	Tei-Publisher	261
	LE <i>FRAGMENT SUR SHAKESPEARE</i> TIRE DU <i>CONSIGLIO AD UN GIOVANE POETA</i>. ÉDITION CRITIQUE TRILINGUE.	267
	ANNEXE 2 ALL'ORNATISSIMO SIGNOR SHERLOCK L'ABATE LUIGI GODARD	321
	ANNEXE 3 ALL'ERUDITISSIMO SIGNOR SHERLOCK SONETTO	322
	BIBLIOGRAPHIE	323
	TABLE DES ILLUSTRATIONS	361

INTRODUCTION

Monseigneur,
je vous considère comme l'Horace comme le Voltaire de l'Italie: voilà pourquoi je vous
envoie deux exemplaires de mon livre, quand je n'envoie qu'un aux autres.

À Naples
Dec. 8 – 1778

J'ai l'honneur d'être,
Monseigneur,
votre très humble
x très obéissant serviteur
Sherlock¹

Ce billet, adressé à l'abbé Ferdinando Galiani, marque ce qu'Annalisa Nacinovich appelle « l'inizio di una nuova polemica² ». En effet, l'auteur d'un petit ouvrage de pédagogie intitulé *Consiglio ad un giovane poeta*, l'Irlandais Martin Sherlock, ignore avoir causé un scandale en Italie — une animosité dont il se surprendra dans un autre ouvrage, ses *Lettres d'un voyageur anglais*³ (1780). Même si ce curieux épisode de la critique de la fin du dix-huitième siècle a causé un intéressant débat, cet auteur et son *Consiglio* ont été négligés par la critique littéraire : la querelle autour de Sherlock a été réduite à une 'scaramuccia letteraria' de deuxième ordre. Cette opinion a été énoncée par Benedetto Croce, qui, au début du vingtième siècle, écrivit sur Sherlock, en réduisant la portée de la polémique⁴. D'autres critiques, qui ont étudié l'anglomanie en Italie et l'influence de Shakespeare, comme Arturo Graf⁵ et Sirio Attilio Nulli⁶ se sont limités à de brèves remarques sur Sherlock, sans souligner l'importance de ses réflexions et de leur écho dans la réception européenne de Shakespeare au tournant des Lumières. Il faudra attendre des études plus récentes pour trouver une reconstitution historico-littéraire de l'affaire Sherlock en Italie. Ces études ont démontré que cet épisode cache, en réalité, des points de réflexion qu'il vaut la peine d'approfondir et

¹ MARTIN SHERLOCK, lettre de à l'abbé Ferdinando Galiani du 8 décembre 1778, dans *Epistolario Francese dell'Abate Ferdinando Galiani*, Vol 1, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, Ms 31.A.13, 1778.

² ANNALISA NACINOVICH, «Il sogno incantatore della filosofia». *L'arcadia di Gioacchino Pizzi, 1772-1790*, Firenze, L'Olschki, 2003, p. 117. Annalisa Nacinovich insère l'ouvrage de Sherlock dans le contexte de l'Arcadia, et souligne que le *Consiglio* continue des disputes parmi les membres de l'Académie romaine. Pour l'auteur de l'étude, la polémique, qui éclate dans l'Arcadia lors de la publication à Naples du *Consiglio*, prend le départ des rivalités du passé.

³ MARTIN SHERLOCK, *Lettres d'un voyageur anglais*, Londres, 1780.

⁴ BENEDETTO CROCE, *Un viaggiatore in Italia nel Settecento apostolo dello Shakespeare*, «La critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da Benedetto Croce», XXVI, Napoli, 1928, pp. 461-467.

⁵ ARTURO GRAF, *L'anglomania e l'influsso inglese nel secolo xviii*, Torino, Ermanno Loescher, 1911.

⁶ SIRIO ATTILIO NULLI, *Shakespeare in Italia*, Milano, Ulrico Hoepli, 1918.

d'analyser. Surtout, ils montrent l'importance du réseau d'ouvrages et de personnages présent dans l'œuvre de Sherlock, le rendant susceptible d'être étudié dans une perspective qui dépasse les limites italiennes.

La figure de Sherlock est encore méconnue par la critique. Le nom du chanoine irlandais, vécu entre 1750 et 1797, est strictement lié à celui du comte de Bristol, Frederick Augustus Hervey, évêque de Derry. Les informations relatives à sa jeunesse sont incomplètes et lacunaires. Originaire des Sherlock du Kilkenny, il commence ses études au Trinity Collège de Dublin en novembre 1763. Toutefois, il les abandonne bientôt en faveur de la carrière ecclésiastique comme chanoine au service de Hervey. L'amitié avec le mécénat Hervey et sa famille permet à Sherlock non seulement d'avoir des ambitions littéraires, mais aussi de connaître des personnages très importants de l'époque, tels que Voltaire ou le roi de Prusse, Frédéric le Grand. Il donne un riche témoignage de ses rencontres dans ses œuvres viatiques, *Lettres d'un voyageur anglois* (1779) et *Nouvelles lettres d'un voyageur anglois* (1780)⁷. C'est au moment de ses voyages en Europe que nous avons le plus d'informations sur Sherlock. L'Italie, la France, les Pays-Bas et la Prusse sont les étapes les plus importantes de son tour, les lieux où il publie ses textes qui circulent en Europe. Une fois son voyage achevé, Sherlock cesse toute production littéraire à l'exception d'une œuvre écrite en anglais, *Letters on Several Subjects*, publiée en 1786. Après quoi, il tombe dans l'oubli. Même si, grâce à ses écrits, il obtient un discret succès en Europe, il ne termine pas sa vie dans la gloire littéraire ni dans le milieu de la diplomatie viennoise, comme il le souhaitait⁸. Au contraire, une fois obtenu, grâce à ses amitiés, le vicariat de Castelcomer et Kilglass en 1782 et, dans les mêmes années, le rectorat de Skreen, il meurt en Irlande « where he regarded himself as banished in 1797⁹ ». C'est toujours grâce à son amitié avec le comte et sa famille qu'il entreprend le Grand Tour d'Europe, qui le conduit jusqu'à Naples, où il publie le *Consiglio a un giovane poeta*, ouvrage qui constitue le point de départ du présent travail. Écrite entièrement en italien, l'œuvre est

⁷ Après son séjour en Italie, Sherlock publie à Genève et ensuite à Paris dans l'été de 1779, les *Lettres d'un voyageur anglois*, écrites entièrement en langue française. Cet ouvrage commence à circuler en Europe déjà au cours de l'été 1779, suivi, début 1780, de la deuxième série, publiée à Paris et traduite en anglais la même année. Martin Sherlock, *Letters from an English traveler. Translated from the French original printed at Geneva and Paris*, London, J. Nichols, T. Cadell, P. Elmsly, H. Payne, N. Canant, 1780. La deuxième série apparaît en Angleterre sous le titre : Martin Sherlock, *New Letters from an English traveler. Written originally in French*, London. J. Nichols, t. Cadell, P. Elmsly, H. Payne, N. Conant, 1781.

⁸ Les informations biographiques sont tirées de *Sherlock, Martin*, (éd) LESLIE STEPHEN, SIDNEY LEE, London, Smith Elder & Co., 1885-1901, 1897, vol. 52, pp. 90-91.

⁹ Ivi, p. 91.

structurée comme une lettre à vocation pédagogique adressée aux jeunes poètes italiens qui, pour devenir des écrivains, devaient choisir attentivement leurs modèles. L'ouvrage consiste de deux parties principales : une première réflexion porte sur les causes du retard de la poésie italienne, sur ses modèles inadaptés et sur les solutions que Sherlock propose pour résoudre ce problème italien ; dans la deuxième partie Sherlock tisse l'éloge de Shakespeare. Ce dernier n'est pas un modèle, mais un véritable exemple de toutes les qualités que devrait posséder un poète doué de génie, qui peut être élevé au même rang que les anciens. Cet éloge deviendra un ouvrage séparé en France et ensuite en Angleterre, portant, respectivement, les titres *Fragment sur Shakespeare* et *A Fragment on Shakespeare*¹⁰. Le présent travail consiste à expérimenter un modèle d'édition critique numérique conçu pour les textes ayant fait l'objet de traductions, de réécritures ou de rédactions multilingues. *Le Fragment sur Shakespeare* (1780) de Martin Sherlock représente en effet un échantillon particulièrement significatif, étant donné sa triple version en italien, français et anglais, ainsi que sa diffusion dans les principales capitales culturelles européennes du XVIII^e siècle : Rome, Naples, Paris et Londres.

Le personnage de Martin Sherlock, ses idées et ses œuvres demeurent complètement inconnus malgré la vaste bibliographie qui a été consacrée à la réception de Shakespeare en Europe¹¹. L'écrivain et voyageur irlandais est pourtant l'exemple même d'un homme qui concourt à part entière à la République des Lettres de son époque. Il écrit et publie nombreux ouvrages dans chaque pays qu'il visite tout au long de ses pèlerinages, et ses publications offrent des témoignages importants sur les connaissances et les amitiés qu'il entretient en Europe à partir de 1776. La production de Sherlock se compose d'un corpus fort 'cosmopolite'¹², car l'auteur sait comment s'adresser aux lecteurs des différents pays où il publie. En effet, il adapte les thèmes qu'il traite à la langue, aux connaissances et au goût de ses lecteurs ainsi qu'aux exigences du marché éditorial de son temps. Dans l'ensemble de son œuvre, l'auteur irlandais mène une longue série de réflexions critiques qui montrent non

¹⁰ MARTIN SHERLOCK, *Fragment sur Shakespeare. Tiré des Conseils à un Jeune Poète*, Londres et Paris, Esprit, Librairie, La Veuve Duchesne, 1780. L'édition anglaise, qui apparaît en Angleterre six ans plus tard, n'est qu'une traduction du texte français. MARTIN SHERLOCK, *A Fragment on Shakespeare. Extracted from Advice to a young poet. Translated from the French*, London, G.G.J. and J. Robinson, 1786.

¹¹ Voir la bibliographie.

¹² Une précision sur ce terme est ici nécessaire. Je considère une œuvre 'cosmopolite' lorsqu'elle est susceptible de s'adapter à des publics de nationalités différentes, sans pour autant se dénaturer. En 2011, l'Association 'Sigismondo Malatesta' a consacré un colloque à ce sujet: LUCIA OMACINI, Paola MARTINUZZI (dir), *Le figure del cosmopolitismo nelle letterature europee (1700-1830)*, Pisa, «I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta», Pacini, 2015.

seulement son érudition mais aussi sa connaissance des débats de l'époque. L'étude de son macrotexte, favorisée par l'édition numérique du *Fragment*, montre une insistance sur les mêmes thématiques dans des œuvres parfois composées en de langues différentes.

L'édition critique du *Fragment sur Shakespeare* de Sherlock a permis un travail de recherche qui ne s'est pas arrêté au seul aspect de la réception du dramaturge anglais en Europe, ni à l'étude philologique du texte. En effet, la problématisation du cas littéraire de Sherlock soulève plusieurs questions. Si le *Fragment* s'insère dans le contexte des publications européennes autour du Barde, il est aussi important de comprendre la genèse du *Consiglio*, le choix de Sherlock de le publier en Italie et les réactions à cet ouvrage.

Cette étude essaie ainsi de mettre en lumière les relations de ce personnage dans les pays qu'il a visités. Dans l'hypothèse de cette recherche, les influences et les connaissances de Sherlock, surtout en Italie, lui ont permis de publier son ouvrage italien. En effet, le *Consiglio* contient des références aux idées de certaines figures majeures de la culture italienne. Sherlock lui-même souligne sa fréquentation des milieux littéraires romains tel que l'Académie de L'Arcadia de Rome. Donc, le problème principal était de rapprocher les idées de Sherlock, contenues dans le *Consiglio*, de celles des personnages principaux liés à l'Arcadia de Rome, tels que Luigi Godard — le futur gardien de l'Académie en 1790 — et Vincenzo Monti, auteur et traducteur extrêmement célèbre au dix-huitième siècle en Italie. Martin Sherlock a joué le rôle de médiateur entre la tradition italienne arcadique et les nouvelles tendances qui venaient de l'Angleterre et de l'Europe du Nord. Sherlock publie son ouvrage en reprenant des positions déjà exprimées par des auteurs italiens — tel que Saverio Bettinelli — ce qui pose des questions à propos des différentes influences présentes dans le *Consiglio a un giovane poeta*. Comprendre le milieu culturel fréquenté par Sherlock équivaut, à mon avis, à comprendre l'ouvrage et son but.

Toutefois, l'étude du seul écrit italien de Sherlock s'avère limitante pour encadrer sa figure. D'abord, l'analyse comparative des œuvres de Sherlock montre que la rédaction et la publication du *Consiglio* et de ses ouvrages viatiques en français ont lieu à peu près dans la même période. Cette proximité temporelle se reflète dans la proximité des thèmes et des questions traitées. Les deux séries de lettres constituent à mon avis une lecture supplémentaire voire une prolongation du *Consiglio a un giovane poeta*. La comparaison des œuvres de Sherlock a permis de formuler l'hypothèse que le *Consiglio* ne soit qu'une lettre

qui, à l'origine, faisait partie des *Nouvelles Lettres d'un voyageur anglois*. Donc, grâce à un texte pédagogique sous forme de lettre, Sherlock commence sa longue réflexion sur la poésie italienne, tout en introduisant Shakespeare dans le pays de Dante. En effet, les traces du *Consiglio* sont bien visibles dans les *Lettres* et deviennent encore plus significatives dans l'édition anglaise, autotraduite du français par l'auteur. Cet aspect retrouvé dans le corpus de Sherlock a permis de problématiser l'élément de la rédaction du *Consiglio*, tout comme l'activité d'écriture de l'écrivain, lequel s'insère dans le groupe d'auteurs qui traduisent ses propres ouvrages afin de plaire au public envisagé. La question de l'autotraduction révèle sa complexité dans le cas de Sherlock, puisque, dans le passage du *Consiglio* aux *Lettres*, il arrive jusqu'à réécrire entièrement le texte. Si les études sur la théorie de la traduction au dix-huitième siècle sont nombreuses et approfondies, celles relatives à l'autotraduction sont plutôt circonscrites à des groupes d'auteurs bilingues tels que Goldoni, dramaturge qui compose ses comédies en italien et en français. Toutefois, il s'agit d'un aspect qu'il vaut la peine d'étudier. Ce passage d'une langue à l'autre caractérise le corpus de Sherlock, devenant une marque commune à tous ses écrits, non seulement au *Fragment sur Shakespeare*.

À propos du *Fragment sur Shakespeare*, je me suis interrogée sur la manière de démontrer la vocation cosmopolite de cet ouvrage indépendamment de sa traduction et de sa publication dans les différents pays. En effet, ce texte circule en Italie — comme partie du *Consiglio* — en France et en Angleterre, devenant extrêmement intéressant et pertinent pour tous les publics envisagés. Mon travail vise aussi à montrer les influences que la querelle autour de Shakespeare en Europe a eues sur l'œuvre de Sherlock et le rôle de l'irlandais au sein de ce débat. L'auteur tire ses idées directement de la critique anglaise, épicerie de la redécouverte du Barde de l'Avon comme poète national. Sherlock se révèle néanmoins au courant du développement transnational du débat : il rappelle aussi les polémiques de Voltaire contre Shakespeare en France, et les théories sur l'intraduisibilité de Biretti en Italie. Enfin, il joue le rôle de médiateur en France et en Italie d'une nouvelle approche esthétique à la création littéraire, dont le Barde de l'Avon devient l'exemple sublime. Dans cette perspective, le travail philologique sur le *Fragment*, annoncé dans le titre, s'enrichit d'une étude approfondie des thèmes soulevés par Sherlock, suivant des théories et des approches différentes.

La reconstruction de la querelle sur Shakespeare a posé elle aussi des problèmes. En particulier, la difficulté résidait dans l'impossibilité de circonscrire ce débat dans une période bien définie. L'histoire de la littérature peut sûrement être comprise à travers des étapes symboliques, correspondant à des dates particulièrement importantes. Cependant, cette vision de la littérature comme succession de phases est désormais dépassée et limitante. Le goût pour un modèle, la préférence pour un artiste plutôt que pour un autre, ne peut pas se limiter à une simplification chronologique. Mais le débat sur les œuvres de Shakespeare est un champ d'étude qui touche différents pays et une époque plutôt large : je me suis ainsi concentrée sur les décennies de l'activité d'écrivain de Sherlock, à l'exception du contexte anglais, qui me semble beaucoup plus problématique à renfermer dans des limites précises, et qui constitue la source première d'information pour l'auteur. En fait, j'ai consacré un approfondissement aux étapes de la réception de Shakespeare en Angleterre que j'ai jugé fondamentales pour situer le choix de Sherlock de promouvoir le Barde. Ensuite, je n'ai étudié la réception de Shakespeare que dans les trois pays où l'éloge de Sherlock circule davantage : l'Italie, la France et l'Angleterre. Je consacre à chaque pays un chapitre où je propose une étude comparée des thèmes soulevés par Sherlock et les arguments qui fondent les querelles sur Shakespeare dans ces trois pays. Quelques précisions s'avèrent ici nécessaires. Bien que la réception de Shakespeare compte déjà de nombreuses études, j'ai consacré une partie de ce travail à cet aspect, qui joue la fonction de préambule obligatoire aux thèmes du *Fragment*, aux buts envisagés par l'auteur et par ses traducteurs, et à l'édition critique. Chaque chapitre sur la réception de Shakespeare se compose d'une partie liminaire qui permet de mieux situer les idées de Sherlock.

Guide à la lecture de ce travail

La recherche se compose de trois parties. La première section correspond à un travail monographique concernant Sherlock. Cette partie est nécessaire à cause du manque d'essais qui proposent une analyse comparée des textes de l'auteur irlandais. Ensuite, pour mieux contextualiser la réception de l'écrivain, une partie de l'étude envisage la recension et l'analyse des textes critiques publiés à faveur et contre Sherlock, surtout dans l'espace italien. Ces écrits appartiennent à des auteurs secondaires et presque méconnus, mais ils enrichissent le débat contre Sherlock et montrent bien l'ampleur des polémiques soulevées par le *Consiglio*

en Italie. Ces hommes de lettres contemporains de Sherlock profitent de la résonnance obtenue par l'Irlandais pour satisfaire leur propre ambition littéraire. Je traite entre autres Luigi Godard, Vincenzo Monti, mais aussi le membre de l'Arcadie de Rome, Antonio Scarpelli, tout comme des ennemis méconnus de Sherlock, Marciano di Leo, Alessandro Zorzi, Antonio Benedetto Bassi et Giuseppe Dionisi.

Parallèlement à ce travail, la thèse porte, dans sa première partie, sur les séries des *Lettres d'un voyageur anglois*. Ici, je me concentre sur l'œuvre viatique de Sherlock, sur son expérience de voyage, et son emploi du genre épistolaire. Sherlock choisit un genre littéraire (le viatique) capable de lui assurer un succès immédiat, et qui, uni au sujet du Grand Tour, lui fait obtenir une grande résonnance éditoriale. Dans ces *Lettres* je mets en évidence le noyau thématique, qui est comparable à celui du *Consiglio*, sans négliger de porter mon attention sur le rôle que Shakespeare joue dans cet ouvrage aussi.

C'est bien dans cette phase de mon travail que j'affronte les questions de l'autotraduction et de la réécriture, pour essayer de pénétrer l'ouvrier poétique de Sherlock. Sherlock affiche une liberté propre aux autotraducteurs pour mieux adapter ses écrits, en créant ainsi un lien direct avec les textes que l'on peut définir comme intra-intertextuels, en empruntant une définition de Brian T. Fitch¹³. En m'appuyant sur différentes définitions d'autotraduction, je prendrai en examen cette pratique comme stratégie de publication et promotion des ouvrages de l'auteur.

La deuxième partie du travail condense deux aspects majeurs des objectifs de mon projet de recherche. D'abord l'étude des thèmes du *Fragment sur Shakespeare*, ensuite la réception de Shakespeare en Europe, contexte dont l'ouvrage de Sherlock s'alimente. Les problématiques liées à la périodisation et à l'ampleur des points traités, m'ont persuadé de prendre en considération un contexte national à la fois. Pour cette raison, j'ai consacré trois chapitres respectivement à l'Angleterre, à la France et à l'Italie.

D'abord, l'éloge à Shakespeare est étudié dans le pays natal du Barde, où nous pouvons retracer la plupart des thèmes en faveur de ce dernier. En particulier, les nouvelles catégories du beau, du sublime et de l'original, souvent évoquées par Sherlock, lui servent pour souligner la grandeur des drames du Barde d'Avon. L'attention de Sherlock est portée aussi sur des questions, débattues en Angleterre, comme la complexité et l'épaisseur psychologique des

¹³ BRIAN T. FITCH, *L'Intra-intertextualité interlinguistique De Beckett la problématique de la traduction de soi*, «Texte. Revue de critique et de théorie littéraire», No 2 (1983), Toronto, pp. 85-100.

personnages de Shakespeare, ainsi que son érudition, mise en doute par les critiques européens du Barde.

La contextualisation du *Fragment* dans le panorama français prend le départ des thèmes que Sherlock évoque dans l'éloge et des polémiques qu'il ne manque jamais de répéter contre Voltaire. Le chapitre s'ouvre sur cette inimitié fructueuse, tout en donnant une large perspective de la connaissance du Barde en France et de l'appropriation de la matière shakespearienne dans la patrie de Racine et Corneille. La question débattue se concentre sur les approches à la traduction qui deviennent, je crois, le noyau de la connaissance de Shakespeare en Europe. Sherlock conteste à Voltaire ses traductions de Shakespeare, qui soulignent les défauts par rapport à un standard classique de dramaturgie. Ces polémiques sur la traduction reflètent un intérêt général de l'époque, que j'ai essayé de montrer tout en analysant le cas de Pierre Le Tourneur, Antoine de La Place et François Ducis en France. Ces auteurs deviennent de vrais médiateurs, avec Voltaire, de la matière shakespearienne, surtout pour les pays voisins comme l'Italie. La traduction que Sherlock fournit du discours d'Antoine au peuple romain, contenu dans le *Jules César* de Shakespeare, n'est qu'une tentative parmi d'autres, au fil des tendances de l'époque.

Cette partie, qui concerne le *Fragment* se termine par une analyse du contexte italien, ce qui crée presque une trajectoire circulaire reliée au début de l'étude, qui s'ouvrirait par une réflexion sur le *Consiglio* et sur les polémiques italiennes. Shakespeare, dans les années soixante-dix du siècle, est accueilli avec réserve et méfiance par la majorité du public et des hommes de lettres, à l'exception d'un groupe d'auteurs-voyageurs qui connaissent Shakespeare pendant leurs séjours en Angleterre. C'est le cas de Paolo Rolli, Antonio Conti, Alessandro Verri et surtout de Giuseppe Baretti, dont l'œuvre polémique, *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* semble jouer un rôle pionnier, en Italie, à propos du Barde. Certaines idées de Baretti, surtout sur la question de l'intraduisibilité de la langue anglaise sont, en effet, bien reprises et retravaillées par Sherlock, mais surtout par son traducteur français, qui développe les mots de Sherlock et nous donne un texte enrichi de notes.

Enfin, la troisième partie de ma thèse, en guise d'annexe, présente l'édition critique trilingue du *Fragment sur Shakespeare*. L'éloge écrit par Sherlock est présenté dans les deux versions, numérique et imprimée. Sans oublier les problématiques sur la mise en page de textes trilingues et sur la réalisation d'une édition numérique, j'ai présenté les deux versions

l'une à côté de l'autres, grâce au travail de codification TEI. L'édition critique a été établie à partir du document en format TEI. Ensuite, l'analyse a porté sur les stratégies qui permettent de visualiser le texte sur écran — version numérique — et d'obtenir une version papier, que j'ai insérée à la fin de la thèse.

Le texte de Sherlock est présenté d'abord en italien, enrichi d'un appareil critique et de commentaires. Les deux traductions, française et anglaise, sont placées l'une à côté de l'autre – je rappelle en passant que la traduction française est réalisée à partir du texte italien, avec des changements, comme le traducteur le souligne. Quant à la version anglaise, elle est une traduction de la traduction française, ce qui la rend extrêmement fluide.

Ce travail n'a pas l'ambition de devenir pionnier dans le domaine des éditions numériques ou des études de réception du Barde au dix-huitième siècle. Cependant, je trouve que les particularités du texte de Sherlock et sa production transnationale m'ont permis de mener une recherche très vaste qui a touché plusieurs sujets tels que les théories de la réception, les humanités numériques, et les théories de la traduction. Le cas de Sherlock reste un exemple fascinant d'auteur polyglotte et qui expérimente dans ses écrits le travail de la réécriture et de l'autotraduction pour captiver la faveur du public. J'essaie de reconstituer avec fidélité historique sa figure oubliée par la critique, car Sherlock représente l'exemple emblématique d'un auteur qui profite de ses voyages en Europe pour promouvoir ses ouvrages et faire circuler ses idées sur la littérature et le théâtre.

Quelques indications sur les éditions des œuvres de Sherlock citées dans ce travail

Dans l'ambition d'offrir aux lecteurs un travail clair et précis, je donne quelques indications bibliographiques des œuvres de Sherlock ainsi que l'indication des éditions dont je tire toutes mes références. Toutes les références tirées d'autres éditions des ouvrages de l'auteur seront indiquées dans les notes en bas de page.

D'abord pour le *Consiglio ad un giovane poeta* :

- M. Sherlock, *Consiglio ad un giovane poeta*, s.l.[Naples], s.d.[1779].

Pour les traductions en Français et en Anglais de l'éloge à Shakespeare contenu dans le *Consiglio* :

- M. Sherlock, *Fragment sur Shakespear, tiré des Conseils à un Jeune Poète Par M. Sherlock. Traduit de l'Italien Par M.D.R.*, Londres et Paris, Esprit Librairie, La Veuve Duchesne, 1780.
- M. Sherlock, *A Fragment on Shakespeare. Extracted From Advice to a Young Poet, by the Rev. Martin Sherlock. Translated from the French*, London, G.G.J. and J. Robinson, 1786.

Pour les ouvrages viatiques en français:

- M. Sherlock, *Lettres d'un voyageur anglois*, Londres, 1780.
- M. Sherlock, *Nouvelles Lettres d'un voyageur anglois*, Seconde édition, Londres et Paris, Esprit Librairie et La Veuve Duchesne, 1780.

Pour les traduction anglaises des lettres :

- M. Sherlock, *Letters from an English Traveller. Translated from the French original printed at Geneva and Paris*, London, J. Nichols, t. Cadell, P. Elmsly, H. Payne, and N. Conant, 1780.
- M. Sherlock, *New Letters from an English Traveller. Written Originally in French by the Re. Martin Sherlock, A.M. Chaplain to the Right Honourable the Earl of Bristol and now translated into English by the Author*, London, J. Nichols, t. Cadell, P. Elmsly, H. Payne, and N. Conant, 1781.

Les références tirées de ces textes, tout comme des livres anciens, ne sont pas normalisées, à l'exception des citations tirées des trois versions du *Fragment sur Shakespeare*.

Ce projet s'insère dans le cadre des 'dottorati industriali¹⁴' qui requièrent une collaboration du doctorant avec une entreprise. Cela m'a donné l'occasion de participer aux activités de la maison d'édition ETS de Pise. Cette collaboration fructueuse a été indispensable pour la bonne réussite de mon édition critique numérique : le travail de synergie entre l'entreprise, ses connaissances du secteur des humanités numériques et les recherches sur Sherlock a été important, voire essentiel. D'abord, la question la plus épineuse était liée aux compétences numériques de l'humaniste. Seulement depuis quelques années les universités offrent des séminaires et des workshops pour l'apprentissage de certains formats de balisage,

¹⁴ Ces doctorats sont financés par le Ministère de l'Université Italien. Le but est de créer une synergie entre le monde académique des universités (italiennes et étrangères) et les entreprises.

utiles pour des projets ambitieux comme celui consacré à Sherlock. La plupart des humanistes sont encore presque à jeun de toutes les compétences nécessaires pour produire une édition numérique. L'étude ponctuelle des langages, tels que TEI-Text Encoding Initiative, s'avère donc indispensable pour permettre de codifier le texte trilingue de Sherlock selon les exigences de l'œuvre. L'intérêt porté aux compétences numériques, les compétences plus 'pratiques', donc, m'a souvent fait demander si nous sommes désormais dans une phase où le jeune chercheur nécessiterait d'habiletés plastiques et adaptables aux exigences de ses projets. Une époque où, comme l'homme à tout faire de la Renaissance, les savants doivent posséder des capacités transversales pour pouvoir formuler des recherches ambitieuses. Dans mon cas, la collaboration avec ETS a supporté la réussite de mon projet de recherche tout en me permettant d'acquérir des compétences nouvelles, utiles à la création de l'édition, et plus en général, au traitement numérique des textes.

LES ŒUVRES DE MARTIN SHERLOCK ET LEUR RECEPTION

1 MARTIN SHERLOCK: UN VOYAGEUR AU SERVICE DE SHAKESPEARE

Pour comprendre les motivations qui poussèrent Sherlock à écrire et publier un hommage à Shakespeare en Italie, il faut rappeler l'atmosphère anglomane de l'époque : un vent de nouveauté littéraire soufflait de l'Angleterre et de l'Allemagne¹⁵, et dans une certaine mesure, de la France, souvent sous forme de médiateur. Ce courant inspire les artistes italiens, où les hommes de lettres commencent à regarder au-delà de la Manche pour y trouver de nouvelles sources d'inspiration. Ces tendances littéraires — qui sont aussi liées à des questions politiques et économiques — ne sont pas évidemment universellement bien acceptées, surtout là où le prestige et la suprématie nationale sont mis en question. L'anglomanie, la gallophobie et la gallomanie¹⁶, loin d'être tout simplement des termes qui désignent des modes de l'époque, évoquent plutôt l'ampleur du débat culturel qui eut lieu en Europe à ce moment et qui déboucha dans le *Sturm und Drang* en Allemagne. L'hommage de Sherlock à Shakespeare, contenu dans *Le Consiglio*, s'insère dans ce contexte, devenant le fruit de ce goût cosmopolite pour les arts. *Le Consiglio* ne s'arrête pas au simple hommage à Shakespeare, mais il contient de nombreux jugements sur la poésie italienne rapprochée de la française et de celle des anciens. Dante, Arioste, Pétrarque, Tasse mais aussi Raphaël et Michel-Ange font l'objet des réflexions de Sherlock tout comme Boileau, Corneille, Horace et Homère : les poètes cités par Sherlock sont les représentants les plus importants des littératures nationales de France, d'Angleterre et d'Italie. Il est important de souligner que c'est dans le contexte académique que cet ouvrage doit être lu, et le débat qu'il déclenche est directement lié aux rivalités entre personnages membres de l'Académie romaine. Plusieurs d'entre eux s'expriment directement en faveur de l'Irlandais à travers des écrits, des comptes

¹⁵ MARA FAZIO, *Il mito di Shakespeare et il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni, 1993.

¹⁶ Si nous considérons la définition du terme 'anglomanie' donnée par le CNRTL, nous comprenons qu'elle est une «mode qui consiste à admirer et à imiter d'une façon exagérée et systématique tout ce qui appartient à l'Angleterre», voir <https://www.cnrtl.fr/definition/anglomanie>. Par contre, la 'gallomanie' était une tendance qui règne en Europe pendant des décennies et qu'Arturo Graf met en relation avec l'anglomanie. Les deux sens seraient, de son point de vue, comme la conséquence l'un de l'autre : «una conseguenza, e starei per dire, una forma della gallomania: fatto curioso e istruttivo per più rispetti, e tra gli altri per questo, che i due influssi un po' si accordano, un po' si combattono; la gallomania si crea nell'anglomania una rivale; l'anglomania diventa un correttivo della gallomania». A. GRAF, *Anglomania*, cit., p. 33. Voir aussi, ARTURO GRAF, *Gallomania, Gallofobia, Anglomania in Italia nel Settecento*, in *Nuova Antologia*, Vol. CXVL (1 Febbraio 1910), pp. 385-409. En Europe plusieurs études ont été consacrées à l'anglomanie suite au travail de Graf : JOSEPHINE GRIENDER, *Anglomanie en France. 1740-1780. Fact, Fiction and Political discourse*, Genève, Drotz, 1985. JACQUES GURY, *L'anglomanie au XVIII^e siècle: refus de Paris comme capitale littéraire*, Paris, Université de Paris IV, 1986.

rendus et des poèmes. Certains de ces textes apparaissent, en guise d'annexes, dans certaines éditions du *Consiglio*, comme celle qui remonte à 1790¹⁷. La date de cette nouvelle édition n'est pas le fruit du hasard : cette année-là l'abbé Luigi Godard, partisan de Sherlock dès le premier moment, était élu gardien général de l'Arcadie de Rome, une position que Vincenzo Monti souhaitait aussi. La réédition du *Consiglio* pourrait donc constituer dans ce contexte une sorte de déclaration d'un courant de l'Arcadie qui avait réussi à affirmer sa ligne de pensée contre les rivalités internes qui avaient ostracisé le *Consiglio* et Sherlock onze ans plus tôt.

1.1 Le *Consiglio ad un giovane poeta* ou la «Lettera semiseria del Settecento italiano»¹⁸.

1.1.1 *Dante et Shakespeare : un discours antithétique.*

Le point de départ de la critique de Sherlock est la considération sur le retard de la poésie italienne par rapport aux autres arts. L'auteur souligne le paradoxe d'un pays qui a tous les éléments pour se distinguer dans la littérature, et qui, au contraire, n'y excelle pas :

Ma se il suolo dell'Italia è più favorevole ad una che ad un'altra Arte, mi pare che la Poesia sia quella. Il suo Clima dolce e fervido, la sua Lingua la più ricca, la più pieghevole, e la più armoniosa di tutte le lingue moderne, paiono particolarmente di favorire quest'Arte amabile; ma la prova la più persuasiva è il numero dei Poeti, e gl'Improvisatori, cosa negli altri Paesi sconosciuta. Da ciò si crederebbe che gl'Italiani signoreggiarono nella Poesia come nelle altre Arti; ma temo che il fatto non sia così¹⁹.

L'erreur des Italiens, qui cause leur retard dans la poésie, serait l'étude de modèles inadéquats pour former les jeunes poètes. Le premier d'entre eux : Dante Alighieri. L'ouvrage de Sherlock, dont l'incipit exhorte à suivre des modèles étrangers, épouse, en même temps, les opinions de l'abbé Saverio Bettinelli contre Dante. En particulier, il reprend des jugements

¹⁷ MARTIN SHERLOCK, *Consiglio ad un giovane poeta*, s.l.[Naples], s.d.[1779].

¹⁸ CARLO DIONISOTTI, *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, p. 69. Carlo Dionisotti établit une analogie entre le *Consiglio* et l'ouvrage de Giovanni Berchet, la *Lettera semiseria*, où l'auteur conseille à son jeune fils la lecture de certaines œuvres classiques pour compléter son éducation. Cependant, à la fin de la lettre il renverse tous les conseils donnés, faisant ouvertement une parodie des règles du classicisme. De la même façon, Sherlock semble renier certains conseils sur le bon goût qu'il donne au début de l'ouvrage, pour identifier Shakespeare et sa poétique comme le seul exemple digne de la grandeur d'Homère.

¹⁹ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit, p. 2.

portés sur Dante dans les *Dieci Lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*²⁰, œuvre parue en 1756.

Dans ce traité, Bettinelli reconstitue l'évolution de la littérature italienne de 1300 jusqu'à son époque, considérant Dante comme un auteur « oscuro » et « duro²¹ » et exprimant, en même temps une « preoccupazione per un eccesso di influenze inglesi e francesi sulla produzione italiana contemporanea, invocando la libertà contro le regole²² ». De même que Bettinelli, l'auteur du *Consiglio* exhorte le jeune poète à ne pas lire Dante. Cependant, il prend ses distances avec Bettinelli sur la question des influences des littératures anglaise et française, inadmissibles pour l'abbé italien :

[...] mi sia permesso di trascrivere la quinta legge del Codice di Bettinelli. Non si leggano Galli o Britanni Poeti, se non all'età di quaranta anni, quando non è più tempo di poetare. Per qual ragione questo Scrittore ha proibito la lettura dei Poeti Inglesi io non so. O li conosce o non li conosce; se non li conosce, dovrebbe avere osservato l'istessa Prudenza, che ha osservato sopra i Greci, e non dovrebbe averne parlato; se li conosce, mi muove alla compassione²³.

Sherlock contredit la vision de Bettinelli en proposant au jeune poète et de se laisser inspirer par les modèles anciens, et de regarder en même temps au-delà des Alpes pour y trouver une nouvelle source d'inspiration. Les idées de Bettinelli ne sont pourtant pas complètement rejetées. Sherlock se place en effet dans une position intermédiaire entre le classicisme et la promotion d'une nouvelle vision de la poésie qui valorise le génie subjectif de l'auteur et de l'imagination, à la base de la création poétique.

Il Signor Bettinelli, uomo di talento, ha un poco aperti gli occhj ad alcune persone spregiudicate [...]. Le dieci lettere di questo critico sono piene d'idee eccellenti²⁴.

De Bettinelli il semble accepter l'antidantisme, héritage de la critique du seizième siècle²⁵. La réception négative de la langue et de la poésie de Dante — héritage de Pietro Bembo et du XVI^e siècle — survit jusqu'au jours de Sherlock. Cette critique défavorable

²⁰ SAVERIO BETTINELLI, *Dieci Lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*, Venezia, Fenzo, 1758.

²¹ ALBERTO ASOR ROSA, *Storia europea della Letteratura italiana. Dalla decadenza al Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2009, p. 394

²² Ibidem.

²³ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit, p. 18.

²⁴ Ivi, p. 10

²⁵ MICHAEL CAESAR (éd), *Dante. The Critical Heritage*, London and New York, Routledge, 2010.

comprend tout un vocabulaire d'adjectifs, tels que : « 'trite e volgari' ; 'umili plebee laide' ; 'enigmatische' ; 'stravolte e rancide' ; 'ruggiose' ; 'noiose seccatissime' ; 'bizzarre' ; 'intemperanti' ; 'confuse e stravaganti'²⁶ », que l'on retrouve souvent dans le débat.

Dante et sa *Comédie* sont le fruit d'une période historique barbare, et l'anarchie créative du poète contraste ouvertement avec le goût supérieur développé par les hommes de lettres du siècle de Voltaire. Dans les *Lettere Virgiliane*, Bettinelli attaque Dante à partir de la deuxième lettre, prêtant sa voix polémique à Virgile, qui, en lisant le poème dantesque, déclare qu'il est ennuyeux et vide de contenus. Il le définit, donc, comme un ouvrage absolument *non divin*. Selon Bettinelli, le poème de Dante peut se réduire à certains passages, comme ceux d'Ugolino et de Paolo et Francesca²⁷. Ces mêmes jugements sont repris par Sherlock. Bien qu'il accorde à Dante une imagination « ardita e creatrice²⁸ », il définit ainsi l'œuvre du poète florentin :

La Divina Commedia presenta una facciata d'una Chiesa Gotica, in una parte della quale si vede un Bassorilievo sublime di Michel Angelo; in un'altra un Disegno del patetico Guido eseguito dall'Algaridi; di qua una mano graziosa, di là un bellissimo braccio; ma della quale il tutto è tanto Gotico quanto era il secolo nel quale viveva Dante. L'architetto abile non vi manderebbe il suo allievo per formarsi, ben sapendo quanto decipit exemplar vitiis imitabile, e temendo con ragione, che l'uso avezzerebbe i suoi occhi al brutto ed al falso più giudizioso formerebbe prima il gusto del suo allievo al bello ed al vero, ed allora il giovane artista potrebbe esaminare questa fabbrica non solamente senza rischio ma potrebbe studiarlo con gran profitto²⁹.

Il reprend, en effet, les mêmes motifs de la critique de Bettinelli :

la Commedia è definita oscura e barbara nella maggior parte dei suoi versi; Dante è chiamato nuovo Ennio, progenitore dei classici piuttosto che classico egli medesimo,

²⁶ JOSEF NAGY, *Sul dibattito tra Bettinelli e Gozzi, su Dante*, dans *L'Italia e la cultura europea*, Firenze, Franco Cesati, 2015, pp. 69-76. Il est très intéressant de voir comment ces adjectifs accompagnent la réception de Dante et de Shakespeare, en devenant des leitmotifs pour la critique littéraire. Pour Dante, par exemple, l'étiquette de 'bizarre' est donnée par Voltaire. De la même façon, Shakespeare est vu comme un 'Gille' par ses adversaires, après les jugements portés par Voltaire.

²⁷ Et en France et en Angleterre, ces deux passages de l'*Enfer* de Dante ont été traduits et considérés comme les exemples les plus beaux de la poésie dantesque : « In England the Ugolino episode was a popular subject for translation-by Jonathan Richardson in 1719, by Thomas Gray, by Warton, and by the Earl of Carlisle. The same was true in France with the Ugolino translations of Watelet, Marmontel and Lebeau [...], and with the startling innovation of the well-known Shakespeare adapter, Jean-François Ducis' version of Romeo et Juliette (1772) brought in the story of Ugolino by having the old Montaigu and his sons experience the same sufferings and horrible death as Dante's hero ». WERNER P. FRIEDERICH, *Dante through the Centuries*, « Comparative Literature », Vol. 1, No. 1 (Winter, 1949), pp. 44-54, p. 50, <https://www.jstor.org/stable/1768459>.

²⁸ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit, p. 2.

²⁹ Ivi, pp. 7-8.

dunque non da imitare, inoltre Virgilio incolpa Dante di aver reso i suoi personaggi alla stregua di insopportabili ciarloni³⁰.

Sherlock partage ainsi certaines idées de Bettinelli, mais s'oppose à l'ostracisme contre la poésie étrangère. Cependant Dante et Shakespeare semblent partager le même destin au cours du dix-huitième siècle : tous les deux avaient en commun la qualification de « barbare » et d'« obscur » et tous les deux seront réévalués au cours du Romantisme, devenant les poètes les plus représentatifs d'Angleterre et d'Italie. En fait, le destin de la réception de Dante et de celle de Shakespeare se croisent au cours du XVIII^e siècle, surtout en France³¹. Tout comme Shakespeare, Dante est un auteur dont les œuvres étaient loin de l'ordre et des règles qui gouvernaient le siècle des Lumières. Cependant, c'est au long de ce siècle que la découverte des deux poètes obscurs s'achève : dans le cas de Dante cet intérêt conduira à « l'engouement degli anni 1830-1840 »³². En France, les deux poètes commencent à être traduits presque dans les mêmes années et tous les deux seront à la base d'une production littéraire qui essaiera d'éloigner les règles et les dogmes. Mais, encore plus intéressant, les deux auteurs sont traités de la même façon par Voltaire³³. Au cours du temps, les jugements de Voltaire sur Dante se faisaient de plus en plus sévères — comme dans le cas de Shakespeare —, le philosophe arrivant jusqu'à applaudir Bettinelli³⁴ et ses idées sur le poète florentin. Les

³⁰ BRUNO CAPACI, *Attacco a Dante: Saverio Bettinelli*, dans (éd) Bruno Capaci, *Dante Oscuro e barbaro*, Roma, Carocci, pp. 159-160.

³¹ Plusieurs études sont consacrées à ce thème : ALBERT COUNSON, *Dante en France*, Paris, Erlangen, Fr. Junge, 1906. ANDRÉ PEZARD, *Comment Dante conquiert la France aux beaux jours du Romantisme*, dans *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, SEI, 1963. Plus récemment, Jacquelin Risset, traductrice de Dante en France, a parlé de l'histoire de Dante en France comme d'une « absence » : JACQUELINE RISSET, *Dante en France. Histoire d'une absence*, in *L'Italia letteraria e l'Europa. Atti del Convegno di Aosta 20-23 ottobre 1997*, Roma, Sellerio, 2001.

³² FRANCO PIVA, *La (ri)scoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento*, «Studi Francesi», No 158, Vol II, (maggio-agosto 2009), 264-277. Consulté le 20 juillet 2020. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7791>.

³³ Une esquisse des jugements de Voltaire sur Dante est donnée par l'Enciclopedia Dantesca, FELICE DEL BECCARO, Voltaire, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1970, http://www.treccani.it/enciclopedia/voltaire_%28Enciclopedia-Dantesca%29/. Il est aussi intéressant le chapitre dédié à Voltaire dans ARTURO FARINELLI, *Dante e la Francia, dall'età media al secolo di Voltaire*, Milano, Hoepli, 1908.

³⁴ Mara Fazio souligne que Shakespeare et Dante sont condamnés par le même aveuglement de Voltaire. Il écrit à Bettinelli: «Apprezzo molto il coraggio con cui avete osato dire che Dante era un folle, e la sua opera un mostro. Eppure, in questo mostro, amo una cinquantina di versi superiori al suo secolo e li preferisco a tutti quei vermiciattoli chiamati sonetti che nascono e muoiono a migliaia oggi in Italia, da Milano a Otranto». Voltaire à l'abbé Bettinelli, 18.12.1759 (Best. D8663) cité dans Mara FAZIO, *Voltaire contro Shakespeare*, Bari, Laterza, 2020, p. 186

deux écrivains au centre du canon occidental de Bloom³⁵ sont victimes de l'opposition de Voltaire :

Dietro l'accanita difesa del gusto, dietro la singolare contrapposizione tra Shakespeare e Newton, si nascondevano la paura e il rifiuto del disordine, dell'ombra, la diffidenza nei confronti del mondo delle emozioni e dei sentimenti. La stessa paura che impediva a Voltaire di capire Shakespeare, gli impediva di capire anche Dante, a proposito del quale scriverà un anno dopo, in una lettera all'abate Bettinelli³⁶.

Dans les pages consacrées à Dante, l'éloge à Shakespeare semble passer au deuxième plan par rapport aux réflexions sur les poètes italiens : cette donnée nous indique clairement le degré de connaissance qu'une partie de la critique italienne avait du Barde et, en même temps, le débat sur *le Consiglio* nous permet de mesurer l'importance de la question des modèles poétiques étrangers en Italie. Dans l'ouvrage de Sherlock ces poètes semblent s'opposer : le Barde est un modèle de force créatrice ; le *sommo Poeta* est, au contraire, un anti-modèle, qui ne peut pas être considéré comme un maître pour les jeunes poètes. Donc, nous assistons à une polémique ambivalente dans le *Consiglio* : d'un côté, Sherlock s'aligne avec Bettinelli et Voltaire contre la poétique de Dante et son obscurité ; de l'autre côté, il se bat contre les préjugés sur les étrangers de Bettinelli et l'ostracisme de Voltaire contre Shakespeare³⁷. Pourquoi, donc, Sherlock n'a-t-il pas vu le parallélisme entre Shakespeare et Dante dans la critique de son siècle ? La réponse la plus simple — et peut-être la plus correcte — recourt à la méconnaissance qui entourait Dante à cette époque, et qui affecte Sherlock lui-même. Les jugements portés sur Dante par l'Irlandais ne sont pas du tout originaux, au contraire, ils s'alignent à une certaine critique bien répandue en Europe, qui montre une connaissance superficielle et fragmentée de l'auteur italien. En général, Sherlock visait à rabaisser les poètes italiens pour élever aux yeux des lecteurs la figure de Shakespeare. Certes, les résultats qu'il obtient par cette approche ne sont pas positifs. Peut-être, comme l'explique Benedetto Croce à propos du *Consiglio*, si Sherlock avait évité de détruire la tradition littéraire

³⁵ HARLD BLOOM, *Il canone occidentale*, Milano, BUR Rizzoli, 2008.

³⁶ M. FAZIO, *Voltaire contro Shakespeare*, cit., p. 186.

³⁷ Sherlock, en essayant d'écrire un traité de pédagogie pour les jeunes poètes, propose des modèles esthétiques de poésie, où Voltaire est évoqué plutôt comme autorité en matière de littérature. Cependant, Sherlock ne manque pas d'exprimer toute sa dissension contre l'auteur de *Sémiramis* à propos de ses opinions sur Shakespeare.

italienne, son opération de promotion de Shakespeare aurait obtenu beaucoup plus de succès :

In siffatti apostolati bisogna sapersi insinuare nelle fantasie e nei cuori, saper vincere col ragionamento i preconcetti, e, poich  già queste due cose sono tutt'altro che agevoli, comportarsi con prudenza, semplificando e non complicando le questioni, e, soprattutto, guardarsi dal ferire l'amor proprio di coloro che si vuole attirare a s  e convertire. Lo Sherlock par che raccogliesse tutte le sue forze per andar contro a tutte tre queste massime, consigliato del buon senso e dall'opportunità³⁸.

En effet, Sherlock ne s'arrête pas   Dante, mais il conteste entièrement le pass  et le présent littéraires italiens : la poésie italienne est jugée comme immature par rapport   la peinture. Ces jugements donneront l'occasion à plusieurs hommes de lettres de répondre à Sherlock, en soulignant ses fautes et ses ambiguïtés dans l'œuvre.

1.1.2 La critique contre le Parnasse italien et la solution de Sherlock.

Bettinelli est donc le point de départ de la critique du *Consiglio*. Comme on l'a vu, Sherlock apprécie les opinions de l'abbé italien à propos de Dante et se les approprie pour soutenir son discours contre les modèles poétiques italiens. Cependant, Bettinelli et Sherlock partagent la même opinion sur un autre poète italien aussi : l'Arioste. Pour Bettinelli, l'auteur du *Roland furieux* est un grand poète, mais :

se alcuni Canti si tronchino dall'Orlando Furioso ch'egli stesso condanna, e tutte le stanze, che non contengono fuor che turpi buffonerie, miracoli di Paladini, incanti di maghi o sozze immagini indegne d'uomo ben nato, la macchina del Poema non ne soffrir  danno alcun³⁹.

Bettinelli admet les défauts de l'Arioste qui, pour Sherlock, constituent au moins les deux tiers du poème. L'œuvre d'Arioste est l'exemple de la négation de toutes les règles énoncées par Boileau, ce dernier représentant, pour l'Irlandais, le manuel de conduite de la bonne poésie. Arioste est coupable, dans la critique de Sherlock, d'avoir contrevenu à la règle du vraisemblable édictée par Boileau dans l'*Art Poétique*. Cette règle devient, dans le *Consiglio*, un leitmotiv contre Arioste. En fait, le jugement de Sherlock sur le *Roland* porte les

³⁸ B. CROCE, *Un viaggiatore in Italia nel Settecento*, cit., p. 463.

³⁹ S. BETTINELLI, *Dieci Lettere*, p. 57. Cité par M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 10.

traces des positions enregistrées pendant le *Grand Siècle* Sherlock, à l'instar de Boileau, conseille aux jeunes poètes les règles pour réussir dans la poésie :

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Ecco il verso prezioso che dovrebbe essere scritto in lettere d'oro, e messo nel gabinetto di ogni Poeta per stare sempre dirimpetto al suo tavolino [...] Piacesse al Cielo, che Dante ed Ariosto avessero avuto questi principi! Omero li aveva. Omero è tutto vero⁴⁰.

Sans doute, l'aspect le plus inusuel qu'on rencontre dans le *Consiglio a un giovane poeta* est la référence à l'élément du *vrai* selon Boileau, que Sherlock utilise en faveur de Shakespeare. Boileau parle du *vrai* dans *l'Art Poétique*, et Sherlock reprend ses vers pour ouvrir son ouvrage italien :

[...] rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable
Il doit régner partout, et même dans la fable :
De toute fiction l'adroite fausseté
Ne tend qu'à faire aux yeux briller la vérité⁴¹.

Nous ne serions pas dans la perspective d'un vrai naturaliste, dans une reproduction de la nature telle qu'elle est. Le vrai de Boileau, et que Sherlock aussi prend en compte comme règle pour la bonne poésie, indiquerait plutôt une nature qui représente ce qu'il y a de plus humain⁴². En d'autres mots, le *vrai* dans l'œuvre d'art ne doit pas reproduire les bassesses humaines, ce qu'il y a d'odieux :

Nous ne déchaînerons pas la brute sur le théâtre ; et, pour inspirer l'horreur du vice, nous ne le peindrons pas sous des traits qui aient l'air d'en caresser l'idée. [...] Et nous imiterons ainsi d'autant mieux la nature, que ces représentations, moins conformes peut-être à la vérité d'un moment, le seront davantage à la vérité de tous les temps et de tous les lieux⁴³.

⁴⁰ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit, p. 21.

⁴¹ FERNAND BRUNETIERE, *Études sur le XVIIe siècle: III. L'esthétique de Boileau*, «Revue des Deux Mondes (1829-1971)», No 3 (1er Juin 1889), pp. 662-685, p. 673.

⁴² Ivi, p. 674. À ce sujet voir aussi RENE BRAY, *La formation de la doctrine classique*, Paris, Hachette, 1927; EMMANUEL BURY, *La poésie selon Boileau. Entre classicisme et néoclassicisme*, «Revue européenne de recherches sur la poésie», No 3(2017), pp. 37-50 ; Sur la réception européenne d'Arioste: CHRISTIAN RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.

⁴³ Ivi, pp. 674-675.

Donc, selon une réflexion analogue, tout ce qui est bizarre et accidentel doit rester hors de la poésie, parce que son existence « n'est qu'une transgression ou une dérision de ses lois⁴⁴ » de la nature. Voilà la faute de la poésie de l'Arioste. C'est pour cette raison que Boileau souligne l'importance de l'imitation des anciens, qui ont été « plus voisins que nous de la nature, s'ils ne l'ont sans doute pas mieux connue, l'ont mieux attrapée, à cause qu'ils l'ont fait presque pas sans le savoir⁴⁵ ».

Sherlock fait écho aux préceptes de Boileau sur les anciens en jugeant la poésie des Grecs comme une source supérieure à la poésie des Latins. « I greci furono superiori a tutti gli uomini ; per quali ragioni fisiche e morali non so ; ma so che hanno formato tutte le Nazioni⁴⁶ ». Donc, le culte des anciens chez Sherlock et Boileau refuse évidemment le sujet d'Aristote. En effet, la doctrine classique française avait repoussé les « extravagances italiennes », en faveur des auteurs classiques : « le poème de l'Arioste choquait trop ouvertement toutes les tendances de l'esprit classique⁴⁷ ». Les opinions des étrangers sur les deux modèles italiens, Arioste et Tasse, se résoudraient alors en faveur du deuxième, car la *Jérusalem délivrée* « était un compromis entre le décalque servile que recommandaient les érudites et le trop libre *romanzo* de son prédécesseur ; c'était bien une épopée, mais une épopée nationale⁴⁸ ». Sherlock épouse ainsi toute la ligne esthétique classique tracée dans le siècle précédent, dont Boileau représentait la voix la plus influente : une doctrine du goût qui s'inspirait de « Virgile et Tasse, plutôt qu[e d']Homère et [d']Arioste⁴⁹ ». Le discours sur les modèles de Sherlock met donc au premier rang les Grecs : ils sont suivis des Latins et des Français — comme Racine et Boileau et la Fontaine — qui ont puisé aux anciens, en devenant, à leur tour, des exemples. En particulier, Homère occupe le rôle de père de toute forme de poésie, celui qui a peint la Nature « con arditezza et con verità⁵⁰ ».

Toute connaissance de la poésie se réduit, de ce point de vue, à l'étude de la Nature qui constitue, avec la philosophie, la matière de base pour construire sa formation de poète. Il s'agit d'une nature idéalisée telle qu'elle est décrite par Homère, Virgile et Sophocle.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ FERDINAND BRUNETIERE, *Notice*, dans NICOLAS BOILEAU DEPREAUX, *Œuvres poétiques précédées d'une notice biographique et littéraire et accompagnées de notes*, Paris, Hachette, 1895, p. XVI, deuxième édition.

⁴⁶ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 12.

⁴⁷ R. BRAY, cit., p. 185.

⁴⁸ Ivi, p. 186.

⁴⁹ Ivi, p. 189.

⁵⁰ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 50.

Cependant, dans l'idée de Sherlock, il s'agit aussi d'une nature qui ne doit pas être imitée stérilement⁵¹ mais émulée⁵² afin de permettre au jeune poète de devenir un nouvel Homère, un nouveau Virgile. La clé du discours de Sherlock se fonde, ici, sur la thèse que la copie parfaite d'un maître engendrerait une poésie stérile. L'imitation, selon Sherlock, n'est pas la voie pour instruire les jeunes poètes à l'art de la poésie, car cette pratique ne sert pas à arriver à la beauté. Il utilise l'exemple de la peinture. Dans ce cas, les poètes qui imitent fidèlement seraient comme les peintres flamands. Dans leurs tableaux l'imitation de la Nature est portée au sommet, cependant, selon l'Irlandais, ils ne sont pas supérieurs aux peintres italiens. Donc l'imitation de la Nature, suggérée par Sherlock, serait dans une certaine mesure un choix orienté par le bon goût de l'auteur, qui doit savoir prendre les éléments dignes et délaisser les mauvais, pour créer une œuvre d'art qui soit parfaite⁵³. Cette conception de la Nature comme source de poésie serait donc proche de l'idée du vrai de Boileau. Il soutient le principe d'une activité du poète capable de juger digne de représentation tel ou tel autre élément de la Nature et de le soumettre à une recreation poétique.

C'est justement à partir d'une exhortation — et à partir de la constatation de la stérilité de l'imitation, entendue comme copie — que se développe l'éloge à Shakespeare. Cet éloge deviendra l'incipit du *Fragment* : « Studiate dunque sempre la Natura⁵⁴ ». Shakespeare est présenté à partir de cette exhortation non comme un poète qui a stérilement imité les Grecs — ou la Nature — mais comme celui qui a réussi à créer une nouvelle perspective sur la Nature, qui a dépassé les anciens en atteignant leur niveau⁵⁵. Le Barde est donc présenté comme opposé aux mauvais exemples des poètes italiens. La vraie poésie, dans la perspective de Sherlock, n'est pas l'art de la copie du passé, mais une activité créatrice qui implique une

⁵¹ Nous verrons que Giuseppe Dionisi, l'un des adversaires de Sherlock, organise son ouvrage en réponse à l'Irlandais contre les idées sur l'émulation suggérées par Sherlock. Je renvoie au paragraphe 1.3.4 de ce chapitre.

⁵² Bien que ce terme soit rare en français, je l'utilise ici pour le différencier du terme 'imiter' et pour maintenir la distinction faite par Sherlock dans l'œuvre.

⁵³ Ici Sherlock rejoint parfaitement la doctrine de la Belle Nature. ABBE BATTEAUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Durand, 1746, pp. 22.29. À ce propos il faut souligner le travail de CATHERINE KINTZLER, *L'imitation en art: alienation ou invention?*, «Mezetulle», 18 Juillet 2010.

⁵⁴ Ibidem. La considération de Shakespeare en tant que poète de la Nature est bien répandue dans la critique du temps. Sherlock utilise cette idée de Shakespeare en l'empruntant directement de la critique anglaise. Nous nous réservons d'approfondir et de contextualiser cette question dans la deuxième partie de cette étude, consacrée à la réception de Shakespeare en Europe.

⁵⁵ Homère et Shakespeare sont souvent mis l'un à côté de l'autre par la critique anglaise. Shakespeare, nouvel Homère, imite directement la nature sans passer par le modèle antique, central dans la doctrine de la belle nature.

capacité à surmonter les maîtres avec une approche *émulative*⁵⁶ : « Studiate gli Antichi continuamente, non per prendere le loro idee, ma per prendere il loro spirito, non per imitarli, ma per emularli ; non so chi abbia ben detto, meno voi li imitate, più voi gli somiglierete⁵⁷ ».

1.2 Un Irlandais à l’Arcadie de Rome : polémiques et querelles autour du *Consiglio*⁵⁸.

Après la publication du *Consiglio*, les critiques sur la poésie italienne soulevées par Sherlock animèrent les esprits polémiques du contexte arcadique. Cette querelle devint presque inévitable et beaucoup d’hommes de lettres jouèrent leur rôle dans ce débat. Les opposants aux idées sur la poésie exprimée par Sherlock, appartenaient à la faction adverse à celle qui protégeait ce dernier dans le milieu académicien. La complexité de cette polémique, désormais presque oubliée par l’histoire littéraire, est due au grand nombre de relations qui liaient entre eux les membres de l’académie romaine, et au grand nombre de personnages secondaires qui choisirent d’y participer.

Il est certain que Sherlock fréquenta à Rome le milieu poétique, comme il l’explique lui-même dans les *Lettres d’un voyageur anglais*⁵⁹. Le chanoine irlandais devint membre de l’Arcadia avec le nom de Filete Ateneo⁶⁰ déjà à partir de 1777. À cette époque-là, l’Arcadia

⁵⁶ Émulation, porte en soit l’idée de compétition avec un modèle, pour le surmonter. Cette perspective sera très débattue par Dionisi dans son ouvrage contre Sherlock.

⁵⁷ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 49.

⁵⁸ Certains aspects de cette polémique et de la réception italienne du *Consiglio* ont été étudiés et analysés dans les travaux en collaboration avec Vincenzo De Santis et Jean-Louis Haquette : ADELAIDE PAGANO, *Dal dibattito su Shakespeare al dibattito su Sherlock : un episodio dimenticato della critica sul bardo in Italia alla fine del Settecento*, dans (éd) VINCENZO DE SANTIS, ANTONELLA PIAZZA, SILVIA SPERA, *Not for an Age but for all Time. Ricezioni creative di Shakespeare da Milton ai romantici*, «Il confronto Letterario», Supplemento, No 74 (2021), pp. 87-100. JEAN-LOUIS HAQUETTE, ADELAIDE PAGANO, *Du débat italien à la médiation Européenne : les périodiques littéraires et le Consiglio ad un giovane poeta de Martin Sherlock dans les années 1780*, «Italiano LinguaDue», vol. 13, No 1(2021), pp. 851-862.

⁵⁹ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 114.

⁶⁰ STEFANIA BARAGETTI, *I Poeti dell’Accademia: Le Rime degli Arcadi (1716-1781)*, thèse de doctorat soutenue à L’Università degli Studi di Parma, a.a. 2009-2010. L’entrée de Sherlock à l’Arcadia est attestée aussi par (éd) MARIA GIORGETTI VIGHI, *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Arcadia Accademia Letteraria Italiana, Roma, 1977. Ici, l’adhésion de Sherlock est datée 1777.

était sous la garde de Gioacchino Pizzi⁶¹. Cependant, à l'époque Luigi Godard⁶² jouait le rôle de sous gardien. Ce dernier fut au centre de plusieurs querelles pendant toute sa carrière dans les lettres romaines. Contrairement à Pizzi, il avait l'ambition d'apporter des changements et des nouveautés dans la poésie italienne, en essayant de la reformer grâce à des modèles poétiques novateurs. Godard devint l'un des premiers partisans de Sherlock en Italie, à cause de son adhésion aux Lumières et pour ses préférences anglophiles, manifestées depuis sa jeunesse⁶³. Ces tendances le poussèrent à regarder au-delà des Alpes pour y trouver les nouvelles muses poétiques, dont l'Italie avait besoin, ainsi que le décrit Carlo Dionisotti :

l'assenso al gusto e alla cultura illuministica, la visione vaga di un panorama che si estende oltre le Alpi e prospetta sul piano stesso della tradizione umanistica le letterature nuove di Inghilterra e di Francia. Letteratura e scienza perché accanto a Milton e Pope sta la Natura⁶⁴.

On peut aussi penser que le soutien à Sherlock est lié chez Godard à des raisons plus personnelles. En effet, les débats dans l'Arcadie de Rome — comme dans le cas du couronnement de Corilla Olimpica au Capitole⁶⁵ — étaient alimentés par la rivalité entre

⁶¹ Gioacchino Pizzi (1716-1790) devient le gardien général de l'Arcadia de Rome à l'époque de la permanence de Sherlock à Rome. Son rôle de gardien s'insère dans une dense activité littéraire et diplomatique qui mène plusieurs personnages nobles d'Europe à avoir des rapports avec l'Arcadia. La nouveauté qu'il veut inaugurer est celle d'une poésie philosophique et d'un éloignement de la poésie pastorale traditionnelle. Ces éléments de nouveauté semblent se trouver dans la poésie de Maria Maddalena Morelli (1727- 1800), couronnée à l'Arcadia en 1775, attaquée par certains membres de l'Académie. Ces deux personnages sont au cœur de la *Pizzi-Corilleide*, une pièce très intéressante dans notre étude sur Sherlock parce que l'Irlandais et son ami Scarpelli recevront le même traitement lors de la publication du *Consiglio*. La *Sherlock-Scarpelleide*, l'une des œuvres les plus venimeuses contre Sherlock et Scarpelli, se structure comme l'ouvrage contre Pizzi e Maria Morelli, et sera une sorte d'appel aux armes des ennemis de Scarpelli et de Godard. ANNALISA NACINOVICH, *Pizzi, Gioacchino*, dans *Dizionario Biografico degli italiani*, Vol. 84 (2015), [http://www.treccani.it/enciclopedia/gioacchino-pizzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gioacchino-pizzi_(Dizionario-Biografico)/). PATRIZIA FORMICA, *Gioacchino Pizzi*, dans AA.VV., *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, Roma, Biblioteca Vallicelliana, 1991, pp. 139-140.

⁶² Né à Ancône, Luigi Godard (1740-1824) devient membre de l'Arcadia en 1769. Il est l'un des principaux collaborateurs de Pizzi pour le renouvellement de la poésie Arcadique, qui devait s'affranchir de la tradition idyllique et pastorale pour découvrir le goût classique et, surtout, s'ouvrir à la production étrangère. Même si la science et la philosophie devaient être les sources d'inspiration poétique pour la nouvelle poésie, au centre du changement il y avait aussi la redécouverte du 'magistero' de Dante. Cette position sur le poète florentin trace une forte distance par rapport à Sherlock, qui ne considère pas Dante un modèle même s'il lui reconnaît l'imagination superbe de Michel-Ange. Godard essaya de continuer ce renouvellement de la poésie jusqu'à sa mort et pendant tout son mandat de gardien général de l'Arcadia en 1790. EMILIO AMEDEO DE TIPALDO, *Biografia degli Italiani Illustri nelle Scienze, lettere ed arti del se. CVIII e dei contemporanei*, vol. VI, Venezia, tip. Di Alvisio Poli, 1838. AA.VV., *Tre secoli di Storia dell'Arcadia*, Roma, Biblioteca Vallicelliana, 1991, pp. 141-142. DAVID R. ARMANDO, *Dizionario Biografico degli italiani*, Vol. 57 (2001), [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-godard_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-godard_(Dizionario-Biografico)/).

⁶³ C. DIONISOTTI, cit. p. 57.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Sur le couronnement de Maria Morelli au Capitole, voir l'étude déjà citée de MARIA TERESA ACQUARO GRAZIOSI,

Godard et Vincenzo Monti⁶⁶, adversaire de Sherlock. Donc, toutes les polémiques contre le *Consiglio*, doivent être analysées dans ce contexte littéraire fait de ruptures entre les membres les plus représentatifs de l'Académie romaine. Pour défendre leurs idées, le chanoine et Godard avaient tous les deux le soutien du comte de Bristol, Frederick Augustus Hervey. En effet, les deux écrivains dédicacèrent leurs écrits au comte : Sherlock lui demande sa protection, en évoquant son admiration pour le mécénat anglais ; Godard instaure son amitié avec le comte, pour répondre à sa vocation cosmopolite et pour souligner, selon Dionisotti, la « fedeltà tenace all'internazionale illuminista e all'adesione all'anglomania⁶⁷ ».

D'un point de vue des modèles poétiques, l'accord de Godard avec les idées de Sherlock se retrouve dans ses préférences littéraires : Boileau, Montesquieu et Rousseau étaient les Français qui inspiraient Godard et le chanoine irlandais, ainsi que d'Alembert et Voltaire. À propos de la poésie italienne, les deux écrivains avaient en commun une prédilection évidente pour Métastase. Sherlock admet, dans le *Consiglio* :

Vediamo se qualch'altro uomo celebre abbia veduto che Dante ed Ariosto erano pessimi modelli, se abbia scelto una strada opposta alla loro, e se sia riuscito. Ne nomino tre, Tasso, Maffei, e Metastasio: Di questi Poeti veruno non ha preso il suo modello nell'Italia, tutti tre hanno avuto del gran successo; ma ad un tal segno Dante ed Ariosto avevano corrotto il gusto universale, che niuno di loro ha potuto dare una scuola. Fra gli uomini di gusto hanno degli ammiratori, ma fra i Poeti non un solo allievo⁶⁸.

Et dans ses *Lettres d'un voyageur anglois*, il présente Métastase comme le meilleur poète italien :

Le Métastase ne manque pas d'une seule des qualités qui constituent le grand Poète : né sensible, avec un esprit profond et pénétrant, et avec une imagination vive et féconde, il possédoit tout ce qu'on peut tenir de la nature : À l'âge de douze ans il entra dans la maison du célèbre Gravina : ce Savant qui voyoit le clinquant, les éclatantes folies, et abondance stérile des Poètes Italiens, montrait au Métastase que la vraie source d'un goût sûr étoit les Auteurs Grecs : le jeune Éleve saisit cette idée, approfondit les principes

L'Arcadia. Trecento anni di storia, Roma, Palombi, 1991. Voir aussi : *Adunanza tenuta dagli Arcadi per la coronazione della celebre pastorella Corilla Olimpica*, Roma, Stampe del Salomini, 1775 ; et la sitographie : <https://www.accademiadellarcadia.it/storia/lincoronazione-di-corilla-olimpica/>; https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-maddalena-morelli_%28Dizionario-Biografico%29/.

⁶⁶ La rivalité entre les deux membres de l'Arcadia augmente en 1783, quand Godard devient sous-gardien de l'Académie. Dans cette rivalité s'insère aussi Cesarotti, reçu dans l'Arcadia cette même année. Il noue des relations avec Godard qui était de plus en plus en contraste avec Monti. M.T. ACQUARO GRAZIOSI, cit., p. 47.

⁶⁷ C. DIONISOTTI, cit. p. 57.

⁶⁸ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., pp. 30-31.

de ces Poètes, et c'est sur leurs principes, qu'il a travaillé toute sa vie. L'Italie n'est guère faite aujourd'hui pour inspirer des sentiments sublimes ; elle donne bien une connoissance des passions tendres ; ce fut dans l'Italie qu'il passa sa jeunesse ; ce fut-là qu'il apprit à écrire son Démétrio, son Olympiade, et son Démofonte. A l'âge de vingt-cinq ans il passa dans l'Allemagne ; le séjour de Vienne et la lecture de Corneille lui élevèrent l'âme ; il écrivit son Regolo et sa Clemenza di Tito : aucun Auteur n'a mieux compris Horace ; peu de Poètes ont si bien exécuté ses idées ; [...] Il n'a pas moins senti le prix de Boileau que d'Horace ? et il ne s'écarta jamais de ces grands principes ;

Tout doit tendre au bon-Sens ;

Bien n'est beau que le Vrai, le Vrai seul est aimable⁶⁹.

Le Métastase de Godard est l'un des héros d'un poème en huitains qu'il écrit et publie en 1778, la *Novità Poetica*⁷⁰. Ce poème avait l'ambition de devenir le « manifesto della nuova Arcadia⁷¹ », c'est-à-dire d'une Arcadia qui réévaluait l'Arioste, qui s'inspirait non seulement des Grecs et Latins, mais aussi des étrangers. Donc, Shakespeare faisait partie de ces nouveaux auteurs qui pouvaient renouveler la poésie italienne et, selon Godard, il vécut comme « alunno di natura [...] e i segreti ne amò più ch'io non dico⁷² ».

Godard essaya donc de réformer l'Arcadie, dont il était le gardien, à partir de 1790 jusqu'à sa mort. Le merveilleux, condamné par les règles du dix-septième siècle, est réévalué en tant qu'élément poétique⁷³. Dans ce nouveau Parnasse, une place d'honneur est réservée à Frugoni, Maffei et Metastase⁷⁴. Godard reconnaissait à Metastase le mérite d'avoir produit une rupture dans une tradition épuisée et stérile, et d'avoir été : « il primo poeta di una nuova letteratura⁷⁵ » :

La Dea volea seguir. Ma un rombo feo
Improvviso apparir d'ombre ridenti :
Eran cigni qual tosko, e quale Achèò,
Qual dato d'Anglia a le pensose genti.
V'era la stella del Roman Tarpeo
Metastasio stupor de' dì vegnenti :
Maffei v'era, e Frugon, di Cinna il grande
Scrittor, ce Sofoclèa la pompa spande.

⁶⁹ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., pp. 55-57.

⁷⁰ Sherlock était déjà à Rome et il faisait déjà partie de l'Arcadia.

⁷¹ C. DIONISOTTI, cit. p. 67.

⁷² LUIGI GODARD, *Poesie di Cimate Miceno*, Roma, Giuseppe Salviucci, 1823, p. 64. Cette idée devient l'un leitmotiv présent dans la réception de Shakespeare en Angleterre, comme nous le verrons dans les chapitres suivants.

⁷³ FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario : storia, logica e forme*, Torino, Einaudi 2017. PHILIPPE SELLIER, *Essais sur l'imaginaire classique : Pascal, Racine, précieuse et moralistes, Fénelon*, Paris, Champion, 2005.

⁷⁴ C. DIONISOTTI, cit., p. 67.

⁷⁵ Ivi, p. 69.

Di Belinda il Cantor vidi che scrisse
 Carme d'utile sparso a l'uomo amico :
 Colui che 'l verdeggianti Eden descrisse
 La orte e 'l caos tenebroso antico :
 Shakespear, che alunno di natura visse,
 E i segreti ne amò più ch'i' non dico :
 E 'l severo di stil, d'immagin pareo
 De la Senna regal sommo Aristarco⁷⁶.

Sherlock et Godard partageaient, donc, le même but : tous les deux posent leur attention à la littérature anglaise. *La Novità poetica* se configure comme un hymne à la poésie, où Nature et science se fondent, où les classiques grecs et latins deviennent des sources éternelles de fascination littéraire et où, en même temps, l'auteur souhaite la formation d'une nouvelle poésie qui puisse tirer l'inspiration d'un 'naturalisme' des lumières, en proposant : «un'armonica fusione della cultura classica con quelle inglese e francese, anzi la francese mediata dall'inglese, nella celebrazione di ingegni famosi quali Milton, Pope, Newton⁷⁷».

Ces points communs entre les deux personnages — malgré des différences à propos d'Arioste — mettaient Sherlock et Godard sur le même front de la bataille pour la révision des modèles poétiques en Italie. Pour cette raison, Godard, dans un premier moment, engage sa plume dans la protection de Sherlock en lui consacrant une *Ode all'ornatissimo signor Sherlock*⁷⁸ (annexe 1). Dans cette ode, l'Irlandais est «seguace di Boileau critica saggia⁷⁹». Godard choisit, donc, de défendre ses opinions dans son *Ode* en dévoilant son amitié avec Sherlock. Les positions déclarées dans la *Novità poetica*, tout comme les principes sur la poésie dans son *Consiglio*, nous renvoient l'atmosphère culturelle de l'Arcadie de Rome. À côté de ces œuvres, le *Saggio di poesie*⁸⁰ de Vincenzo Monti montre l'intérêt porté aux modèles poétiques proposés par Sherlock. Monti, nous le verrons dans les prochaines pages, s'oppose féroce­ment à Sherlock et à Godard, et son l'hostilité était bien connue dans l'Académie de Rome. Selon Dionisotti, les pages du *Saggio* de Monti «riassumono e annullano la novità poetica del Godard, ma perciò stesso non si intendono senza di quella, senza quel flusso di

⁷⁶ L. GODARD, *Poesie*, cit., pp. 63-64.

⁷⁷ M.T. ACQUARO GRAZIOSI, cit., p. 36.

⁷⁸ LUIGI GODARD, *All'Onoratissimo signor Sherlock*, contenu dans, MARTIN SHERLOCK, *Consiglio ad un giovane poeta*, 1790.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ VINCENZO MONTI, *Saggio di Poesie dell'Abate Vincenzo Monti a sua Eccellenza la Signora Marchesa Maria Maddalena Trotti Bevilacqua*, Livorno, Dai Torchi dell'Enciclopedia, 1779.

velleità nuove ed estravaganti che aveva trovato il suo sbocco nella seconda Arcadia [...]»⁸¹. En même temps, cet écrit de Monti contient une première réponse indirecte au *Consiglio* de Sherlock et marque son «voltafaccia»⁸² contre l'irlandais, la rupture avec ses adversaires et l'influence de son ami, Alessandro Zorzi, l'un des autres opposants à Sherlock, qui engage lui aussi sa plume dans la querelle en 1779.

À côté de l'*Ode* consacrée à l'irlandais, l'édition du 1790 contient aussi *Gli Effetti della musica*, œuvre de Dryden traduite par l'abbé et signée avec son pseudonyme arcadique, Cimate Micenio. La première édition napolitaine du *Consiglio* avait tout de suite soulevé plusieurs polémiques, et Sherlock avait eu besoin de l'intervention de ses protecteurs de l'Arcadie pour défendre son écrit. Ensuite, les éditions suivantes comprennent une traduction par Giuseppe Torelli de l'*Elegy* de Thomas Gray, qui inscrit implicitement l'ouvrage de Sherlock dans le circuit de l'anglomanie italienne, annonciateur d'une nouvelle poétique fondée notamment sur la sensibilité à la nature⁸³.

Donc, Godard et Sherlock avaient en commun plusieurs idées sur la nouvelle poésie italienne. Même si Sherlock exclut du Parnasse des modèles comme Arioste et Dante, la prédilection des deux personnages pour les auteurs étrangers, français et anglais, les inscrit dans la même perspective et, leurs relations nous poussent à réfléchir à propos des rivalités dans le milieu de l'Académie.

Une autre figure de l'Arcadie de Rome prend aussi le parti de Sherlock et Godard : Antonio Scarpelli⁸⁴. Son sonnet, *All'Eruditissimo signor Sherlock* (annexe 2), qui représente les ennemis de Sherlock comme des poètes insignifiants, jette de l'huile sur le feu :

[...]Sei tu, Saggio Sherlock, che prese a gioco
Le magic'opere e i favolosi incanti,
Fai che a Natura e a Verità dian loco
L'altre follie de' Paladini erranti:

Tu dissipi i Danteschi orror segreti,
Che in Ausonia finor culto divino

⁸¹ C. DIONISOTTI, cit., p. 73.

⁸² Ibidem.

⁸³ WALTER BINNI, *Preromanticismo Italiano*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1959, 2° ed.

⁸⁴ Les informations biographiques sur Antonio Scarpelli sont plutôt circonscrites. La plupart d'entre elles se limitent à reporter son nom en tant que membre de l'Académie de l'Arcadia de Rome (Alesindo Latmio) et son rôle de 'sottocustode del Serbatoio'. Voir. A.M. GIORGETTI VICHI, cit., p. 13.

Ebber dai troppo creduli poeti; [...]⁸⁵

Ces vers montrent le désaccord profond sur le *Consiglio* (Scarpelli souhaite l'abolition des «magic'opere e i favolosi incanti» en faisant référence directement à Arioste et à ses «Paladini erranti»). C'est la référence à Dante qui s'avère encore plus virulente. La critique de Scarpelli va donc au-delà de la simple protection d'un écrivain, mais il est bien clair que le but de son sonnet était d'attaquer féroce­ment ses rivaux et contemporains.

L'accusation de Scarpelli ne passe pas inaperçue, et elle cause la virulente réponse qui débouche aussi sur une attaque contre ce dernier : les Italiens pouvaient tolérer un étranger qui méprisait leur poésie à cause de son ignorance — laquelle l'innocentait partiellement (cependant, ils ne pouvaient pas supporter qu'un Italien ose lancer des invectives contre le parnasse national). En tout cas, Scarpelli ne se limite pas à la défense de Sherlock, il publie un compte rendu de l'œuvre de l'Irlandais dans les «Efemeridi Letterarie de Rome» — une revue qui sera le théâtre du débat contre le *Consiglio*. Paru le 20 février 1779 — et dans le numéro suivant — le compte rendu de Scarpelli du texte de Sherlock, devient le manifeste de la défense de cette œuvre. Il partage les positions les plus polémiques sur Dante et il méprise un certain public italien, coupable, à son avis, de faire partie d'une «intollerante repubblica» et d'avoir «eccitato una terribile rivoluzione [contre Sherlock]⁸⁶».

L'auteur souligne à plusieurs reprises que l'orgueil national des hommes de lettres obscurcit leur jugement sur les lettres italiennes : en effet, ils ne regardent pas le *Consiglio* comme une nouveauté, mais seulement comme une attaque contre la poésie italienne. Ce reproche est fait aussi contre Bettinelli, qui refuse les «Galli e Britanni fino all'età di quarant'anni quando non è più il tempo di poetare⁸⁷». Donc, Bettinelli aussi devient la cible de Sherlock. Le problème qui se pose sur la question des modèles, comme le souligne Scarpelli, ne concerne pas les Grecs et les Latins, mais surtout la langue française, méprisée et jugée inadaptée à la poésie en raison de son caractère trop régulier. Selon Scarpelli, la littérature française serait elle aussi capable de fournir des modèles de sublime et il donne comme exemple célèbre l'*Épître au roi* de Boileau⁸⁸. Enfin, Scarpelli aborde la question

⁸⁵ ANTONIO SCARPELLI, *All'Eruditissimo signor Sherlock sonetto*, dans MARTIN SHERLOCK, *Consiglio a un giovane poeta*, s.l. [Rome], 1790.

⁸⁶ ANTONIO SCARPELLI, *Consiglio ad un giovane poeta del Sig. Sherlock. Amicus Socrates, amicus Plato, sed magis amica veritas*, «Efemeridi letterarie di Roma», t. VIII, n°8 (20 febbraio 1779), pp. 57-61, p. 67.

⁸⁷ *Ivi*, p. 68.

⁸⁸ *Ibidem*.

shakespearienne, qui est l'élément le plus intéressant pour notre étude. Scarpelli évoque l'impartialité de Sherlock qui a proposé aux Italiens le modèle du Barde de l'Avon, en décrivant ses mérites, mais aussi en soulignant ses défauts. Cette approche, continue Scarpelli, met en relief la bonne foi de Sherlock, porteur de vérité, qui ne laisse pas son jugement s'obscurcir par 'l'amor Nazionale'.

Cet article de Scarpelli causa des réactions venimeuses qui trouveront place dans la revue romaine des «Efemeridi», et dans les «Novelle letterarie» de Florence, où Sherlock est profondément méprisé à cause de ses jugements sur l'Arioste, Dante et Pétrarque.

Ce qui est curieux à ce propos est le fait que Sherlock soit contesté, et qu'en même temps les adversaires ne donnent pas d'importance à la question de Shakespeare et à l'éloge consacré au Barde dans le *Consiglio*. Ce poète est jugé simplement comme un «autore del libro della natura⁸⁹». Ils admettent que la digression sur Shakespeare constitue la partie la plus importante du livre⁹⁰, cependant, l'attention des critiques est aveuglée par les thèmes que nous venons d'évoquer. Tout cela souligne que les intentions de Sherlock — proposer aux jeunes Italiens, dépourvus de toute familiarité avec Shakespeare, le modèle du Barde — n'ont pas du tout été comprises dans la réception italienne.

Plus généralement, le séjour florentin de Sherlock fut très peu chaleureux si on le met en relation avec les critiques des «Novelle Letterarie» de Florence. En effet, nous avons un témoignage direct des relations florentines de Sherlock dans la correspondance de Corilla Olimpica avec Amaduzzi, citée aussi par Nacinovich⁹¹. Lors du passage de Sherlock à Florence, il rendit visite à Maria Morelli, en lui donnant peut-être une lettre de présentation de Biante⁹². Pour Amaduzzi, Sherlock était :

un Poeta Filosofo, anzi un Precettore de' poeti, a cui conviene un posto distinto tra Orazio e Boileau [il quale] conosce con fondamento i migliori poeti e poemi d'Italia e vuol compiere la serie delle più importanti conoscenze su questo particolare con conoscere l'inimitabile vostro entusiasmo per poi chiudere i fasti del Parnaso italiano⁹³.

⁸⁹ «Novelle Letterarie di Firenze», No 14 (2 aprile 1779), pp. 214-218, p. 218.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ A. NACINOVICH, «*Il sogno incantatore*», cit. pp. 118-119.

⁹² Ibidem.

⁹³ (éd) LUCIANA MORELLI, *Il carteggio tra Amaduzzi e Corilla Olimpica. 1775-1792*, Firenze, Olschki, 2000, Lettre d'Amaduzzi à Corilla du 6 mars 1779, p 136.

Malgré les recommandations d'Amaduzzi, Maria Morelli⁹⁴ se montre plutôt froide avec Sherlock et son ami le Dr Pery⁹⁵ — et le même traitement est réservé au comte Hervey, bien qu'il eût une très bonne réputation en Italie. Maria Morelli consacre à Sherlock des lignes laconiques dans ses lettres⁹⁶, en soulignant qu'il y avait un certain désaccord autour de l'Irlandais, protégé par Godard. Cette défense du sous-gardien de l'Arcadie ne met pas Sherlock à l'abri des critiques de Vincenzo Monti qui devient le détracteur le plus féroce du *Consiglio*. Monti s'adressa directement aux auteurs des « Efemeridi » pour manifester son désaccord dans une lettre anonyme : *Lettera di un ferrarese agli autori delle Efemeridi Romane*⁹⁷. À côté de la rivalité entre Godard et Monti, l'attaque de ce dernier à Sherlock et Scarpelli est bien détaillée par la correspondance de Monti à Vannetti, mentionnée dans un article paru dans la *Nuova Antologia*⁹⁸. De cet article, on pourrait déduire que l'Irlandais et Monti entretenaient une relation amicale à Rome que la publication du *Consiglio* bouleverse : « Sherlock parlava spesso del suo libricciattolo, cui il Monti non annetteva importanza alcuna, stimando celie le aspirazioni del viaggiatore inglese⁹⁹ ». En effet, après la publication du *Consiglio* à Naples, Monti refuse quatre fois de voir Sherlock qui venait de rentrer à Rome. Cependant, à une autre occasion les deux auteurs se rencontrent. Ici, Monti essaya de « non entrare in discorso del libro in niuno modo¹⁰⁰ ». Dans la lettre à Vannetti, Monti souligne que ses bonnes intentions furent presque inutiles et que la conversation entre les deux toucha bientôt le thème du livre de Sherlock :

⁹⁴ Une autre référence à la polémique contre Sherlock est donnée dans une lettre de Giovanni Ranieri Rastrelli à Corilla du 2 Novembre 1783. Cette lettre raconte les relations entre Rastrelli et Scarpelli, coupable d'être «congiurato, unitamente coll'Inglese Martino Sherlock, ad avvilire tutti i passati, ed i presenti Italiani Poeti». Cette lettre écrite quatre ans après la publication du *Consiglio*, montre que la polémique contre Sherlock n'a pas eu une vie très brève, mais au contraire, elle reste dans la mémoire des personnages liés à l'Arcadia de Rome pendant plusieurs années.

⁹⁵ William Cecil Pery (1721-1794), évêque de Killala. Sa biographie se limite à quelques informations conservées dans les archives du Trinity College de Dublin qu'il fréquente jusqu'en 1781 : <http://thepeerage.com/p35908.htm#i359078>

⁹⁶ Maria Morelli commente froidement la question d'Amaduzzi à Corilla «se comparvero poi mai que' due Ibernesei». Elle dit qu'ils arrivent chez elle une seule fois et qu'ils repartent vite. (éd) L. MORELLI, cit., p. 140 (april 1779) e p. 144 (20 april 1779). Ces lettres sont citées également par A. NACHINOVICH, «*Il sogno incantatore*», p. 119.

⁹⁷ *Lettera di un ferrarese agli autori delle Efemeridi Romane*, «Efemeridi letterarie» di Roma, t. VIII, No 33 et 34 (14 et 21 août 1779). Nacinovich attribue la lettre anonyme à Vincenzo Monti, pour les analogies qu'elle y retrouve avec la lettre à Vannetti. A. NACHINOVICH, «*Il sogno incantatore*», cit., p. 120.

⁹⁸ MARIO MENGHINI, *Monti, Sherlock e Zacchirola*, contenu dans *Nuova Antologia*, Roma, Direzione della Nuova Antologia, 1895, Terza serie, Vol. LVIII, pp. 304-321.

⁹⁹ Ivi, p. 306.

¹⁰⁰ Ivi, p. 309.

ma, dopo una mezz'ora di parole indifferenti, egli mi costrinse a dirne qualche cosa. Gli dimandai il permesso di dirgli il mio sentimento, e, a lettere cubitali, gli dissi che egli era una *bestia, privo di senso comune, ignorante, superbo e fanatico. Gli dissi che egli aveva giudicato dei poeti italiani senza averli mai capiti e senza averli letti; e mille altre cose simili.* [...] In quel momento sopraggiunse l'abate Scarpelli, uomo ridicolo, il quale per saper pronunciare qualche parola in francese credesi una testa di sfera superiore. Costui aveva disteso pochi giorni avanti l'elogio del libro di Sherlock nell' *Effemeridi*. Riscaldato com'ero, rivoltai il discorso a questo paladino della letteratura francese, e vi assicuro che gli lavai il muso col miglior sapone che la rabbia poteva somministrarmi. Tuttavia, solo, in mezzo a costoro, io dovevo temere un qualche insulto, e forse sarebbe andata male se, a sorte, non sopraggiungeva un mio amico, il quale venne a dare il buon viaggio a Sherlock. Che volete? La presenza d'una quarta persona in mio favore mi animò tanto, che io credo che da orecchio umano non siasi più mai sentita una strapazzatura simile. Furono tante le cose che io dissi, che, sino negli ultimi periodi del nostro congresso, e nell'atto stesso di dargli il buon viaggio, io non potei trattenermi dal dirgli queste precise parole: *Tutto quello, signore, che io le ho detto non è altro che il sentimento del core. Acciocché non creda che io abbia scherzato, le ripeto che ella è una bestia in logica, e che le auguro un felice e sollecito ritorno alt' Irlanda, perché Roma e l'Italia è abbastanza ammorbata dal suo libro pestilenziale, e perché basta che rimanga il suo panegirista a far le sue veci*¹⁰¹.

Le texte fait référence aussi à Scarpelli, en tant que protecteur de Sherlock. La lettre de Monti pourrait bien être vue comme un passage qui précède la rédaction de la *Lettera di un ferrarese*, où Monti se lance contre Sherlock et son ami Scarpelli. Donc, si Godard et Monti avaient une rivalité de longue date, l'occasion de la parution du *Consiglio* exalte cette rivalité. Les deux hommes de lettres se trouvent sur les deux fronts opposés dans la question 'Sherlock', devenue l'objet d'une querelle plus compliquée que ce que l'Irlandais pouvait l'imaginer.

Dans cette lettre, Monti annonce au public des « *Efemeridi* » la parution d'un deuxième ouvrage contre Sherlock — après l'œuvre de Marciano di Leo¹⁰² —, écrit par Alessandro Zorzi, Veneziano¹⁰³. Ces trois lettres de Zorzi sont envoyées par Monti aux auteurs des « *Efemeridi* », pour démontrer l'inconsistance de l'œuvre de Sherlock. Le ton y est très polémique :

Che 'l Sig. Sherlock Filologo Irlandese, s'erga in giudice, e in precettore de' nostri giovani poeti, e dica in conseguenza eresie letterarie, non dee recar meraviglia a chi ben considera le stranezze, e i capricci degli uomini. Ma che uno de' vostri soci preso da un

¹⁰¹ Ibidem. Cet extrait met en relief la grande violence verbale qui est bien loin des échanges élégants de l'époque.

¹⁰² Je renvoie au prochain paragraphe du présent chapitre portant sur la critique de Marciano di Leo contre Sherlock.

¹⁰³ Marciano di Leo et Alessandro Zorzi seront les premiers à écrire et publier des ouvrages en réponse à Sherlock dont nous donnerons de longs comptes rendus. Ses ouvrages seront recensés par les « *Efemeridi* », revue qui devient le terrain de débat privilégié.

entusiasmo di amicizia abbia inserito ne' vostri fogli le lodi di quella operetta, e dell'Autore, e siasi con ciò fatto complice delle sue opinioni, ciò non si vuol comportare, e debbonsi in qualche guisa ristorare i danni cagionati da quell'estratto alla incauta gioventù, che agevolmente si dà in preda ad erronee opinioni in materie letterarie¹⁰⁴.

L'idée de Monti était de «rendere un servizio alla comunità delle Efemeridi¹⁰⁵» et de placer sous un jour défavorable Scarpelli et l'article écrit par celui-ci :

Ma voi Signori miei eruditissimi, ed al cui purgato giudizio io deferisco moltissimo, come mai avete potuto permettere l'inserirsi ne' nostri fogli un estratto, in cui sia malmenato Ariosto, voi, ripiglio io, i quali alla pag. 127 del secondo tomo dell'Efemeridi non solo faceste un grandissimo elogio del divino Poeta, ma rendeste più comune la celebre lettera di Galileo Galilei su tale argomento ristampandola costì tutta intera. [...] Io per me non so intendere sì fatto enigma, e dirò solo, che l'amicizia ha sedotto oltremodo cotesto vostro scio, cui, per fargli onore, non crederò mai capace di ritenere nel suo cuore l'errore massime, che ha espresse nel foglio¹⁰⁶.

Cette dissension Monti-Sherlock s'inscrit, comme l'ont démontré Dionisotti et Nacinovich, dans un conflit beaucoup plus large au sein de l'Arcadia de Rome, entre Monti et Godard. Dans la correspondance de Monti, Godard est la cible principale des critiques¹⁰⁷. Dionisotti explique que l'opposition Monti-Godard se montre dans l'œuvre de Monti publiée en 1779, *Saggio di Poesie*, décrite comme « il documento principe della poetica montiana [...] [che] annullano la novità poetica del Godard¹⁰⁸».

La rivalité s'endurcit à la mort de Pizzi, lorsque Godard lui succède en tant que gardien de l'Arcadie en 1790, date de la réédition du *Consiglio*, qui porte en annexe l'*Ode* de Godard, le sonnet de Scarpelli et les traductions de Dryden et Gray. Donc, le débat culturel causé par le *Consiglio* ne devrait pas être réduit à un fait secondaire, mais ce texte se nourrit des questions littéraires de l'époque. Il offre ainsi une idée des courants et de la connaissance du Barde en Italie, des rivalités et des tendances de la littérature italienne : Sherlock traite des thèmes très sensibles pour la communauté italienne où l'on souhaitait un renouvellement des styles de la poésie qui tardait à se matérialiser. En plus, le grand nombre de personnages qui

¹⁰⁴ *Lettera di un ferrarese*, cit., p. 258.

¹⁰⁵ Ivi, p. 258.

¹⁰⁶ Ivi, p. 266.

¹⁰⁷ C. DIONISOTTI, cit., p. 72.

¹⁰⁸ Ivi, p. 73.

prêtaient leur plume contre ou à faveur de l'Irlandais montre bien l'activité fiévreuse d'échanges et de relations entre les personnages de la culture italienne de l'époque.

Tout comme Alessandro Zorzi dans son texte, l'écrivain de Ferrare essaye d'opposer les modèles du *Consiglio* aux poètes étrangers. Ces modèles sont évoqués aussi dans un autre ouvrage écrit par Rezzonico et placé comme préface à la réédition des œuvres de Frugoni, *Ragionamento sopra la volgar poesia*¹⁰⁹ ; «egli non esita, così, a connettere “gli encomi del Frugoni” a quelli dell'intera provincia poetica italiana, che desidera difendere “senza timore delle domestica invidia e dagli insulti stranieri”¹¹⁰». Rezzonico inverse la perspective proposée par Sherlock ; loin d'être une littérature encore jeune et peu aboutie, la littérature italienne serait pour Rezzonico la première en Europe à avoir atteint à la perfection : c'est la même rhétorique que les détracteurs de Sherlock utiliseront dans leurs écrits respectifs contre l'Irlandais.

Godard, et encore plus Scarpelli et Monti, ouvrent la polémique contre Sherlock en Italie, une polémique qui ne concerne pas qu'un nombre restreint de revues spécialisées, mais aussi des ouvrages destinés à une circulation plus vaste.

1.3 À la défense de la gloire italienne : un bataillon d'ouvrages contre le *Consiglio* en Italie

Suite à la publication de la *Lettera di un Ferrarese* de Monti sur la revue romaine, il y eut une éclosion d'ouvrages polémiques, publiés contre Sherlock et Scarpelli. Les « Efemeridi » donnèrent une grande visibilité à ce débat, avec les publications des comptes rendus de chaque écrit. La première œuvre, par ordre chronologique, fut celle de Marciano di Leo, *Consiglio di un giovane poeta al signor Sherlock*, attaquée, à son tour dans la même revue, par Scarpelli. Après Di Leo, la polémique passe du contexte romain au contexte plus large de l'Italie entière. Ici, plusieurs hommes de lettres d'arrière-plan de la culture italienne, s'exprimèrent sur le *Consiglio*, tout en soulevant des points de dissension contre Sherlock et ses modèles.

Étudier ces ouvrages, et donner une esquisse des éléments les plus suggestifs de chacun, permet de contextualiser la réception du *Consiglio*. En étudiant ces textes, j'ai pu ainsi

¹⁰⁹ CARLO INNOCENZO FRUGONI, *Opere Poetiche del Signor Abate Carlo Innocenzo Frugoni Fra gli Arcadi Comante Eginetico*, Parma, Stamperia Reale, 1779. Cité aussi par A. NACINOVICH, «*il sogno incantatore*», cit., p. 128.

¹¹⁰ A. NACINOVICH, «*Il sogno incantatore*», cit., p. 127.

comprendre les points les plus controversés dans l'œuvre de Sherlock. Ensuite, en lisant ces écrits nous pouvons voir dans quelle mesure les intentions de Sherlock, c'est-à-dire présenter à un public italien la poésie de Shakespeare, ont été comprises par ce même public. En étudiant la réception de Sherlock, il est possible de retracer la connaissance que les lecteurs italiens du *Consiglio* avaient de Shakespeare, de son théâtre et des critiques qui animaient l'Europe à cette époque. Ces ouvrages sont aussi très intéressants parce que la querelle causée par leur publication aura un certain écho dans la presse française, qui rend compte du débat dans les « Efemeridi » dans l'année 1780-1781.

1.3.1 Marciano di Leo : *Consiglio di un giovane poeta al Sign. Sherlock*

Plusieurs voix s'élevèrent à l'encontre de Marciano di Leo, lors de la publication de son ouvrage contre Sherlock, *Consiglio di un giovane poeta al signor Sherlock*¹¹¹. C'est le premier d'une série d'écrits contre l'Irlandais parus en Italie. Dans la lettre de Rastrelli à Corilla, il y a une référence à Di Leo, présenté par Rastrelli comme « il primo ad uscire in campo per confutare l'irragionevole accusa¹¹² ». Selon Rastrelli, cet auteur fut le premier maître de Sherlock à Naples et aussi le premier à être violemment attaqué par Scarpelli dans les pages des « Efemeridi » de Rome¹¹³.

En fait, les critiques à Marciano di Leo occuperont deux numéros de la revue —le XXXIX et le XL de 1779. L'opinion négative réservée à son ouvrage, que nous trouvons dans les « Efemeridi », augmentera les tensions entre les personnalités de ce débat. En outre, une lettre de Scarpelli est ajoutée à la fin du compte rendu et publiée par les auteurs de la revue romaine pour démontrer leur « spirito di moderazione¹¹⁴ ». Ici, Scarpelli se défend des critiques de di Leo, coupable, à son avis, d'avoir mal jugé, offensé, et insulté, ses écrits et sa personne. En laissant de côté ces polémiques, nous verrons comment l'ouvrage de di Leo met en relief une certaine rhétorique favorable à la poésie italienne, qui deviendra une sorte de discours partagé par tous les opposants de Sherlock. Ce leitmotiv concernant la poésie italienne se focalise sur deux thèses en faveur de Dante, de Pétrarque, de l'Arioste et du Tasse.

¹¹¹ MARCIANO DI LEO, *Consiglio di un giovane poeta al Sig. Sherlock*. L'édition que nous avons retenue pour cette étude ne porte aucune indication sur la publication et sur la date de publication. Une hypothèse peut être établie à partir des recensions dans les «Efemeridi».

¹¹² Lettera di Giovanni Ranieri Rastrelli a Corilla olimpica Pistoiese, cit., p. 3.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ SCARPELLI ANTONIO, *Lettera del Sig. Ab. Antonio Scarpelli*, dans «Efemeridi Letterarie di Roma», vol. 8, No XL, 2 Ottobre 1779, pp. 318-319.

D'abord, il met en évidence le primat de l'Italie en tant que lieu de naissance de tous les arts ; ensuite, il offre une comparaison entre les auteurs italiens attaqués par Sherlock, et des Anciens tels qu'Homère et Virgile. Ce deuxième point soutenu par di Leo révèle sa connaissance du texte en défense du Tasse de Paolo Beni¹¹⁵, dont il s'inspire.

Dans sa courte préface, Marciano di Leo souligne que son texte aura bien besoin de protection. Il prévoit ainsi que ses idées sur la poésie ancienne et contre l'Irlandais ne plairont pas à un certain public¹¹⁶. Il commence son discours contre Sherlock en l'accusant d'avoir été piégé par « le corone del Campidoglio¹¹⁷ », une référence évidente à l'Arcadie de Roma. La harangue contre l'auteur du *Consiglio* cherche à démontrer les ambiguïtés de ses jugements sur la poésie italienne ; tout d'abord, on y accuse l'auteur de ne pas avoir compris la *Commedia*, qui mérite bien l'appellatif de 'Divina' selon l'auteur. Pour di Leo, l'ambivalence se révèle surtout dans la comparaison entre Dante et Michel-Ange, présentée par le chanoine. En effet, Sherlock rapproche l'imagination fertile du poète florentin de celle du peintre de la Chapelle Sixtine, en reprenant la même comparaison dans les pages réservées à l'éloge de Shakespeare. Ce dernier possédait des traits pareils à ceux du peintre italien, cependant Dante reste fautif et barbare alors que Shakespeare est un auteur sublime. Donc, di Leo se demande : si Dante est obscur, en quoi consisterait vraiment la poésie ? La réponse est entièrement tirée de la *Comparatione* de Paolo Beni, qui lui sert comme source pour modeler sa défense du Tasse et de l'Arioste. La poésie serait, pour les deux auteurs, « una facoltà di formare belli Poemi, ed anche di giudicarne¹¹⁸ ».

De même que Beni présente une comparaison entre Le Tasse et Homère, où il donne la préférence au premier, de même di Leo reprend cette rhétorique pour souligner que l'Arioste l'emporte sur Homère — et, par conséquent, sur Shakespeare. L'Arioste et Homère

¹¹⁵ BENI PAOLO, *Comparatione di torquato Tasso con Homero e Virgilio insieme alla difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero*, Padova, 1612. Paolo Beni (1552-1625), jésuite, philosophe et théologien, s'insère dans le débat littéraire de son époque. Il soutient l'œuvre du Tasse, attaquée par l'Académie de la Crusca et par les 'trecentisti'. La *Comparatione* se configure comme un ouvrage critique où la poétique du Tasse est mise en relation avec celle d'Aristote : les observations touchent l'unicité de la fable (inventio); la fonction des épisodes (dispositio) et la qualité des héros. Ce dernier élément présente Godefroy comme le héros supérieur à tous les personnages anciens d'Homère et de Virgile, non seulement pour ses habiletés héroïques, mais surtout pour ses qualités morales. Cette analyse est reprise entièrement par di Leo et soutenue contre Sherlock pour démontrer la dignité et la valeur de la poésie italienne. VILLA EDOARDO, *La Comparatione di Paolo Beni*, «italianistica : Rivista di Letteratura italiana», vol 24, No 2/3 *Tasso e la sua fortuna*, (Maggio/dicembre 1995), pp. 649-658.

¹¹⁶ Di Leo dédie son ouvrage à son mécène, le Prince de Torrella, pour que son écrit soit protégé des «ingiurie degli anni» et des «lividi morsi dell'invidia», M. DI LEO, *Consiglio*, cit., pp. 5-6.

¹¹⁷ Ivi, p. 6.

¹¹⁸ M. DI LEO, *Consiglio*, cit. p. 14.

ont plusieurs points en commun : le sujet de la guerre, les thèmes de la folie et de la colère. Cependant, leurs œuvres se différencient par leur but qui dans le cas de l'Arioste serait constitué d'un enseignement moral — où les méchants sont punis — et, dans l'*Illiade* d'Homère, de la destruction de Troie :

Noi però scorriamo sempre senza i principi. Ogni poeta, ch'imprende qualche grand'Opera, deve tendere al suo fine. Il fine dev'essere morale, e giusto. Vediamo qual fu il fine di Omero, quale dell'Ariosto. Del primo, furori, discordie, incendi, ruine di Troia : Qual è il morale ? La frenesia di una Donna : Per ritrovare questa sì grande, e sì nuova moralità, non basta una lanterna di Diogene. Furori, stragi, amori, discordie, incendi, e ruine vi sono anche in Ariosto; ma però i rei puniti; I troppo audaci Re castigati. Premiati colla vittoria i valorosi, ed i giusti, quantunque prima per qualche lor fallo castigati¹¹⁹

Pour di Leo, qui reprend les mêmes jugements de Beni sur le Tasse, cet élément relève de la supériorité d'Arioste sur le modèle grec. L'accusation de Sherlock qui souligne le mélange de genres dans le *Roland Furieux* est considérée au contraire comme un signe de la grande variété de la Nature représentée dans l'ouvrage :

Se uno volesse descrivere la Terra, e volasse tanto in alto, che più non distinguesse nè valli, nè monti, nè boschi, né mari, qual'idea ne potrebbe mai formare? Quella appunto che ha formato sopra la Poesia il Signor Sherlock. Parla di Poesia, e si scorda di distinguere Epico, Tragico, Drammatico, Comico, Lirico [...]¹²⁰

Le poème de l'Arioste contiendrait le sublime, le pathétique, le terrible et le vigoureux¹²¹, et réussirait à être un ouvrage plus vrai et vraisemblable que l'*Illiade* d'Homère. La critique que Sherlock fait à l'Arioste se base sur le fait qu'il a choisi le genre du 'roman'¹²², ce qui ne suffit pas, aux yeux de di Leo, à le condamner complètement. En effet, la censure de Sherlock est influencée par Boileau : lui aussi accuse l'Arioste « di aver praticato due tipi di

¹¹⁹ Ivi, pp. 49-50.

¹²⁰ Ivi, p. 50.

¹²¹ Ivi, p. 24.

¹²² Rivoletti relève que la critique à Arioste dans les siècles réside dans le mélange des genres : Castiglione résume cet élément dans la phrase : «messer Lodovico Ariosto, che in un solo ci dà Homero e Menandro». Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, cité par C. RIVOLETTI, cit., p. xviii. Ariosto offre aux lecteurs une nouveauté basée sur le mélange entre la «serietà omerica» et le ton «comico e giocoso» qui permettent une rupture totale avec les règles classiques de l'épopée. Voici donc l'idée de genre hybride «che verrà ripresa in seguito infinite volte : se però Castiglione la intende in modo assolutamente elogiativo, tale osservazione verrà presto capovolta in accusa dai critici, prima nel Cinquecento italiano e poi nel Sei e nel Settecento francese, per pervenire [...] sino a Voltaire, che nel 1756 denuncerà ancora l'incompatibilità tra i toni seri e comici arbitrariamente mischiati nel Furioso». Ibidem.

commistioni, [...] quella tra contenuti veri ('histoire [...] véritable') e contenus fantasiosi, e quella tra le genre serio e tragico ('chose très noble et très héroïque') et le genre comico ('conte [...] bouffon')¹²³ ». L'abbé compare les éléments historiques qui servent de base à l'*Illiade* et à l'*Eneïde* avec des éléments présents dans le *Roland* : Homère et Virgile seraient à condamner avec Arioste. En plus, di Leo souligne que

Troia, ed Enea da più Critici Istorici sono riputate invenzioni favolose ; ma passerebbe per Pirronista, chi volesse negare le Irruzioni de' Mori della Francia ; E l'esistenza di Orlando, o sia Rolando Capitano celeberrimo di Carlo Magno, morto coraggiosamente in una battaglia, che ebbe co' Mori su i monti Pirinei¹²⁴.

Pour di Leo, la poésie consiste à manipuler les émotions humaines et à « tirer per via del verisimile i sconoscenti, ed i feroci al vero, e sotto varie imagini fai scoprire il falso, e proporre il bello al Popolo Rozzo¹²⁵ ». Cette vision de la poésie et de son but est reprise par Beni. Ce dernier relève, chez Torquato Tasso une supériorité sous l'aspect de la vraisemblance : « s'ei non voglia arrogarsi l'altrui uffitio, viene astretto ad inventar' e fingere nuovi avvenimenti, né dee a guisa d'Historico spiegar e rappresentar i veri¹²⁶ ». Et encore : « il poeta dovrà mirare che [l'azione] sia tessuta non tanto come successe, quanto come doveva succedere, nè tanto sia vera quanto verisimile ed appaia vera¹²⁷ ».

L'Arioste, défini par Di Leo comme peintre et sculpteur pour ses capacités descriptives¹²⁸, aurait dû servir de modèle à Shakespeare aussi. C'est par cet argument que di Leo entame sa critique à Shakespeare. Donc, di Leo a dû démontrer la supériorité de l'Arioste sur l'auteur grec, pour renverser complètement la vision suggérée par l'Irlandais, où le Barde est placé à côté d'Homère. Dans ce but, le pathos créé par le silence horrifié d'Othello lorsqu'il

¹²³ Comme observé par Rivoletti, Boileau et La Fontaine soulignent à plusieurs reprises un manque d'homogénéité dans l'ouvrage d'Arioste. Boileau affirme que l'auteur du *Roland* a complètement oublié la règle tracée par Horace, selon laquelle «versibus exponi tragicis res comica non vult». Le même principe classique se trouve dans la deuxième partie des contes et nouvelles en vers de La Fontaine : ici, l'auteur admet l'importance de l'uniformité des tons, tout en rappelant lui aussi Horace. Comme l'explique Rivoletti, La Fontaine utilise les termes «bigarrure» et «grotesques» à propos de l'œuvre d'Arioste avec une nuance négative. Cependant, «è interessante ricordare che, oltre un secolo dopo, entrambe questi termini verranno applicati ad Ariosto con un'accezione positiva, in implicita polemica con la dottrina del classicismo». Nous pourrions ici retracer des ressemblances entre la réception de Shakespeare et de Dante et celle de l'Arioste. C. RIVOLETTI, cit., p. 64.

¹²⁴ M. DI LEO, *Consiglio*, cit., pp. 25-26.

¹²⁵ Ivi, pp. 26-27.

¹²⁶ P. BENI, *Comparatione*, cit., p. 70.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Encore une fois nous retrouvons, dans l'ouvrage de Beni, ce jugement porté par le jésuite sur la poésie de Tasse, qui est vue comme «favellante pittura». PAOLO BENI, *Comparatione*, cit., p. 113.

se rend compte qu'il vient de tuer l'innocente Desdemona, tant loué par Sherlock¹²⁹, est réduit par di Leo à un expédient insignifiant quand on le compare à la douleur folle de Rodomonte. De la même façon, la métaphore tirée de *Coriolan*¹³⁰, exaltée par Sherlock, ne serait qu'une « lumière de bougie » confrontée à l'« éclat » des vers de l'Arioste, où le poète du *Roland* décrit la fureur de Rinalde.

La démonstration de la supériorité des auteurs italiens les plus 'méprisés' par Sherlock sert à di Leo pour rejeter l'ensemble de l'ouvrage de l'Irlandais. En plus, il ne manque pas d'attaquer la traduction du *Jules César* de Shakespeare présente aussi dans le *Consiglio*. Di Leo ironise sur le but de Sherlock : si l'objectif était celui de réveiller la curiosité des Italiens en offrant aux lecteurs une démonstration en italien de la grandeur de Shakespeare, alors, le chanoine avait bien échoué. Tout en partant du principe selon lequel le bon goût n'est que le fruit d'un jugement universellement approuvé, di Leo termine son écrit en donnant une dernière démonstration de l'infériorité de Shakespeare. En effet, il souligne que Shakespeare n'est pas accepté de façon unanime par la critique européenne, à la différence de Milton, de Pope et de Newton. Ces auteurs sont traduits en France et en Italie, nations qui sont des arbitres du goût et qui n'ont pas jugé Shakespeare digne de traduction.

Enfin, les jugements sur Shakespeare de di Leo révèlent un élément particulièrement intéressant pour comprendre la réception du Barde en Italie. Les hommes de lettres qui répondront à Sherlock semblent manquer de toute connaissance spécifique au sujet de Shakespeare. Ils se limitent à renverser la thèse de l'Irlandais, en démontrant que les beautés du dramaturge anglais n'étaient que des éléments dont la poésie italienne abondait déjà. Ils répètent des jugements de la critique de l'époque sur le Barde, sans pour autant aller plus en profondeur dans la réflexion. Shakespeare était, à cette époque-là, encore inconnu par une partie des Italiens, ou au moins pas ses hommes de lettres moins célèbres, qui se limitent à voir dans l'ouvrage de Sherlock une offense à l'orgueil national.

¹²⁹ «Gli altri Poeti hanno fatto parlare gli uomini col mezzo delle parole, Shakespeare solo ha saputo far parlare il silenzio. Othello, uomo d'un cuore nobilissimo, ma violento all'eccesso, ingannato [...] crede la sua moglie [...] infedele al suo letto, e l'ammazza. [...] a quella scuoperta, un altro Poeta avrebbe fatto dire al suo Othello : 'giusti Dei! Che affanno è il mio! La Terra non ha un'uomo tanto infelice' – Shakespeare impietrisce il suo Othello, e resta una Statua senza moto, e senza parole». M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 53.

¹³⁰ La référence ici est aux vers de Coriolan que Sherlock exalte en tant qu'exemple du langage métaphorique de Shakespeare: «cut me in Pieces, Volscians, Men and Lads, /Stain all your Edges in me. Boy! False Slave!/ if you have writ your annals true, tis there, /That, Like an eagle in a Dove-coat, I/ Flutter'd your volscians in Corioli. / Alon I did it.». Ivi, p. 58.

1.3.2 Alessandro Zorzi : une critique à la traduction de Sherlock d'un extrait du Jules César.

Alessandro Zorzi¹³¹, auteur des *Tre Lettere di Alessandro Zorzi Veneziano*, recensées pas Monti dans les « Efemeridi », devient le héros de la défense italienne contre Sherlock. Son texte se compose de trois lettres adressées à Marco Lastri Fiorentino¹³² : la première contient une défense générale de la poésie italienne ; la deuxième est consacrée au soutien d'Arioste, la troisième porte sur Shakespeare. Elles traitent les trois points de l'ouvrage de Sherlock qui choquent l'auteur italien : l'immaturité de la poésie italienne ; l'Arioste considéré comme corrupteur du goût et la suprématie de Shakespeare.

L'intérêt de cette œuvre réside notamment dans l'écrit sur Shakespeare, pour les opinions portées sur la traduction du passage de *Jules César* proposée par Sherlock. En effet, les deux autres lettres de Zorzi sont caractérisées par des leitmotifs présents dans les écrits en réponse à Sherlock. L'outrage de considérer la poésie italienne comme encore 'enfantine' est repoussé avec les mêmes idées développées par Marciano di Leo : l'Italie s'avère pour les deux la plus ancienne des nations où les lettres ont fleuri dans leur perfection. Il est impossible, selon Zorzi, qu'une littérature qui a vu quatre cents ans auparavant la grandeur de Pétrarque soit définie comme enfantine¹³³. La critique de Zorzi donne raison à Sherlock à propos de l'imitation stérile pratiquée par les poètes italiens contemporains. Cependant, il admet que les vrais modèles étrangers qui pourraient être importés en Italie sont Milton, Thompson et Gray, et non pas Shakespeare, dont Sherlock fait éloge. Et c'est sur le Barde que porte la critique la plus intéressante faite jusqu'à ce moment dans le contexte du *Consiglio*. Zorzi termine sa harangue en traçant un parallèle entre l'Arioste et Shakespeare, en citant les ambiguïtés de l'écrit de Sherlock. Ce dernier souligne dans le *Consiglio/Fragment* que :

[...] lo sacrificherò l'osservanza delle Unità, alle quali uno non può sottomettersi, se non al costo dell'azione, e per essere esatto in alcuni riguardi, non voglio essere assurdo in mille altri. Fate dunque, disse egli, delle Tragedie; io non farò mai una Tragedia: Farò delle composizioni Drammatiche, le quali interesseranno ogni Classe del genere umano,

¹³¹ Le vénitien Alessandro Zorzi écrit un traité pédagogique qui visait à apprendre aux jeunes élèves le grec et le latin en 1775. Cependant, il devient plus célèbre pour son ambition de constituer une encyclopédie italienne sur la base du projet de Diderot – et où toutes les erreurs du français étaient éliminées.

¹³² Marco Lastri (1731-1811) était lui aussi critique et traducteur italien.

¹³³ ALESSANDRO ZORZI, *Tre Lettere di Alessandro Zorzi Veneziano al sig. Propost Marco Lastri fiorentino intorno a ciò che ha scritto il sig. Martino Sherlock. I. dello stato della poesia italiana. II. Dell'Ariosto. III. Del Sakespear*, Ferrara, Giuseppe Rinaldi, 1779.

mentre che il genere umano esiste. Questa fu la sua idea, e sopra questa idea bisogna giudicarlo¹³⁴

Or, Zorzi trouve cela contradictoire par rapport aux jugements portés sur l'Arioste. Si l'auteur du *Roland Furieux* est le corrupteur du goût pour avoir mélangé les genres, alors cette affirmation doit être aussi vraie pour Shakespeare. Aux mots de Sherlock, Zorzi répond que le Barde serait bien plus méprisable que l'Arioste :

Con ciò solo egli crede di giustificare abbastanza il suo autore, s'egli colloca al prim'atto la scena in Toma, ed il quinto in Filippi. Ma se per *dramma* s'intende una tal azione teatrale, che sia luogo a sì enormi licenze, i forestieri che non conoscono il Sakespear, esclameranno ancor essi: *Un dramma ! il titolo annunzia l'assurdo e il ridicolo. Il solo genere di poesia che ha scelto basta per condannarlo!*¹³⁵

De ce point de vue, l'Arioste serait comme Shakespeare et Raphaël : tous les trois mélangent les genres pour produire des œuvres d'art. Zorzi a recours à la même rhétorique utilisée par Sherlock en défense de Shakespeare, toutefois il renverse les éléments en faveur de l'Arioste. Il montre ainsi les ambiguïtés à la base des jugements de Sherlock et exhibe les faiblesses de son argumentation. Ce dernier serait coupable de juger sans connaître la langue, une accusation que plusieurs ennemis lui adresseront.

La lettre consacrée à la traduction du *Jules César*, évoquée plus haut, est presque le seul exemple de critique shakespearienne fourni par les opposants de l'Irlandais en Italie. Dans cette lettre l'éloquence shakespearienne — louée par Sherlock¹³⁶ — l'emporte, et Zorzi souligne qu'il ne jugera pas le Barde en fonction des « *mostruosità*¹³⁷ », terme utilisé par toute la critique européenne anti-Shakespeare. Ce que l'auteur des trois lettres essaie de démontrer est l'inconsistance des éloges faits à Shakespeare à travers l'analyse du discours, traduit par Sherlock. Ce célèbre discours d'Antoine est présenté comme un exemple de la supériorité du

¹³⁴ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 82.

¹³⁵ A. ZORZI, cit., p. 18. Les mots de Zorzi font écho à ceux de Sherlock sur l'Arioste : « il genere di Poesia che ha scelto basta per condannarlo. Un poema Romanzesco : il titolo annuncia l'assurdo e il ridicolo », M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 8.

¹³⁶ Sherlock reconnaît l'importance et la beauté de l'éloquence d'Homère et de Cicéron. Cependant, à côté des exemples des anciens il cite le discours d'Antoine pour permettre aux lecteurs italiens de comprendre la simplicité des vers de Shakespeare, la clarté de son éloquence et les expédients qu'Antoine utilise pour plier le peuple romain à sa volonté. Tout cela montrer que l'éloquence de Shakespeare peut être mise à côté de celle des grands orateurs du monde ancien. M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., pp. 70-71.

¹³⁷ A. ZORZI, cit., p. 32.

Barde sur Homère. Cependant, Zorzi procède à une critique sur les défauts historiques de la pièce, en démontrant que le « génie » shakespearien se trompe souvent :

Quanto a me io penso veramente che v'abbia benissimo qualche cosa d'assurdo. I Romani non portavano in tempo di pace e in Senato le vesti stesse che portavano in tempo di guerra e al campo. Cesare quando fu ucciso avea indosso la toga, quando combatté contro i Nervi il sajo. E quando pur vogliasi personare al Sakerspear questo difetto d'erudizione, quanto non era inverisimile, che Cesare dopo dodici anni e più portasse ancora la stessa veste ? ¹³⁸

La réflexion de Zorzi n'est pas nouvelle dans la réception shakespearienne. Les erreurs présentes dans ses drames historiques, l'ignorance des règles du théâtre classique ont conduit aussi la critique anglaise à voir en Shakespeare un auteur qui n'avait aucune connaissance des Grecs et des Latins.

Parmi les inexactitudes historiques, Zorzi indique le fait que le peuple romain salue la mort de César, vu comme un tyran. Mais Zorzi, suivant Plutarque, nie la réalité de cette vision¹³⁹. Si la population décrite par Shakespeare soutient d'abord Brutus, elle finit par se taire pour exprimer sa pitié pour César¹⁴⁰. Un autre problème historique se pose pour Zorzi quand Shakespeare fait dire à Antoine que les Nerviens étaient les ennemis les plus terribles de Rome, alors que ce peuple n'était qu'une toute petite population de la Belgique, qui n'avait jamais entendu le nom des Romains. Il est attesté qu'ils n'avaient jamais été vaincus jusqu'à l'arrivée de César. Cependant, Zorzi souligne

non so poi quanto sia vero ch'essi fossero i nemici più formidabili de' Romani. [...] il Sig. Sherlock s'è forse lasciato ingannare da que' versi di Lucano [...] *nimumque rebellis/Nervius caesi pollutus sanguine Cottae*. Ma il poeta storico merita anch'egli d'esser corretto. L'Aurunculejo Cotta luogotenente di Cesare non fu ucciso da' Nervj ma dagli Eburoni, come Cesare stesso di fa sapere¹⁴¹.

Ce manque d'érudition attribuée à Shakespeare marquera une bonne partie de la critique, surtout dans les années soixante-dix du siècle en Angleterre¹⁴². Cependant, Zorzi

¹³⁸ Ivi, p. 47. Il faut observer ici que Zorzi connaît le Barde à travers la transcription de Sherlock et qu'il ne connaît peut-être pas directement le texte shakespearien.

¹³⁹ Ivi, p. 35.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ A. ZORZI, cit., p. 49.

¹⁴² Cette querelle avait déjà fait l'objet de réflexion chez Dryden puis chez Rowe, dans son édition des œuvres de Shakespeare. Elle anime surtout les années soixante-dix du siècle de Sherlock. Comme Nichol Smith le souligne, le débat sur la connaissance, ou méconnaissance des classiques de Shakespeare caractérise toute une phase

remarque que Shakespeare ne relève aucune beauté stylistique dans le discours d'Antoine au peuple romain, alors que :

[...] noi sappiamo da Plutarco che il popolo udito il testamento, e veduto il corpo piagato di Cesare, non potè più contenersi ; [...] corse a dar fuoco alle case degli uccisori [...]. Dopo questa narrazion di Plutarco non parmi che ricerchisi gran maestria a far dire al popolo ci che si sa ch'egli fece¹⁴³.

Bien qu'il concède à Shakespeare la connaissance de Plutarque, Zorzi ne mentionne pas la beauté des vers traduits par Sherlock qui lui semblent peu remarquables par rapport aux vers d'Homère ou à l'éloquence de Cicéron. Zorzi remarque d'un côté les erreurs historiques de Shakespeare, pour donner aux lecteurs l'image d'un poète ignorant ; de l'autre, il attaque le poète anglais sur le plan de l'éloquence et de la beauté des vers. Il corrige le discours d'Antoine en proposant sa réécriture :

Io sono ben lontano dalla vanità di paragonarmi col Sakespear. Ma supposto l'*ostinato silenzio* del popolo, io avrei fatto che Antonio incominciasse così « Romani, non so s'io debba rallegrarmi o condolermi con voi della morte di Cesare. Se ascolto Bruto, voi avete oggi recuperato la libertà : se penso alle imprese, di cui sono stato testimonio io medesimo, voi vete oggi perduto il sostegno della Repubblica.¹⁴⁴

Le style de Shakespeare — que Sherlock cherche à respecter dans sa traduction italienne¹⁴⁵ — est marqué par des éléments mis en relief par Sherlock, tels que le pathos qui augmente à chaque phrase, les pauses, qui permettent aux personnages du peuple d'échanger des mots. Toutefois, pour Zorzi cela ne témoigne pas de la supériorité de Shakespeare par rapport aux autres poètes. Au contraire, il montre que les mêmes stratégies pour plier la volonté du peuple étaient déjà utilisées par Cicéron. Les vers du dramaturge anglais ne montrent aucune nouveauté stylistique, en plus Zorzi met en relief le manque d'élégance de Shakespeare :

initiale de la réception du Barde en Angleterre au XVIII^e siècle. C'est Johnson qui déclare que Shakespeare utilisait les traductions nordiques de Plutarque. (éd) NICHOL SMITH, *Eighteenth century essays on Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1963, 2^e édition, p. xxvi. Je renvoie au chapitre 4, consacré à ce sujet.

¹⁴³ A. ZORZI, cit., p. 60.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 37-38.

¹⁴⁵ Je renvoie au chapitre 6 de ce travail qui porte sur la question de la traduction du *Jules César* produite par Sherlock.

[Cicéron] ha bensì saputo procacciarsi delle acclamazioni dal popolo ; interrogarlo ; agitarlo, sforzarlo a prorompere in gridi or di detestazione or di lode. Ma non eragli venuto in mente d'interrompere in sul più bello il discorso, perchè finch'egli taceva il popolo si riscaldasse¹⁴⁶.

L'écrit de Zorzi offre non seulement une défense de la littérature italienne, mais il donne l'une des premières réflexions en italien sur le discours d'Antoine au peuple de Rome, traduit par Sherlock, qui constitue le cœur du *Fragment*. Cependant, ces réflexions ne semblent pas s'insérer dans un discours plus complet sur le fait que Shakespeare connaisse ou non les sources classiques, Zorzi (contrairement à beaucoup de ses contemporains en Angleterre) se limitant à relever les fautes historiques. Tout en reconnaissant certaines beautés de la traduction, il les attribue à la « sostanza¹⁴⁷ » historique plutôt qu'aux capacités du dramaturge, niant ainsi tout mérite poétique du Barde.

1.3.3 *La Sherlock Scarpelleide, o sia prodromo al Parnaso attaccato, e difeso.*

Parmi les textes publiés en Italie contre le *Consiglio*, l'ouvrage collectif intitulé *Sherlock-Scarpelleide* est peut-être celui qui offre le moins de points de réflexion sur les modèles poétiques. Cependant, la longue introduction, qui précède les quarante-huit petits poèmes, suscite de l'intérêt pour les faits racontés. Le titre annonce bien un caractère polémique et satirique : la *Sherlock-Scarpelleide* évoque le texte polémique de la *Pizzi-Corilleide*. Cet ouvrage alimentait un autre débat né lors du couronnement au Capitole de Corilla Olimpica et contre la décision de Gioacchino Pizzi d'admettre Corilla en tant que poète laurée. La *Sherlock-Scarpelleide* et la *Pizzi-Corilleide* se posent comme des écrits contre le statut littéraire de l'Arcadie de Rome, contre le parti « réformateur » soutenu par des membres influents, et contre leur conception de la poésie. La polémique est ouvertement déclarée sur la page de titre de l'œuvre et répétée par Pietro Espilini dans le premier poème du recueil : « Amici all'opra: Rispondiamo al pazzo/Giusta la sua pazzia ; gli torni il gozzo/L'oltraggiosa sentenza, e il suo trapazzo¹⁴⁸ ». La page de titre contient la première attaque directe contre Sherlock et contre Scarpelli. Dans les vers de la septième fable de Phèdre, les vaniteux sont critiqués et deviennent une cible très facile pour les moqueries d'autrui : dans

¹⁴⁶ Ivi, p. 42.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ ANONYME, *La Sherlock-Scarpelleide o dia Prodromo al Parnaso Italiano accusato, e difeso. Sonetti*, Parnaso, s.l., 1779, p. 17.

ce cas, les vaniteux sont Scarpelli et Sherlock, coupable d'avoir jugé Dante sans en posséder les compétences linguistiques : « Ubi vanus animus ... Arripuit insolentem sibi fiduciam, facile ad derisum stulta levitas ducitur¹⁴⁹ ».

Publiée dans le 'Parnasse', lieu symbolique, l'œuvre ne donne pas de renseignements sur le lieu réel de sa parution ni de son éditeur. Il n'est donc pas facile de remonter jusqu'à l'éditeur ni jusqu'à l'auteur de la longue introduction. Une référence à la *Sherlock-Scarpelleide* se trouve dans la lettre de 1783 de Giovanni Ranieri Rastrelli — l'un des membres de l'*Arcadia* de 1743 à 1766, comme on l'a vu. Rastrelli admet avoir participé à la défense du Parnasse italien :

Poteva a tale insulto, ascoltatrice indolente, tacer l'Italia? Ecco che alla meglio, e tumultuariamente i nostri fanciullini Poeti si risentirono, come sapete, e ne tesseron, in comune difesa, unitamente con me, che son bambino di latte, la nostra *Sherlock-Scarpelleide*, che si sparse per tutta l'Italia¹⁵⁰.

Rastrelli, qui fait partie du milieu de l'*Arcadia*, entre ouvertement en conflit avec celle-ci, ce qui confirme que la polémique contre Sherlock se déroule dans un contexte académique agité par les relations et les rivalités internes. Les données qui nous permettent d'attribuer à Rastrelli cette introduction sont exiguës, toutefois il avoue son rôle joué dans cette publication. Sa prise de position contre Scarpelli, membre de l'*Arcadie*, est peut-être l'effet d'une inimitié qui durait depuis longtemps. Si l'on hasarde l'hypothèse que Rastrelli soit vraiment l'auteur de l'Introduction, nous pourrions comprendre que son objectif était de défier non seulement Scarpelli, mais aussi un personnage plus influent tel que Godard.

Nous assistons dans ce cas à un changement de la perspective du discours contre Scarpelli : il ne s'agit plus de revendiquer la grandeur de la poésie italienne, de démonter les beautés de Dante, de l'Arioste ou du Tasse. Dans le cas de la *Sherlock-Scarpelleide*, c'est la trahison du peuple italien de la part de Scarpelli qui est au cœur du débat. Scarpelli, partisan de Sherlock, devient le mesquin italien qui a attaqué Marciano di Leo sur les pages des « *Efemeridi* », qui a nui au prestige national, et qui a trahi sa patrie. Sa protection offerte à Sherlock devient un outrage public contre l'Italie entière, contre le Parnasse italien et contre

¹⁴⁹ La citation de Phèdre attaque les vaniteux : « Ubi vanus animus... arripuit insolentem sibi fiduciam, Facile ad derisum stulta levitas ducitur ». 'Quand un vaniteux, aveuglé par l'inconstante faveur populaire, se laisse emporter par sa folle présomption, alors il tombe dans le ridicule de sa vanité'. La traduction est de l'auteur.

¹⁵⁰ Lettre de Giovanni Ranieri Rastrelli à Corilla Olimpica Pistoiese, cit.

ses compatriotes. Il fallait condamner cette insulte publiquement et à l'unisson. Le résultat est une série d'insultes en vers, où Scarpelli est décrit comme un « satiretto audace e sozzo¹⁵¹ » ; Momolo Ermoli, vénitien, demande qu'il soit coupé en morceaux¹⁵² ; Marco Antonini le compare à un fils qui menace sa propre mère avec un couteau¹⁵³ alors qu'un tel Gennaro Sabatini, napolitain, s'exclame « Ma come! Gli offre un Anglo un presentuzzo, /Ed esso pon tutta l'Italia a pezzo?¹⁵⁴ ». La conséquence du *Consiglio* et de sa défense par Scarpelli est que les « poeti sbucati d'ogni parte d'Italia, che mai fur vivi, [...] coprirono d'insulti e di ridicolo il povero abatino, sul quale, più che sopra lo Sherlock si riversa, e a ragione, l'ira de' letterati del tempo¹⁵⁵ ».

Pour notre discours c'est la préface consacrée « A' buoni e generosi italiani¹⁵⁶ » qui attire l'attention. Cet écrit développe deux points fondamentaux. Une première déclaration est faite contre le « fanatico indottissimo italomastice, non so, se éredicante, o dottore Inglese [...], che, contro lo stile dell'Illuminatissima, saggia, e politissima sua Nazione censurà ogni passato, ed ogni presente Italiano poeta¹⁵⁷ ». Sherlock, dans cette introduction, est décrit comme un ignorant barbare étranger, qui ne connaît pas la langue italienne et, par conséquent, ne peut pas la juger. Il est présenté comme l'ennemi de la vérité ; il subit le même traitement qu'il réserve à Voltaire dans son *Fragment* : un étranger qui ne connaît pas une langue ne peut avoir les compétences pour juger ses poètes.

Dans un deuxième temps, l'auteur s'arrête sur des anecdotes concernant la publication du *Consiglio* à Naples :

Veggendo il Signor Martino [qual funesto nome!] che in Napoli niun conto facevasi del suo piccolo zibaldone, ch'anzi moveva a nausea, e a disprezzo, ed avendovi cercata in vano una penna venale per comprane gli applausi, volò a Roma, ov'io lo vidi nella scorsa, che diedi da Milano a Napoli, e quivi mosse ogni pietra per procurarsi quell'approvazione, che certamente non merita¹⁵⁸.

¹⁵¹ ANONYME, *La Sherlock-Scarpelleide*, cit., p. 9.

¹⁵² Ivi, p. 20.

¹⁵³ Ivi, p. 22.

¹⁵⁴ Ivi, p. 9.

¹⁵⁵ M. MENGHINI, cit., p. 308.

¹⁵⁶ ANONYME, *La Sherlock-Scarpelleide*, cit., p. 2.

¹⁵⁷ Ivi, p. 4.

¹⁵⁸ Ivi, p. 6.

L'auteur cite le sonnet que Scarpelli a dédié à Sherlock comme conséquence de sa recherche de défenseurs à Rome. Cette protection produit parmi les Italiens « sorpresa » et « orrore¹⁵⁹ », et demande une réponse « per l'istesse finali¹⁶⁰ ». Ici, l'« Homère de Ferrare » (c'est-à-dire l'Arioste) est défendu, et Scarpelli blâmé pour avoir choisi le parti de « l'étranger barbare ». Les auteurs tels que Bassi, Zorzi et di Leo formulent leur critique contre Sherlock en lui opposant des réflexions développées et articulées qui portent sur les modèles poétiques, sur la conception du beau et sur d'autres thèmes soulevés par le *Consiglio*. En revanche, l'auteur de cette introduction n'utilise que des images de l'Italie extrêmement stéréotypées. Il rappelle la fortune européenne de l'Arioste, le succès de Pétrarque, et l'image de l'Italie comme nation des anciens Latins, où la poésie est née la première, bien avant toutes les autres nations d'Europe.

La critique de Shakespeare, dans ce discours, ne trouve qu'une place très exiguë et superficielle :

il suo diletto *Shakespear*, che fu insieme autore, ed attore, e che senza sapere nè greco, nè latino ha buoni tratti, abbraccia in una Tragedia lo spazio di trent'anni. Il passo citato dal *Signor* Martino nell'eccidio di *Cesare* fa nausea, e pietà [...] ¹⁶¹.

Si l'on affirme que Giovanni Ranieri Rastrelli est l'auteur de cette introduction, cette lettre montre que la critique à Sherlock, pour certains aspects, n'est que le fruit de rivalités au sein de l'Arcadie de Rome. Aucune réflexion sur la poésie n'est développée dans cet ouvrage. L'écrivain a voulu entrer dans la polémique sur le *Consiglio*, mais il n'y apporte que des idées peu pertinentes. Il souligne son rôle de défenseur des auteurs italiens, assiégés par les critiques :

Sappia, che adesso Noi, dirò così, armeggiamo, e siamo alla *ventilazione*, e principio dell'attacco, come più rilevarlo dalla parola di *Prodotto*; verremo dopo meglio alle prese, qualor saran gunti i rinforzi, e quelle Truppe ausiliarie, che si attendono da altre parti, nè saranno in soccorso di Buda¹⁶².

Ce ton belliqueux où l'auteur devient le 'condottiere' de la résistance nous rappelle une autre 'guerre' littéraire qui trouvera place dans cette étude, et qui aura des tons aussi

¹⁵⁹ Ivi, p. 3.

¹⁶⁰ Ivi, p. 4.

¹⁶¹ Ivi, p. 13

¹⁶² Ivi, p. 15.

enflammés. Je me réfère à la lettre de Voltaire à D'Alembert du 1776, où le patriarche de Ferney se fait porteur d'une défense du théâtre français contre les nouveautés du Barde et son influence : « je ressemble à M. Roux de Marseille qui fit la guerre aux Anglais, en 1756, en son propre et privé nom. Donnez-moi la permission d'aller en course. Cela s'appelle, je crois des lettres de marque¹⁶³ ». D'Alembert, de son côté, reconnaît Voltaire comme un général de l'armée contre Shakespeare en menant lui aussi les troupes : « Vive St Denis Voltaire et meure George Shakespeare !¹⁶⁴ ». Il s'agit ici de défendre la pureté et la dignité de la poésie française, mise en cause par le modèle du Barde, qui suscite toujours des querelles empoisonnées, tout comme celle engendrée par Sherlock en Italie¹⁶⁵.

1.3.4 Dionisi et la critique à l'apprentissage émulateur.

Un « valoroso campione¹⁶⁶ » de Petrarque et de sa manière de faire la poésie est Giuseppe Dionisi, auteur de *l'Avviso al signor Sherlock intorno al suo Consiglio ad un giovane poeta*¹⁶⁷, paru deux ans après l'ouvrage de Sherlock. De cet écrit, dont les « Efemeridi Letterarie¹⁶⁸ » donnent un compte rendu en 1781, est une défense de la poésie italienne qui s'insère dans le corpus des œuvres contre Sherlock. Dionisi reprend toutes les thèses élaborées par Marciano di Leo et par Zorzi, avec une attention particulière aux suggestions de Gravina à propos des modèles esthétiques¹⁶⁹.

Pour éviter de reprendre des thématiques déjà analysées, je mettrai plutôt en relief la critique de Dionisi autour de la méthodologie d'apprentissage suggérée par Sherlock. Il s'agit d'une véritable dissension du point de vue de la pédagogie littéraire. Pour l'auteur irlandais, toute capacité d'écrire de la bonne poésie prendrait son départ du principe de l'« émulation », et non de l'« imitation ». La querelle de Dionisi vise à renverser cette perspective. Pour cela,

¹⁶³ Lettre de Voltaire à d'Alembert du 4 août, 1776, dans (éd) THEODORE BESTERMAN, *Voltaire on Shakespeare*, Institut et Musée Voltaire, Genève, 1967, vol. LIV.

¹⁶⁴ D'Alembert à Voltaire, Lettre en réponse du 20 août 1776, dans *Œuvre complètes de d'Alembert*, Berlin 1822, tome V, p. 238.

¹⁶⁵ Je consacrerai le chapitre 5 à la réception de Shakespeare en France et au rôle joué par Voltaire.

¹⁶⁶ «Efemeridi Letterarie di Roma», No LI (15 Dicembre 1781), vol. 10, p. 403.

¹⁶⁷ GIUSEPPE DIONISI, *Avviso al sig. Sherlock intorno al suo Consiglio ad un giovane poeta*, Macerata, Presso Bartolomeo Capitani, 1781.

¹⁶⁸ «Efemeridi Letterarie di Roma», No LI (15 Dicembre 1781), vol. 10, pp. 403-405.

¹⁶⁹ En particulier, Dionisi cite le traité de Gian Vincenzo Gravina, *Della Ragion Poetica*, publié en 1708 et qui représente les jugements esthétiques et littéraires de Gravina. L'ouvrage, divisé en deux volumes, est consacré en particulier à Homère, considéré comme l'exemple maximum de la beauté de la littérature classique, et à Dante, exemple de la littérature vulgaire.

l’auteur italien reprend l’incipit du *Fragment* : « Studiate dunque sempre la Natura¹⁷⁰ ». Dionisi, sans trop approfondir ses références sur la connaissance de Shakespeare, souligne que la Nature du Barde, louée par l’Irlandais, n’est qu’une nature barbare :

entrate poi in un lungo elogio, e difesa del Poeta Inglese Shakespear, e ci fate consapevoli che tali precetti furono da lui divinamente eseguiti, e perciò supera tutti i Poeti Greci, Latini, Italiani e Francesi. Che Domina sarà mai cotesto mostro Britannico!¹⁷¹.

En évoquant Zorzi, Dionisi ne montre pas une grande connaissance de Shakespeare, puisque ses jugements sur le Barde sont repris entièrement de la critique italienne. Le « mostro Britannico » et « barbaro » sont des termes très utilisés pour décrire Shakespeare par les ennemis de Sherlock. Cependant, Dionisi révèle le caractère fautif et obscur de la Nature à la base de toute création shakespearienne. L’écrivain évoque les principes de l’imitation de la Belle Nature, qui permet une poésie équilibrée, décrite aussi par Gravina. Ce dernier parle de l’acte d’altérer la Nature comme d’un indice d’« ignoranza presuntuosa¹⁷² », dans sa *Ragion Poetica*. Le discours de Dionisi embrasse le point de vue de Gravina, donc l’acte créatif ne consiste pas à agrandir, orner et articuler la nature, en faisant recours aux bizarreries. La bonne poésie se déploie à partir de l’imitation de la nature faite dans une juste mesure : si le poète altère l’équilibre de celle-ci, il pourrait facilement tomber dans l’imperfection¹⁷³ poétique. Imitation devient le mot central pour comprendre l’ensemble de la dispute contre Sherlock. La perfection de l’œuvre d’art à laquelle le jeune auteur doit aspirer, ne passe pas à travers l’émulation, comme déclaré par Sherlock. Au contraire, pour Dionisi, la dimension pédagogique de la poésie se construit sur le concept de l’imitation des modèles. Dionisi rejette la perspective de Sherlock et l’originalité de Shakespeare, en montrant l’exemple de la poésie italienne du dix-septième siècle. Cette poésie se configure comme un éloignement de la Nature des anciens, comme une sorte d’expérimentation linguistique qui se résout, selon Dionisi dans un échec :

Lo confermo coll’esempio de’ nostri Poeti Italiani del genio del secolo, o sia di moda. Essi seguendo un pensare diverso dagli antichi usano una lingua nuova, barbara, e

¹⁷⁰ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 50.

¹⁷¹ G. DIONISI, cit., pp. 17-18.

¹⁷² GIAN VINCENZO GRAVINA, *Della Ragion Poetica*, Roma, Francesco Gonzaga, 1708, p. 128.

¹⁷³ G. DIONISI, cit., p. 17.

corrotta, quantunque cerchino di scusarsi colla solita canzone di non voler essere puerili imitatori degli antichi¹⁷⁴.

Imitatio et *aemulatio*, loin d'être des synonymes, sont au centre d'une conception différente de l'activité créatrice qui est à la base de l'art depuis l'antiquité. Ces deux principes constituent le cœur thématique du traité *Sur le Sublime* de Longin¹⁷⁵. Horace — un autre modèle pour Sherlock — met au centre des *Odes* le principe de l'émulation, qui, contrairement à l'imitation, transmet l'idée d'une rivalité avec le modèle, qu'il faut rejoindre voire dépasser. En d'autres mots, l'émulation d'un modèle poétique met en jeu une volonté de puiser dans les beautés du maître et de concourir avec lui en même temps. C'est exactement l'idée de Sherlock lorsqu'il parle de l'émulation comme de la seule méthodologie pédagogique qui conduit le jeune élève vers la bonne poésie¹⁷⁶. L'émulation de Sherlock implique une adhésion au modèle littéraire, mais aussi un dépassement de ce dernier. Ce surpassement s'accomplit grâce au génie individuel du jeune poète, fait qui semble presque anticiper une perspective romantique sur la création artistique. Donc, de ce point de vue, l'imitation se configure comme un acte stérile de production poétique, un copiage et recopiage stérile des modèles. Cet élément de recreation d'un original, à partir du modèle, met évidemment au centre du discours la dimension subjective : « the idea of originality and the theory of inspiration were also involved in the process of emancipating the individual as subject of discourse¹⁷⁷ ». Cependant, Dionisi critique l'impossibilité de l'élève d'arriver à bien maîtriser les modèles — et d'arriver donc à une relecture *originale* et *subjective* — sans passer par une étude imitative. Pour lui, les beautés d'un certain modèle doivent faire l'objet d'étude imitative, de façon à ce que le jeune poète puisse les reconnaître, et les maîtriser. La position de Sherlock ne semble pas admettre ce passage préliminaire à l'éducation poétique et pour cette raison il est critiqué par le professeur de Macerata. La perspective de l'Irlandais sur certains aspects semble anticiper les processus d'individualisation, unicité et originalité qui constituent l'œuvre d'art selon le romantisme, et qui conduira à une « rejection of any form of dependence on antiquated models¹⁷⁸ ». Donc, la critique de Dionisi touche un problème

¹⁷⁴ Ivi, p. 31.

¹⁷⁵ DIONISO LONGINO, *Trattato del sublime tradotto*, Bologna, Stamperia di Lelio della Volpe, 1748.

¹⁷⁶ «Studiate gli Antichi continuamente, non per prendere le loro idee, ma per prendere il loro spirito, non per imitarli, ma per emularli ; non so chi abbia ben detto, meno voi li imitate, più voi gli somiglierete», M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 46.

¹⁷⁷ MARKO JUVAN, *History and Poetic of Intertextuality*, Purdue, Purdue University Press, 2008, p. 52.

¹⁷⁸ Ibidem.

qui a été effectivement négligé par les opposants de Sherlock, mais qui s'avère de grande importance pour comprendre la nature même de l'acte créatif selon l'Irlandais.

Enfin, Dionisi termine son procès contre Sherlock et son « gusto oltramontano¹⁷⁹ » qui attire de plus en plus de sympathies en Italie. L'anglomanie fait peur parce qu'elle est vue comme une nouvelle et incompréhensible mode qui met en risque les modèles anciens de la poésie et, par conséquent, toute une tradition inspirée par ceux-ci :

Che intendete voi per Testa originaria, per inventore di un nuovo del tutto novo? Forse che il Poeta debba essere un nuovo Omero, un nuovo Pindaro, un nuovo Sofocle, un nuovo Orazio, un nuovo Virgilio? Vi so dire, che di questi Originali appena ogni mille anni nasce uno nuovo. Il vostro Consiglio diventa un paradosso. Forse che debbano essere affetti nuovi, costumi nuovi, Uomini nuovi, Cielo nuovo, Terra nuova? Questo non sarebbe imitare e ritrarre la natura, ch'è sempre la stessa. Forse che debba inventar voci nuovo colla mescolanza di straniere, inventar epitteti nuovi discordanti dal genio della lingua [...], metafore non proprie, versi turgidi vibrati e rimbombanti? Questa sarebbe una vera barbarie. [...] Forse, che debbano calpestarsi gli antichi Scrittori del buon Secolo padri dell'Italiana poesia, e debbasi poetar sul gusto moderno Oltramontano diverso dal gusto Italiano?¹⁸⁰

Par cette perspective sur l'imitation et sur l'émulation, Dionisi met en discussion l'approche pédagogique du *Consiglio*, qui sert à Sherlock pour élever Shakespeare à un niveau supérieur par rapport aux anciens. Pour Dionisi, Shakespeare ne représente pas l'exemple d'un auteur qui a dépassé les anciens. Au contraire, il serait le fruit de son siècle barbare, qui, en voulant regarder au-delà des maîtres, obtient les mêmes effets que l'on trouve dans la poésie baroque italienne.

1.3.5 Les Observations de Bassi : l'écho français du débat sur Sherlock.

Quelques informations sur Anton Benedetto Bassi nous arrivent de la correspondance que l'auteur italien essaie de tenir avec un personnage emblématique du XVIII^e siècle : Benjamin Franklyn. Sans essayer de rechercher les causes sa relation avec le célèbre américain, nous pouvons voir qu'une fois en France, Bassi essaya d'obtenir la souscription de Franklyn pour son ouvrage contre Sherlock en faveur des poètes italiens :

¹⁷⁹ G. DIONISI, cit., p. 34.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 25-26.

Paris 18 Septembre 1780

Eccelence,

Il a environ deux mois, que je me suis donné l'honneur de prier votre Excellence à vouloir honorer de sa souscription un nouveau *Recueil de poesies italiennes*, qui est sous presse. A cet effet je lui ai envoyé un Reçu pour six exemplaires qui montent à la somme de 54 livres. Les affaires dont Votre Eccelence s'occupoit au moment que ma lettre lui tomba entre les mains lui ayant empeché de me faire réponse sur le champ, elle a bien eu la bonté de me faire dire de vive voix, que j'aurai reçu sa réponse par la petite Poste, et Votre Excellence a eu aussi la bonté de garder le Reçu pour les six exemplaires. Maintenant que je dois arranger avec l'Imprimeur les souscriptions pour faire imprimer les noms des souscripteurs je suis forcé de prier Votre Excellence de m'honorer de son consentement pour les six Exemplaires, et d'avoir la bonté de me remettre la somme des 54 livres pour la faire passer à l'Imprimeur.

Il sera bien flatteur pour moi de voir le nom de votre Excellence parmi ceux de mes souscripteurs, et de pouvoir dire que mes foibles talents ont trouvé grace devant le Philosophe de l'Amerique, dont je me donne l'honneur d'être avec un très profond respect De Votre Excellence Votre très-humble et très-obeissant serviteur

Bassi

Auteur de la Brochure intitulée

Observations sur les poètes Italiens¹⁸¹

Paris ce matin mardi 19 sept. 1780

Excellence,

Bassi auteur de la Brochure : *Observations sur les poètes Italiens* etc. s'étant hier donné l'honneur d'envoyer une lettre á votre Excellence concernant la souscription á un nouvel Ouvrage sous-presse, dont il prie V. E. vouloir bien l'honorer, envoie pour recevoir la réponse à la dite lettre, les souscriptions, ainsi que les noms des souscripteurs devant être imprimés. Il se félicite de pouvoir encore une fois se donner l'honneur d'être avec un profond respect de V. Excellence Votre très humble, et très-obeissant serviteur

Bassi¹⁸²

Ces deux lettres nous indiquent qu'il n'y avait pas de relation de connaissance directe entre le deux, seulement un souhait de Bassi de voir Franklyn signer comme souscripteur et protecteur d'un ouvrage qui s'encadrerait dans une polémique italienne. Une polémique qui avait désormais dépassé les frontières en arrivant jusqu'en France, dans ses revues et journaux.

¹⁸¹ Lettre de Bassi à Benjamin Franklin du 18 Septembre 1780, <https://franklinpapers.org/framedNames.jsp>.

¹⁸² Lettre de Bassi à Franklin du 19 Septembre 1780, <https://franklinpapers.org/framedNames.jsp>

Cet ouvrage, publié à Paris par la Veuve Duchesne¹⁸³ et entièrement écrit en français, soutient une thèse qui vise à montrer l'impossibilité de bien juger une littérature sans en connaître la langue. L'auteur admet que

pour être autorisé à porter un jugement sur la Littérature d'une Nation, il est nécessaire de la bien connaître ; que pour apprécier les beautés des Poètes, il est nécessaire de les sentir, & qu'on ne peut pas les sentir sans avoir approfondi leur langue.

Les plus grands Critiques, ceux même qui ont donné sur le goût des règles les plus sûres, ont quelquefois montré peu de goût dans leurs remarques, parce qu'ils ont jugé d'après des connoissances superficielles¹⁸⁴.

Pour Bassi, l'écrit de Sherlock n'est qu'une offense à laquelle les Italiens doivent répondre « avec zèle et modération¹⁸⁵ », essayant de convaincre les lecteurs savants de l'inexactitude des accusations de l'Irlandais contre la poésie italienne.

Il cherche à défendre chaque poète du Parnasse italien cité par Sherlock — « l'attaque est générale, la défense devoit l'être aussi¹⁸⁶ » (en démontrant leur valeur et la grande tradition de la littérature italienne¹⁸⁷). L'intérêt de l'écrit de Bassi ne réside pas dans ces petits postulats — qui sont déjà développés par d'autres auteurs en réponse à Sherlock. Bassi établit une sorte de renversement de l'apologie de Shakespeare par Sherlock, en utilisant sa même rhétorique, mais en faveur de Dante Alighieri.

Tout comme Sherlock, qui dans les *Lettres d'un voyageur anglois* cite Voltaire pour soutenir ses polémiques contre les Italiens, Bassi cite ici l'auteur de *Zaïre* en faveur de Dante et contre l'imposition du modèle shakespearien :

M. S. commence par attaquer le Dante, qu'il appelle *barbare monstrueux*, & il ne se souvient pas de ce qu'il a dit à Voltaire, (qui appelle *Shakespear, singe, saltimbanque, sauvage*) « que toutes ces épithètes ne portent conviction que dans une classe de Lecteurs qui ne méritent pas la peine qu'on y fasse attention¹⁸⁸.

¹⁸³ Il s'agit de la même imprimerie qui a publié en France les ouvrages de Sherlock.

¹⁸⁴ ANTONIO BENEDETTO BASSI, *Observations sur les poètes Italiens*, Paris, La Veuve Duchesne, 1780, p. 58.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 2.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 58.

¹⁸⁷ Il reprend cette rhétorique utilisée par Marciano di Leo, par l'auteur de l'introduction de la *Sherlock-Scarpelleide* et par Rezzonico comme j'ai déjà souligné.

¹⁸⁸ A. B. BASSI, *cit.*, p. 11.

Ce renversement, en faveur de Dante s'opère en évoquant la même stratégie rhétorique utilisée par Sherlock dans le *Fragment* en soutien Shakespeare qui peut se résoudre en deux points principaux :

- 1) Dante possède les mêmes qualités qu'Homère ;
- 2) Dante écrivit de façon barbare mais seulement pour plaire à ses contemporains, à une époque barbare.

Sur le premier point, nous le verrons, Sherlock ouvre et construit toute sa défense de Shakespeare en le mettant sur le même plan qu'Homère, selon un leitmotiv de la critique anglaise du XVIII^e. Homère fut le premier chantre de la Nature, Shakespeare a utilisé le livre de la Nature pour créer ses personnages. Cette comparaison devient centrale dans le *Fragment*¹⁸⁹. Sherlock cherche à démontrer la supériorité de Shakespeare, en présentant l'exemple en italien du discours de *Jules César*. Cet élément est en effet repris par Bassi dans sa défense à Dante : « Le Dante est original comme Homère. Il connoissoit celui-ci, il l'appeloit 'signor dell'altissimo canto.' Mais pas une phrase, pas une idée d'Homère imitée dans son Poème. Il estimoit Virgile, il savoit pas cœur son Énéïde¹⁹⁰ ».

À propos du deuxième point, on remarque que Bassi reprend et renverse les jugements de Sherlock sur Shakespeare. Quand l'Irlandais souligne qu'il ne faut pas estimer Shakespeare pour ses éléments 'barbares', il explique l'origine de ce style grossier : « il popolo ha sempre denaro, per farlo spendere bisogna divertirlo, e Shakespeare sforzò il suo sublime ingegno a piegarsi al loro gusto grossolano¹⁹¹ ». Bassi, de la même façon, justifie Dante pour les barbarismes dans son style : « il n'envisageoit point la postérité, il voulait plaire à ses compatriotes, se faire craindre par ses voisins ; il vouloit satisfaire à-la-fois son orgueil et sa vengeance¹⁹² ».

Donc, les *Observations* de Bassi proposent un renversement de la défense de Shakespeare asservi à la cause dantesque. L'auteur structure et adopte les mêmes points à soutien du Barde pour le poète italien. Ensuite, il ajoute à sa thèse l'élément du 'goût subjectif', qui serait à la base du jugement d'une œuvre d'art :

¹⁸⁹ Je propose l'approfondissement des thèmes de la critique anglaise du siècle en faveur et contre le Barde, dans la deuxième partie de l'étude.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 12.

¹⁹¹ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 83.

¹⁹² A.B. BASSI, cit., p. 14.

il est de même un goût général qui résulte de la comparaison de plusieurs goûts particuliers, auquel on parvient par des moyens différents. Nulle comparaison entre *Paul Veronese* et le *Titien*, nulle entre le *Tasse* et l'*Arioste*. Les caractères, les coloris, les manières, les dessins, tout est différent¹⁹³.

1.4 L'ouverture Européenne : réception, polémiques sur le *Consiglio* et le *Fragment* en France et Angleterre.

Quand les *Observations* de Bassi sont publiées en France, Sherlock était déjà un auteur connu par le public de Paris, grâce à la réception des *Lettres d'un voyageur anglois* dans la presse en 1780¹⁹⁴. De plus, l'écho des polémiques italiennes sur le *Consiglio* avaient influencée sa réputation en France.

Au contraire, la réception anglaise du *Consiglio/Fragment*, n'a pas d'écho particulier dans la presse périodique nationale. La cause est à chercher dans le fait que la traduction du *Fragment* en Angleterre est publiée six ans après celle française, c'est-à-dire en 1786. À ce moment, toutes les polémiques qui ont suivi le *A Fragment on Shakespeare* en France n'avaient plus aucun intérêt pour la critique anglaise. En Angleterre, Sherlock est déjà connu depuis la publication des *Letters of an English Traveller* et des *New Letters of and English traveller* qui paraissent la même année que l'édition française.

En France, la situation est différente. Nous trouvons déjà un article en juillet 1779, dans « l'Esprit des Journaux ». Il s'agit d'une description des querelles sur le *Consiglio*, publiée par les « Efemeridi di Roma ». L'auteur montre comment le *Consiglio* « soit annoncé avec de grands éloges par les journalistes de Rome, et le compte que nous allons en rendre d'après eux, prouvera à nos lecteurs l'impartialité de ces journalistes vraiment estimables¹⁹⁵ ». La revue française est d'accord avec les positions de Sherlock et des journalistes des « Efemeridi ». Elle reporte des extraits du *Consiglio* sur la poésie italienne, en soulignant que le but de l'auteur consiste à

détruire ce préjugé vraiment funeste aux progrès de l'art, et qui seul prévient les heureux effets qu'on pourroit attendre en Italie de l'influence du climat, de la richesse,

¹⁹³ Ivi, p. 20.

¹⁹⁴ J'analyserai plus précisément la réception de ces ouvrages viatiques de Sherlock, qui constituent une œuvre à part, et qui contiennent des thèmes et des jugements déjà travaillés dans le *Consiglio*. La publication et la circulation de cet ouvrage nous intéresse parce qu'il donne la mesure du succès de Sherlock en France en tant qu'écrivain d'un ouvrage viatique, un genre très à la mode à l'époque que Sherlock exploite pour ses ambitions littéraires.

¹⁹⁵ «Esprit des Journaux», Juillet 1779, tome VII, p. 219.

de l'harmonie et des grâces de la langue, et des dispositions naturelles des habitants. Les principaux poètes Italiens sont ici parfaitement caractérisés, et l'auteur ne prouve fort bien qu'aucun d'eux ne peut servir de modèle¹⁹⁶.

L'article offre des citations directes du *Consiglio* et traduites en français, en accordant entre autres une grande importance aux réflexions portées sur la poésie française, jugée par Sherlock comme le troisième modèle de poésie pour un jeune poète. L'auteur se montre d'accord avec Sherlock sur ce point. La citation de l'éloge de Shakespeare de la part de l'Irlandais est intéressante. Cet éloge est vu comme une défaillance due « à la prévention nationale¹⁹⁷ ».

Une deuxième recension apparaît dans le « Mercure de France » du 5 février 1780 — six mois après la publication de l'« Esprit des Journaux » — quand les *Lettres d'un voyageur anglois* étaient déjà connues en France. L'article du « Mercure » est signé par M. Garat qui porte des jugements très ambivalents sur Sherlock et sur le *Consiglio*. L'ouvrage de l'Irlandais est inséré dans le discours sur le 'goût universel' de la littérature. Toute en reprenant des thèmes évoqués par di Leo, l'auteur indique que le jugement sur l'art ne doit pas être aveuglé par des sentiments nationaux. En effet, seulement quand les jugements sur un auteur ou sur une œuvre d'art sont unanimes, on peut parler d'un auteur, ou d'une œuvre, qui a rencontré le goût universel :

Les jugements que ces Nations éclairées portent sur les productions des Écrivains étrangers, sont aussi, peut-être, ce qu'il y a de plus propre à agrandir et à perfectionner le goût ; à l'éloigner également, et de cette timidité qui n'ose accorder ses suffrages qu'à ce qu'on a coutume d'admirer, et de cet orgueil qui donne pour unique règle du beau, les principes étroits qu'on s'est faits, d'après les seules beautés qu'on possède. C'est après avoir recueilli et compté, pour ainsi dire, les voix des Nations, qu'on peut être assuré goût d'après lequel on juge n'est ni une habitude, ni un préjugé, mais le sentiment universel de la Nature¹⁹⁸.

Dans cet article qu'on trouve un écho des polémiques italiennes. Ce texte témoigne la réception très bouleversée de l'œuvre de Sherlock : une partie de la critique a soutenu les thèses de Sherlock, l'autre partie — comme on l'a vu — a méprisé l'ouvrage. En particulier, l'auteur montre les positions emblématiques de Scarpelli, écrivain du sonnet pour Sherlock

¹⁹⁶ Ivi, p. 220.

¹⁹⁷ Ivi, p. 229.

¹⁹⁸ «Mercure de France» du 5 février 1780, p. 99.

qui a été « traité non seulement comme un homme de mauvais goût, mais comme un méchant homme : ils [les hommes de lettres Italiens] l'ont traité comme un étranger ennemi qui seroit allé attaquer Rome dans Rome même¹⁹⁹ ». Cet écho polémique est de plus en plus développé dans les revues françaises lors de la parution de l'ouvrage de Zorzi et de celui de Bassi, ce dernier entièrement en français. L'« Esprit des journaux », consacre deux articles à ces ennemis de Sherlock, en leur réservant des jugements plutôt négatifs. D'abord, Zorzi et les « journalistes de Florence²⁰⁰ », sont méprisés pour leur vision aveuglée de la poésie italienne qui les conduit à formuler des critiques négatives du texte de l'Irlandais. La revue française met en relief leur idée de la littérature italienne viciée par « l'enthousiasme patriotique²⁰¹ ». Le cas de Sherlock suscite une réponse patriotique en Italie tout comme en France : la critique française par exemple, semble bien recevoir les *Lettres d'un voyageur anglois*, où la littérature française est louée par Sherlock. Par contre, les opinions de Zorzi, qui n'accorde pas à la France le primat poétique, sont attaquées. L'article cite les *Odes* de Malherbe et de Rousseau, les *Idylles* de Madame Deshoulières et Voltaire, afin de montrer la grandeur de la littérature française et de défendre la France des idées de Zorzi. Donc, la question du primat poétique pique l'orgueil national et de l'Italie et de la France, en montrant ainsi que les questions soulevées par Sherlock ne comprenaient plus seulement la pratique de la bonne poésie, mais aussi l'hégémonie culturelle de chaque nation.

Plusieurs journaux citent le texte de Bassi dans l'été 1780, cependant l'auteur reçoit un traitement meilleur que Zorzi. Son œuvre est annoncée dans le numéro du 1^{er} juillet 1780 par le « Mercure de France », et le numéro du 5 août reporte un compte rendu plutôt long, où l'auteur italien est loué pour son élégance dans l'emploi du français. Dans ce cas, l'auteur fait noter que Sherlock, pour louer Shakespeare aux yeux des lecteurs, détruit les poètes des autres nations. Au contraire, Bassi établit une élégante opération qui a comme seul but la défense des modèles italiens :

M. Sherlock a tiré l'épée pour défendre Shakespeare qu'il place au-dessus de tout. M. Bassi ne se sert que des armes de la raison, il ne veut renverser la statue d'aucun Poète pour élever les Auteurs célèbres qu'il venge ; mais il veut prouver à leur Détracteur qu'ils

¹⁹⁹ Ivi, p. 118.

²⁰⁰ «Esprit des Journaux», Août 1779, Tome VIII, p. 372. Ici l'auteur se réfère sans doute aux journalistes des «*Novelle Letterarie di Firenze*», qui ont attaqué Sherlock et son ouvrage.

²⁰¹ Ibidem.

ont bien mérité la place honorable qu'ils occupent depuis si longtemps dans la République des Lettres²⁰².

Une autre question se révèle ici intéressante. Le « *Mercure de France* » cite les opinions de Sherlock sur la poésie italienne, contenues dans les *Lettres d'un voyageur anglais*, sans faire référence aux opinions du *Consiglio* sur le même sujet. En fait, les deux ouvrages portent sur des thèmes pareils, développés avec deux genres différents²⁰³. Toutefois, l'auteur relève le manque d'objectivité de l'Irlandais à propos de Sherlock, en faisant ainsi écho à la publication du *Fragment* en France, annoncée par la même revue dans le numéro du 3 juin 1780²⁰⁴. Cet éloge à Bassi, cache évidemment une critique au *Fragment*, vu comme un hommage exagéré au Barde. Donc, en France, Sherlock est très bien reçu, sauf pour l'éloge qu'il réserve à Shakespeare.

C'est dans l'« *Année littéraire* » de 1780 que nous trouvons l'un des premiers articles critiques consacrés au *Fragment*. Ici, la harangue d'Antoine dans le *Jules César*, traduit par Sherlock, devient bizarre et pathétique si on le compare à l'éloquence d'Homère ; l'auteur s'adresse à Sherlock en lui disant :

ne vous flattez pas que ces monstres dramatiques puissent intéresser jamais des hommes éclairés. Ils admireront sans doute les lueurs de génie qui brillent par intervalle dans ce chaos d'absurdités et de folies ; mais plus vous leur paroîtrez grande au-dessus de votre siècle dans ce petit nombre de beautés ; plus ils vous trouveront insensé et barbare dans tout le reste²⁰⁵.

Donc, la critique française accorde à Sherlock sa faveur lors de la parution des *Lettres* et sur certains aspects du *Consiglio*, et, en général, là où l'Irlandais montre d'apprécier la langue et la littérature françaises. Au contraire, le *Fragment sur Shakespeare* rencontre la froide opposition des Français.

Les réflexions sur l'ouvrage de Bassi dans « *l'Année littéraire* » de 1780²⁰⁶ s'avèrent encore plus tranchantes. Ici, les Anglais et les Italiens sont vus comme des adversaires puérils qui font la guerre aux lettres françaises. Les premiers proposent leur modèle shakespearien, les deuxièmes reprochent à la langue française sa stérilité, tout en démontrant leur 'jalousie'.

²⁰² «*Mercure de France*», No 32 (5 Août 1780), p. 86.

²⁰³ Je renvoie au chapitre 3 portant sur l'activité de rédaction des œuvres de Sherlock.

²⁰⁴ «*Mercure de France*», (3 juin 1780), p. 144.

²⁰⁵ «*Année Littéraire*», 1780, tome III, p. 257.

²⁰⁶ «*Année Littéraire*», 1780, tome VII, pp. 217-237.

Cette querelle littéraire devient presque un combat pour la suprématie française en Europe, déjà mise en doute par les manifestations d'appréciation du modèle Shakespearien. Bassi, comme Sherlock, deviennent pour cet article des exemples d'aveuglement patriotique : l'ouvrage de Bassi s'avère une tentative maladroite de défendre le Parnasse italien. Ainsi, Bassi et Sherlock sont attaqués car ils commentent le même défaut : ils sont aveuglés par leur idolâtrie vers les poètes nationaux, Shakespeare et Dante. C'est la première fois que, dans le débat sur Sherlock, Shakespeare et Dante sont mis l'un à côté de l'autre :

Ce qu'il y a de vrai, c'est que le Dante et Shakespeare ont entre eux beaucoup de ressemblance ; leur génie irrégulier et bizarre leur a fait trouver à l'un et à l'autre des beautés fortes et originales, et les a fait tomber à peu près dans les mêmes défauts, l'absurde, le puéril, le bas, le grotesque, et un mélange barbare de tous les tons. Il s'en faut bien que M. Bassi porte l'idolâtrie pour le Dante, aussi loin que M. Sherlock pour Shakespeare²⁰⁷.

En conclusion, la réception du *Consiglio/Fragment* en France reflète plutôt les polémiques causées en Italie. Cette querelle est alimentée par les revues françaises à travers les recensions des ouvrages de Zorzi et Bassi. La polémique sur la poésie italienne rencontre l'intérêt des critiques français qui concordent sur les jugements négatifs des poètes italiens. Les hommes de lettres qui ont attaqué Sherlock à Florence, les adversaires de Sherlock en Italie tout comme les auteurs comme Bassi et Zorzi sont considérés comme les partisans d'un front aveuglé par l'amour patriotique, incapable de laisser de côté les « goûts particuliers et arbitraires²⁰⁸ ». Cependant, quand le discours tourne vers les mérites de Shakespeare, la position des Français se renverse. Alors, Sherlock perd tout d'un coup son autorité sur les questions poétiques. L'acceptation du Barde de l'Avon par les Français sera lente, tortueuse, difficile et froide. La suprématie de Racine et Corneille en tant que modèles théâtraux ne peut être mise en discussion ; le primat français ne peut pas être perdu. C'est dans ce contexte difficile que Sherlock publie ses ouvrages et son *Fragment sur Shakespeare*, ce qui donne une grande quantité d'éléments de réflexions à notre étude.

²⁰⁷ Ivi, p. 121.

²⁰⁸ Ivi, p. 237.

2 MARTIN SHERLOCK VOYAGEUR DU GRAND TOUR : RECEPTION ET THEMES DES *LETTRES D'UN VOYAGEUR ANGLOIS*

Le *Consiglio a un giovane poeta* se situe dans un contexte de réception transnational entre l'Italie, la France et l'Angleterre. En particulier, l'écho du débat italien est tel que les revues françaises lui accordent une grande importance. La compréhension des œuvres viatiques de Sherlock, leur réception en France et les thèmes traités sont indispensables pour saisir ses idées et les étapes de la rédaction de son corpus. En effet, le *Consiglio* naît de l'expérience du Grand Tour : pour cette raison, nous pouvons avancer l'hypothèse que l'œuvre italienne soit étroitement liée aux textes viatiques. Nous pouvons envisager le *Consiglio* comme un extrait des lettres, qui originellement aurait dû faire partie des recueils. En effet, l'ouvrage italien est écrit sous forme de missive adressée au jeune lecteur, auquel Sherlock donne des conseils pédagogiques. Cependant, le discours sur les modèles littéraires et sur l'art marque également les deux séries de lettres de Sherlock publiées depuis 1779. Donc, la compréhension du *Consiglio* et des idées esthétiques sur Shakespeare implique une étude approfondie des *Lettres d'un voyageur anglois*. L'Irlandais obtient un bon succès en France grâce à ses recueils, malgré ses opinions positives sur le Barde, que la critique française ne partageait pas. Pour cette raison, Sherlock est salué par les Français de façon ambivalente : d'un côté, le chanoine irlandais est vu comme un auteur de bon goût, qui s'inspire des Grecs et des Latins ; de l'autre, son admiration pour Shakespeare est mal jugée. Selon les Français, sa préférence pour le dramaturge anglais s'explique par son goût biaisé par son orgueil national. Shakespeare devient en effet un leitmotiv récurrent dans la production viatique, ce qui nous permet de voir une continuité entre les œuvres en français et le texte italien. Afin de consacrer à Sherlock une étude la plus complète possible, ce chapitre présente une reconstitution des thèmes et de la réception des textes viatiques de Sherlock, les étapes de ses pérégrinations européennes, tout comme ses amitiés et relations, qui marquent significativement toute sa production littéraire.

2.1 Le Grand Tour et la production viatique.

Reconstruire le voyage de Sherlock en Europe, dans les années 1776-1780, est nécessaire pour la compréhension de l'ensemble de son corpus. Même si les dates et la chronologie des étapes de son tour ne sont pas précisées¹, nous pouvons considérer les recueils des *Lettres d'un voyageur*

¹ Il faut souligner que les *Lettres d'un voyageur anglois* et les *Nouvelles lettres d'un voyageur anglois* se différencient pour le choix de l'auteur de dater certaines missives. Dans le premier recueil, seulement certaines lettres sont datées alors que dans le second ouvrage les indications chronologiques sont tout à fait absentes.

anglois et le *Consiglio* comme des textes parallèles, qui partagent les thèmes essentiels de l'auteur et ses idées sur la littérature, mais surtout comme des écrits qui ont été rédigés simultanément. Dans cette perspective, l'étude du *Consiglio/Fragment* s'enrichit de la lecture des deux séries de *Lettres*, de l'analyse de leur réception européenne, tout comme de l'étude du réseau de relations et d'influences qui agissent sur le corpus de l'Irlandais. Malgré les thèmes communs, les *Lettres* et le *Consiglio* répondent à deux exigences différentes, l'auteur étant d'abord poussé à publier un ouvrage en italien et ensuite à étendre son public de lecteurs en publiant un texte viatique en français. Cependant, c'est le Grand Tour qui constitue le point de départ de toutes ambitions littéraires de Sherlock : une expérience de voyage qui permet une série de réflexions historiques et sociales qu'il vaut la peine d'approfondir².

Les recherches au sujet du Grand Tour constituent un champ d'études très vaste : il s'agit d'un ensemble d'ouvrages et de textes qui analysent ce sujet sous différentes approches. Si l'on regarde cette pratique d'un point de vue historique, on comprend qu'il ne s'agit pas d'une tradition née à l'époque de Sherlock : elle s'établit au Moyen-Âge, quand l'Italie était considérée comme «l'ombelico del mediterraneo³». En effet, à partir des pèlerinages pratiqués au XIV^e siècle⁴, Rome devient le lieu des humanistes, des amateurs de l'ancien et des « presecutori del viaggio laico di formazione che si dirà il Grand Tour⁵ ». Les Anglais en particulier ont été poussés à voyager depuis le XVI^e siècle hors des frontières européennes, pour découvrir les lieux inconnus comme le nouveau continent américain ; mais aussi vers l'Europe, pour rechercher leurs origines dans les cultures latines et grecques⁶. À la volonté d'entreprendre un pèlerinage religieux, les voyageurs substituent bientôt la nécessité de pratiquer une expérience laïque, intellectuelle et formative⁷, comme en témoigne la littérature de l'époque qui «rispecchia la complessità dei fattori storici che ne hanno

² Une étude consacrée au voyage de Sherlock a été conduite par Vincenzo De Santis qui a inséré l'ouvrage de l'Irlandais dans le contexte de la littérature viatique européenne du siècle. VINCENZO DE SANTIS, *Napoli nelle Lettere d'un viaggiatore anglois (1779) di Martin Sherlock e nell'editoria di viaggio in Francia nel secondo Settecento*, dans (éd) GIULIO BREVETTI et alii, *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di un viaggio tra Settecento e Ottocento*, Roma, «l'Erma» di Bretschneider, 2015, pp. 75-92.

³ CESARE DE SETA, *l'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electra Napoli, 1992, p. 9.

⁴ Rome devenait le centre de ce pèlerinage : «a partire dal Trecento essa diviene il centro della cristianità, sostituendosi a Gerusalemme grazie anche al rilievo delle sue reliquie». La bulle pontificale du Pape Bonifacio VII du 22 février 1300 établit le Jubilé : cet événement a lieu tous les cent ans (semel in saeculo) mais parfois tous les 50 ou 25 ans. Les pèlerins et les voyageurs laïcs commencent donc à descendre jusqu'à Rome. Cesare de Seta, qui analyse les guides touristiques de 1480 jusqu'à 1860, voit dans la pratique du Jubilé «l'inizio del turismo» C. DE SETA, cit., p. 9.

⁵ Ibidem.

⁶ L'Espagne, rivale historique de l'Angleterre, est au contraire fascinée par la découverte du Nouveau Monde et délaisse partiellement l'Europe : «non esiste infatti in Spagna una istituzione che possa paragonarsi al Gran Tour». C. DE SETA, cit., p. 9.

⁷ Le premier texte de voyage en Italie décrit comme une expérience laïque était, selon de Seta, ce de ANDREW BOORDE, *Grand Tour: the first book of introduction of knowledge*, daté 1547.

orientato la funzione⁸ ». Par exemple, à partir de l'institution de la Royal Society anglaise les œuvres consacrées à cette pratique portent un regard plus rigoureux et scientifique sur l'expérience du voyage : les *fellows* de la Royal Society ne considèrent plus leurs pérégrinations comme de simples processus éducatifs, au contraire, ils montrent une nouvelle approche vers cette pratique⁹ poussés par le désir de « découvrir la vérité » et de « rechercher la vérité¹⁰ ».

Le fondateur de la Royal Society, Francis Bacon, a vu dans l'attitude du voyageur la naissance d'une nouvelle vision du savoir, où l'expérience devient la source principale des connaissances humaines. Selon Bacon, l'homme doit « se rendre compte avec ses propres yeux de la réalité du monde et, donc, des pays et des villes qui se trouvent outre-Manche¹¹ », et il donne aux jeunes voyageurs des conseils pour se préparer aux pérégrinations :

If you will have a young man to put his travel into a little room, and in short time to gather much, this you must do; first, as was said, he must have some entrance into the language before he goeth. Then he must have such a servant, or tutor, as knoweth the country, as was likewise said. Let him carry with him also some card or book describing the country where he travelleth, which will be a good key to his inquiry. Let him keep also a diary. Let him not stay long, in one city or town; more or less as the place deserveth, but not long: nay, when he stayeth in one city or town, let him change his lodging from one end and part of the town to another; which is a great adamant of acquaintance. Let him sequester himself, from the company of his countrymen, and diet in such places, where there is good company of the nation where he travelleth. Let him, upon his removes from one place to another, procure recommendation to some person of quality, residing in the place whither he removeth; that he may use his favour, in those things he desireth to see or know [...] Let him also see, and visit, eminent persons in all kinds, which are of great name abroad; that he may be able to tell, how the life agreeth with the fame [...] When a traveller returneth home, let him not leave the countries, where he hath travelled, altogether behind him; but maintain a correspondence by letters, with those of his acquaintance. which are of most worth¹².

Cette pratique, qui subit quelques modifications cours des décennies¹³, est de plus en plus expérimentée en Europe, jusqu'à l'époque de Martin Sherlock. En particulier, pour les hommes du

⁸ VITTOR IVO CAPARATO, *Viaggiatori Inglesi in Italia tra sei e Settecento: La formazione di un modello interpretativo*, dans «Quaderni storici», Vo. 14, No. 42 (3) Settembre-Dicembre 1979, pp. 850-886. Consulté le 17/01/2020, p. 850, https://www.jstor.org/stable/43777684?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents.

⁹ Ibidem.

¹⁰ C. DE SETA, cit., p. 61.

¹¹ Ibidem. (la traduction est de l'auteure).

¹² FRANCIS BACON, *The Works of Francis Bacon*, London, W. Baynes and Son, 1824, vol. 2, p. 294.

¹³ L'expérience du Grand Tour n'était pas jugée positivement par tout le monde, à cause de l'influence de l'église catholique sur les jeunes hommes anglais. L'Italie était le siège du pouvoir pontifical, du luxe des cardinaux, et des prédicateurs jésuites : l'Italie était «detestata perché considerata un grave pericolo per il corpo e per l'anima. Non era più ammirata come centro di cultura classica e cominciava appena ad essere apprezzata per i suoi tesori artistici ed architettonici; si riteneva che offrisse totale libertà alle più svariate forme di perversione eterosessuale, oltre ad essere

dix-huitième siècle le Grand Tour devient une véritable mode, malgré les guerres qui ont lieu sur le continent européen tout au long du siècle.

Par exemple, Giuseppe Baretti donne des chiffres à cet égard dans son œuvre *Manners and costumes of Italy*, publiée en 1768. Baretti, l'un des premiers critiques italiens de Shakespeare et contestateurs de Voltaire¹⁴, indique que le nombre des voyageurs en Italie était considérable, et que « more than ten thousand English (masters and servants) have been running up and down Italy¹⁵ ». Ensuite, pour l'historien Horace Walpole « non siamo ancora al 1763, quando [...] ben 40.000 inglesi avevano passato la Manica in due anni¹⁶ ». De même, Gibbon écrivant de la Suisse affirme : « that the summer of 1785 more than 40000 English—masters and servants—were on the Continent¹⁷ ». Cette foule cosmopolite provenait de différentes classes sociales : si au XVII^e siècle les pérégrinations s'intensifient grâce aux activités des marchands anglais, au cours du XVIII^e siècle la pratique des voyages était devenue une activité aristocratique ou de la bourgeoisie naissante. Ces hommes voyageaient en Europe avec la plus grande quantité de lettres de recommandation¹⁸, pour terminer leur processus éducatif commencé par les études universitaires¹⁹ : une fois le Grand Tour achevé, ils pouvaient aspirer à la classe du pouvoir en Angleterre. Ainsi, les voyages deviennent bientôt obligatoires, et souvent une mode parfois peu significative :

la roccaforte europea dell'omosessualità [...] l'Italia era la patria di Machiavelli e quindi degli atteggiamenti politici cinici e sovvertori; ed era infine una minaccia costante della fermezza religiosa dei protestanti, esposti sempre al pericolo di rimanere abbagliati dagli splendori della Chiesa controriformista, sopraffatti dalla magnificenza dei pontefici, dei cardinali, dei principi vescovi, incapaci di respingere i sottili argomenti dei gesuiti e degli altri predicatori cattolici». C. DE SETA, cit., p. 705.

¹⁴ Je renvoie au chapitre 6 portant sur les analogies entre Sherlock et Baretti qui contestent les opinions de Voltaire sur le Barde.

¹⁵ GIUSEPPE BARETTI, *An account of the manners and customs of Italy, with observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country*, London, T. Davies, 1768, vol. 1, p. 75.

¹⁶ V. I. CAPARATO, cit., pp. 870-871.

¹⁷ Ivi, p. 104.

¹⁸ Mead explique: « Polite society throughout Europe a century and a half ago was in a sense a great international social club. Any one of recognized rank in one country had no difficulty in being admitted to society in another. France set the standard of manners for all Europe, and Versailles served as a model for scores of little German and Italian courts. To a crowded French salon he could find entrance, along with everybody else of unquestioned social standing, and also to a Roman conversazione. But at a time when rank counted for much in Europe, letters of introduction were almost a necessity for the traveler without such help he might see the main sights, and by the richness of his dress and his equipage he could be sure of deference in many quarters, but for admission to society he must have credentials » WILLIAM E. MEAD, *The Great Tour in the Eighteenth Century*, New York, Benjamin Bloom, 1979, p. 129.

¹⁹ Sur la formation universitaire des jeunes anglais de l'époque: « if one may trust Gibbon, eighteenth-century students were only too likely to emerge from an English university almost as ignorant as when they entered [...] in any case, from a young man in society no great learning was expected. If he had gone through Oxford or Cambridge, he could not avoid picking up the rudiments of Latin and Greek and some bits of information about ancient Rome and few other cities, but of the topography, the history, the government, the art, the architecture, the social conditions of the countries he intended to visit, he was strangely, and, to our thinking, often disgracefully, ignorant ». W.E. MEAD, cit., p. 113.

too many of your young travellers betray symptoms of this disease. The precipitation with which they hurry from place to place, the shortness of their stay where it ought to be of some duration, and its length where no reason can justify it; their little notice of things deserving much consideration, and their extraordinary attention to matters of small moment; their neglect of useful or agreeable knowledge and information, and their shameful preference of uninteresting or trivial subjects; these and other instances of gross misconduct have long contributed to render a traveling a business of great charge and little profit²⁰.

Martin Sherlock s'insère dans ce contexte de voyageurs britanniques : grâce à ses amitiés influentes, il rencontra les hommes les plus célèbres de l'époque, tels que Voltaire²¹, Walpole²² et Frédéric le Grand. Le chanoine profite de l'expérience du Grand Tour pour écrire principalement sur l'art, la musique et la littérature européenne, en situant ses ouvrages dans le genre dit 'viatique'²³ que, selon Adrien Pasquali, « se caractérise par une grande capacité intégrative²⁴ ». Tout en étant le fruit d'une expérience individuelle, ce genre se caractérise pour son « utilité », « instructivité » et « agréabilité »²⁵. Ces récits s'associent à la production d'almanachs, annuaires, guides, journaux, et plans : il s'agit bien d'un genre vaste et varié, dont le succès est dû à sa nature extrêmement dynamique et fluide. Ils offrent des lectures « instructives et amusantes pour la classe ordinaire des lecteurs »²⁶ et représentent une « mine féconde, où de tout temps [les lecteurs] ont fouillé, pour faire ou appuyer leurs recherches, les naturalistes et les géographes, les artistes et les archéologues ; enfin, les écrivains politiques, les économistes, les moralistes même²⁷ ». Sherlock exploite ainsi un genre très en vogue dont le succès est montré par les chiffres donnés par l'étude

²⁰ JOHN ANDREWS, *Letter to a young gentleman on his setting out for France: containing survey of Paris, and a review of literature*, London, J. Walter and W. Brown, 1784, p. 574-575.

²¹ Il porte un double témoignage, de cette rencontre dans les *Lettres d'un Voyageur Anglois* et dans le *Fragment sur Shakespeare*.

²² Dans la lettre à William Cole, Horace Walpole écrit : « I observed in your account of the Count-Bishop Hervey, that you call one of his dedicators Martin Sherlock, Esquire²². That Mr. Sherlock is an Irish clergyman I am acquainted with him. He is a very amiable good-natured man, and wants judgment, not parts. He is a little damaged by aiming at Sterne's capricious pertness, which the original wore out; and which, having been admired and cried up to the skies by foreign writers of reviews, was, on the contrary, too severely treated by our own. That injustice shocked Mr. Sherlock, who has a good heart and much simplicity, and sent him in dudgeon last year to Ireland, determined to write no more; yet I am persuaded he will, so strong is his propensity to being an author; and if he does, correction may make him more attentive to what he says and writes. He has no gall; on the contrary, too much benevolence in his indiscriminate praise - but he has made many very ingenious criticisms. He is a just, a due enthusiast to Shakespeare: but, alas! he scarce likes Richardson less», HORACE WALPOLE, *Correspondance*, vol. 2, p. 300, lettre du 15 Février 1782, <http://images.library.yale.edu/hwcorrespondence/page.asp>.

²³ DANIEL ROCHE, *Humeurs vagabonds. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p. 20.

²⁴ ADRIEN PASQUALI, *Le Tour des horizons. Critique et récit de voyages*, Paris, Klincksieck, coll. « littérature des voyages », 1994, p. 179.

²⁵ *Ivi*, p. 22.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

de Roche²⁸. En considérant trois siècles, nous observons que la publication des œuvres de voyage ne se limite pas à une seule langue ou pays, mais il s'agit d'un phénomène culturel qui touche toute l'Europe, bien que les récits en français et anglais étaient majoritaires :

	Latin Grec Hebreu	Italien Espagnol	Français	Allemand Hollandais Danois	Anglais	Tot
Xvi	123 28%	120 27%	69 15%	81 17%	63 13%	456 100%
Xvii	172 11%	283 18%	557 35%	360 23%	194 13%	1566 100%
Xviii	52 1,5%	187 5,5%	1080 30,5%	1330 37,5%	891 25%	3540 100%
Tot	347 6,4%	590 10,6%	1706 30,6%	1771 31,8%	1148 20,6	5562 100% ²⁹

Ensuite, ces données³⁰ indiquent que seulement 12% de la production du XVIII^e siècle est classée comme « lettres » ou « genre épistolaire »³¹. En effet, cette pratique

Se développe à l'époque moderne, quand s'accroissent les circulations et les facilités offertes aux voyageurs, quand s'accroît le besoin d'information à tous les niveaux de la vie privée et collective, de la famille à l'administration des âmes ou des hommes. La lettre entre en littérature avec Mme de Sévigné, Voiture, Rousseau. Pour la première, c'est un moyen de combler une séparation avec son cousin, Bussy, sa fille, Mme de Grignan, et les amis. Les lettres circulent entre les lieux comme circulait son auteur, qui maintient ainsi une relation que la distance fragilise et que le temps menace : c'est aussi une conversation et, de façon fragmentée, un récit de voyage. [...] Voltaire et Rousseau, dans le progrès de leur vie, tissent des réseaux épistolaires articulés sur de relations personnelles que rendent possibles leurs déplacements calculés ou fortuits³².

Comme dans le cas de Sherlock, la lettre de voyage s'inscrit dans cette production littéraire vaste et polymorphe qui a un large succès en Europe : « les publications de récits de voyage doublent en un siècle, tandis que plusieurs recueils de relations de voyage sont imprimés et que

²⁸ Cette étude est proposée par Daniel Roche qui montre en chiffres la longue liste d'ouvrages viatiques recensés dans le recueil de Boucher de la Richarderie. L'œuvre de Sherlock est aussi citée dans ce recueil bibliographique.

²⁹ D. ROCHE, cit., p. 21.

³⁰ Les données se basent sur l'ouvrage de Bucher de la Richarderie.

³¹ 50% des textes imprimés portent le titre de 'Voyage(s), à, au, en, dans, à travers, ou de'; 15% le titre de 'Descriptions, Observations, Tableaux, États, Essais, Remarques, Mémoires, sur Notices'; 10% se constitue de journaux de voyage; et enfin 10% sont des Itinéraires et Guides ; D. ROCHE, cit., p. 150.

³² Ivi, p. 148

certaines récits sont traduits et/ou contrefaits, connaissant ainsi une diffusion européenne³³ ». Cette grande production obtient notamment un grand écho dans la presse française et anglaise, dont le nombre des comptes rendus « passe [...] d'un peu plus de deux cents au XVIII^e siècle à huit cents ou neuf cents entre 1700 et 1789³⁴ ». Revues et périodiques orientent de plus en plus les goûts et les désirs des lecteurs, guidant leur choix vers le genre du voyage, et stimulant leur curiosité sur ces œuvres par des discussions et débats. En effet, le nombre de relations et de comptes rendus publiés dans les journaux des années 1750-1759 s'élève à plus de cinquante récits, tandis que de 1780 à 1789 on en compte environ quatre-vingt-dix³⁵. Même si ces œuvres s'orientent progressivement vers des thèmes scientifiques et à vocation exploratrice, le discours sur l'art et la littérature reste le sujet le plus intéressant pour les lecteurs, ce qui pousse sans doute Sherlock à écrire deux recueils de textes viatiques : les *Lettres d'un Voyageur anglois* et les *Nouvelles Lettres d'un voyageur anglois*.

2.1.1. Les Lettres de Sherlock dans la presse française.

Dans ce contexte favorable aux ouvrages viatiques, Sherlock publie ses recueils de lettres, qui conquièrent l'attention de la presse française de l'époque. Son choix d'écrire en français répond à l'exigence de rejoindre un public plus vaste. En effet, le français est à l'époque la langue de communication de l'Europe : la lettre que Sherlock écrit à l'abbé Galiani³⁶ à Naples montre l'exigence de l'homme cosmopolite de connaître cette *lingua franca*. À ce propos, le Grand Tour est une occasion d'apprentissage linguistique : cultiver le français et l'italien³⁷ est « the essential part at the preparation of any young man of the upper classes for a social career or for public life³⁸ ». Donc, la publication d'un ouvrage en français et sa réception dans la presse participent au succès de Sherlock en toute l'Europe. De 1779 à 1781, l'auteur irlandais est souvent cité par la presse française qui s'intéresse de manière générale à l'ensemble du corpus de Sherlock, c'est-à-dire le *Consiglio*, la traduction du *Fragment*, les *Lettres d'un voyageur anglois*, et les *Nouvelles lettres d'un voyageur anglois*. Plus précisément, Sherlock fait l'objet de discussions depuis 1779, lors de la

³³ YASMINE MARCIL, « Le lointain et l'ailleurs dans la presse périodique de la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Le Temps des médias*, No 8 (1-2017), pp. 21-33. <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2007-1-page-21.htm>.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ M. SHERLOCK, lettre à l'Abbé Abate Galiani, cit.

³⁷ L'Italie et la langue italienne sont de plus en plus importantes. Mead explique le cas du comte de Carlisle qui en écrivant à Selwyn de Tourin en 1765, dit : « I am learning Spanish and Italian, and read a great deal » et après trois ans il écrit : « I read Italian pretty well : speaking I have little occasion for. I think i am a good deal improved in my French ». W. E. MEAD, cit., p. 116.

³⁸ Ivi, p 115.

publication à Naples du *Consiglio/Fragment*, et d'autant plus vers la fin de la même année quand le premier recueil de lettres est publié à Genève. Ces ouvrages épistolaires ont un bon succès en France si l'on compte le nombre d'articles qui donnent des jugements sur l'œuvre de l'Irlandais. En plus, il est intéressant de suivre l'histoire éditoriale des *Lettres d'un voyageur anglois* et des *Nouvelles lettres* au long des étapes du Grand Tour de Sherlock et de ses relations en Europe. Il semble que l'auteur ait voulu marquer son passage dans chaque pays par son activité littéraire : dans la route de retour vers l'Angleterre³⁹, été 1779, il publie à Genève la première édition des *Lettres d'un voyageur anglois*⁴⁰, contenant les lettres relatives au tour du nord de l'Europe et de l'Italie. À l'occasion de son séjour à Genève, Sherlock accompagne la famille Hervey⁴¹ et c'est sans doute à cette occasion qu'il rencontre le Marquis de Lezay-Marnésia⁴², lequel :

aide le Reverend Martin Sherlock à rédiger directement en français ses *Lettres d'un voyageur anglois* et ses *Nouvelles lettres*. Lezay-Marnésia n'est ni l'auteur ni le traducteur de ces ouvrages, comme des critiques l'ont affirmé. Après avoir voyagé en Prusse, en Italie, en Suisse et en France, Sherlock, que Lezay-Marnésia connaissait par leurs amitiés londoniennes, est invité à Moutonne, où le marquis l'aide à rédiger son journal de voyage⁴³.

De manière générale, les *Lettres d'un voyageur anglois* sont publiées dans les différents pays qui se trouvent sur la route de l'Irlandais : « L'Esprit des Journaux » de janvier 1780 mentionne une édition allemande⁴⁴, publiée à Berlin en 1779 par l'éditeur Werther.

³⁹ Le passage à Genève, comme on le verra, est attesté dans la deuxième série des *Nouvelles lettres d'un voyageur anglois*.

⁴⁰ Une référence à cet ouvrage imprimé à Genève est donnée aussi par George Watson. (éd) GEORGE WATSON, *The New Cambridge Bibliography of English Literature. Volume 2 1660-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, p. 1425.

⁴¹ Sherlock parle de la fille du comte Hervey, Louisa, lors d'une soirée à Lausanne. Le même événement est décrit dans les lettres de la famille Hervey.

⁴² Claude-François de Lezay-Marnésia (1735-1800) auteur de plusieurs œuvres et collaborateur de l'*Encyclopédie* de Diderot. Il fut l'auteur de plusieurs essais : *Essai sur la Minéralogie du bailliage d'Orgelet, en Franche Comté*, 1778 ; *Le Bonheur dans les Campagnes* ; Neuchâtel, 1784 ; *Plan de Lecture pour une jeune dame*, 1784.

⁴³ ROLAND G. BONNEL, *Éthique et esthétique du retour à la campagne au XVIII^e siècle: l'œuvre littéraire et utopique de Lezay-Marnésia, 1735-1800*, Berne, P. Lang, 1995. Dans l'édition américaine des *Letters Written from the Banks of the Ohio* de Lezay-Marnésia, éditée par Benjamin Hoffman, l'auteur souligne l'intervention du Marquis dans la traduction de l'ouvrage de Sherlock en 1779. CLAUDE-FRANÇOIS DE LEZAY-MARNÉSIA, *Letters Written from the Banks of The Ohio*, (éd) BENJAMIN HOFFMANN, Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 2017. En outre, Quérard à propos des *Nouvelles Lettres*, affirme qu'« Il paraît que le marquis de Marnésia a prêté sa plume à l'auteur de ces deux ouvrages », JOSEPH MARIE QUÉRARD, *La France Littéraire*, Paris, Didot Frères, 1838, tome 9, p. 124. On lui attribue en effet, les *Lettres* de Sherlock et *Le voyageur naturaliste, ou instructions sur les moyens de ramasser des objets d'histoire naturelles et de les bien conserver*, traduit de l'anglais par Jon Lettsom. (éd) JEAN-CHRETIEN F. HOEFER, *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Didot Frères, 1860, tome 31, p. 66. Cependant, Il nous ne semble pas possible que l'auteur des œuvres de Sherlock soit le Marquis français, à cause des connexions trop étroites établies entre les *Lettres*, le *Consiglio* et le *Fragment*.

⁴⁴ Vincenzo De Santis présente l'édition française et l'Allemande comme des éditions presque contemporaines. V. DE SANTIS, *Napoli nelle Lettres d'un voyageur anglois*, cit., p. 89.

Lettres d'un voyageur anglois ; par M. Sherlock. A Berlin, chez Werther, 1779. Brochure d'environ 200 pages.

Mr Sherlock ne s'est pas piqué de faire un gros livre, chose aisée, comme on sait, sur tout pour ceux qui ne pensent guère ; & même cette facilité, qui semble croître en raison de la disette d'idées, explique assez naturellement ce malheur d'ennuyer, attaché aux longs ouvrages. Il avertit lui-même dans un trop modeste avant propos, qu'il a cru témoigner plus de respect pour le public, en publiant cent pages qu'on pourrait relire, qu'en faisant imprimer mille pages dont on ne liroit pas la moitié⁴⁵.

L'édition décrite comprend seulement les lettres de la première série. Encore en janvier 1780, la « Gazette littéraire de l'Europe », en citant l'édition allemande, reprend fidèlement le compte rendu de « L'Esprit de Journaux ». Un autre compte rendu du texte, du 11 janvier 1780, apparaît dans le « Journal de Paris », et cite une édition imprimée à Londres : « 1779. Brochure de 159 pag. Qui se trouve à paris, chez Esprit, librairie au Palais Royal⁴⁶ ».

La presse s'exprime plutôt positivement sur l'œuvre viatique de Sherlock : les articles qui lui sont consacrés mettent l'accent sur l'élégance du français utilisé par l'auteur, qui rend ainsi hommage à la langue de Molière :

[...] un ouvrage françois écrit par un étranger est un hommage rendu à notre langue ; c'est un droit à la reconnaissance des lecteurs, et la reconnaissance est toujours indulgente. Ce n'est pas à ce titre seul que M. Sherlock peut prétendre à notre suffrage, et sa qualité d'étranger ne se fait guères soupçonner que par quelques fautes de grammaire⁴⁷.

« L'année littéraire » de 1780 écrit :

Je ne vous demande point de quartier ; la gloire au la mort, crie M. Sherlock à ses Lecteurs. D'après cela, Monsieur, nous concevez qu'il n'a rien épargné pour son libre fasse du bruit ; hardiesse, singularité, éloges adroits, critiques et satires même, tout cela est prodigué dans les lettres de notre Voyageur Anglois, qui les a écrites au fait traduire en françois, espérant sans doute que son originalité seroit autant de sensation à Paris qu'à Londres⁴⁸.

Le deuxième recueil, les *Nouvelles lettres d'un voyageur anglois*, apparaît dans les revues françaises à partir du 1^{er} avril 1780, lorsque le « Mercure de France » publie, dans la section 'annonces littéraires', la notice de la parution de la deuxième série de l'œuvre. Cet ouvrage est salué par la revue, qui avait déjà jugé positivement le travail de l'Irlandais :

⁴⁵ «Esprit des journaux», janvier 1780.

⁴⁶ «Journal de Paris», 11 Janvier 1780.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ «L'année littéraire», tome cinq, 1780.

Cet ouvrage peut être regardé comme le second Volume de celui que M. Sherlock a publié il y a quelques mois, & dont on a rendu compte dans un des Numéros précédents. Il contient quarante-quatre Lettres, dont les principales traitent de l'Italie, de la Poésie, de la Musique, de Paris, du Goût & de Shakespear. L'accueil bien mérité, que le Public a fait aux premières Lettres du Voyageur Anglois, promet à ce nouveau Recueil un succès pour le moins égal⁴⁹.

Le « Mercure de France » accorde aux œuvres de l'Irlandais une grande importance en lui consacrant des annonces et des comptes rendus, et en reportant les notices du débat contre Sherlock en Italie. En général, l'étude des périodiques permet aussi de formuler une idée sur la chronologie de la parution des *Lettres*. Sherlock republie ses œuvres viatiques, précédemment éditées à Genève, lorsqu'il se trouvait à Paris pendant son voyage de retour. Dans ce contexte, ses amitiés favorisent l'activité de promotion de ses œuvres. Par exemple, M. Blin de Sainmore⁵⁰ remercie Sherlock dans une lettre publiée par le « Journal de Paris » le 1^{er} mai 1780 et reprise par « L'esprit des journaux » le 1^{er} juin 1780. À cette occasion, Sainmore loue publiquement l'auteur irlandais : « vous rendez justice à ma patrie [...] vous appréciez nos grands hommes avec impartialité peu ordinaire ; vous écrivez notre Langue avec une finesse & une grâce qui prouvent que vous vous êtes plu à l'étudier⁵¹ ». Dans cette lettre, l'auteur annonce la suite du premier recueil : « J'apprends, Monsieur, que vous vous proposez de donner une suite à ce premier volume, je la lirai avec intérêt, et sans doute avec le même plaisir⁵² ».

Les articles consacrés aux *Lettres* dans le « Mercure de France » alternent avec d'autres qui portent sur le *Consiglio ad un giovane poeta* et le débat italien. L'ampleur de la réception de Sherlock en France est donc due à l'ampleur des polémiques italiennes qui accompagnent l'auteur jusqu'en France et à la tentative de l'Irlandais d'étendre son public par la publication d'ouvrages écrits en langue française. Cependant, l'œuvre italienne et les françaises sont strictement connectées au niveau de thèmes, sujets traités, idées sur la poésie et sur la traduction. Tout cela constitue un discours continu qui se déploie dans les trois œuvres et dont les points en commun sont les figures récurrentes, Shakespeare et les réflexions sur la poésie.

⁴⁹ «Le Mercure de France», 6 mai 1780, p. 36.

⁵⁰ On peut lire, dans la *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût ou Tableau de Littérature*, Paris, 1777, tome second : «Nous avons de M. Blin de Sainmore quatre Heroides, recueillies en 1768, in-8°. Vous trouverez à cet écrivain un mérite de traiter chaque sujet, du style qui lui est propre».

⁵¹ « Journal de Paris », 1 mai 1780, p. 501.

⁵² Ivi, p. 503.

2.2 Figures récurrentes dans les œuvres viatiques de Sherlock.

Les *Lettres d'un Voyageur anglois* et le *Consiglio ad un giovane poeta* naissent dans le contexte du Grand Tour et sont rédigés presque dans les mêmes mois. Pendant cette période de pérégrinations, Sherlock fut en contact avec des personnages influents d'Europe et d'Angleterre, qui sont évoqués dans les deux textes. Ces hommes inspirent l'auteur et deviennent le point de départ de ses réflexions sur la littérature et les arts, le pouvoir et la philosophie, jouant la fonction de personnages principaux du discours de Sherlock dans le *Consiglio* et les *Lettres*. En particulier, les lettres de Ferney jouent un rôle extrêmement significatif dans l'ensemble du corpus : datées d'avril 1776, et placées à la fin du premier recueil, ces missives décrivent la rencontre entre Sherlock et Voltaire, qui donne lieu à une conversation intéressante au sujet de la littérature. La position de ces lettres rompt la séquence chronologique du premier recueil de lettres : elles semblent presque avoir la fonction de *flash-back* qui oblige le lecteur à faire un pas en arrière dans le temps. Leur position répond en effet à la volonté de l'auteur d'établir une connexion plus étroite entre les œuvres de son corpus.

Voltaire n'est pas le seul personnage présent aussi bien dans les *Lettres* que dans le *Consiglio*. Les références à Frédéric le Grand et au Comte de Bristol, Augustus Hervey y sont nombreuses aussi.

Le premier recueil s'ouvre par l'éloge au roi prussien dans la lettre datée du 10 octobre 1777. Le voyage dans l'Europe centrale avait des étapes obligatoires telles que Vienne et Dresde⁵³. La cour de Frédéric le Grand inspire Sherlock qui la considère l'une de plus modernes du continent. En effet :

Out of this crowd of feeble little state, long overshadowed by the great House of Hapsburg, Prussia emerged in the eighteenth century, and from being merely the Electorate of Brandenburg became the powerful Kingdom of Prussia. But although the genius of Frederick the Great had won for Prussia a foremost place in Europe, Germany as a whole counted for little beside France and England. The greatest rival of Prussia was Austria⁵⁴.

Le souverain prussien se transforme en personnage idéal dans le corpus de l'Irlandais⁵⁵ : l'admiration de l'auteur se traduit en éloges de son esprit guerrier et judicieux⁵⁶. Dans la première

⁵³ JEREMY BLACK, *The British Abroad. The Grand Tour in the Eighteenth Century*, London, Sutton publishing book, 1992, cit., p. 10.

⁵⁴ W. E. MEAD, cit., p. 24.

⁵⁵ Les premières pages des *Letters on several subjects* sont consacrées à Frédéric le Grand.

⁵⁶ Sherlock ouvre les *Letters on several subjects* avec l'éloge du souverain prussien: «the king of Prussia asked me, What was the reason there was so little genius at this instant in Europe?». M. SHERLOCK, *Letters on several subjects*, London, J. Nichols, T. Cadell, P. Elmsly, H. Payne, N. Conant, 1781, vol. 1, p. 13.

lettre sur Dresde, l'auteur réfléchit sur la grandeur de ce souverain, et établit l'une des premières comparaisons entre le monarque et les grands hommes de l'histoire :

Le Roi de Prusse est connu partout pour grand roi, grand guerrier, grand politique ; mais il n'est pas connu partout pour grand Poète et Bon Homme. Marc-Aurèle, Horace, Machiavel et César ont été ses modèles, et il les a presque tous surpassés. Je n'ai jamais entendu parler d'un être humain qui fût parfait, aussi ce Monarque a ses défauts ; mais à tout prendre, c'est le plus grand homme qui ait jamais existé⁵⁷.

À ce propos, Thomas Carlyle cite les efforts diplomatiques de Hugh Elliot, ambassadeur anglais à la cour de Berlin à partir d'avril 1777 : « his main business seems to have been that of introducing, on different Court-Days, a great number of Travelling English, who want to see the King, and whom the King little wants, but quietly submits to⁵⁸ ». En octobre 1777, Sherlock parle de cette rencontre dans la lettre III sur Berlin. Le chanoine n'est pas accompagné, dans ce tour prussien, par l'évêque de Bristol. De la biographie de Hervey, et de sa correspondance, il ne résulte aucune rencontre avec le roi ni le passage à Berlin de l'évêque, bien que son voyage et celui de Sherlock se déroulent dans les mêmes années et dans les mêmes lieux. En revanche, Sherlock accompagne le comte dans les séjours à Rome, Naples et dans son parcours de retour vers la Suisse, où l'Irlandais évoque la compagnie de la famille Hervey :

Mais il auroit fallu voir Miledi Louisa Hervey plus long — tems que vous ne l'avez vue pour connoître les qualités qu'elle possède. La beauté de sa personne & les grâces de son chant ont dû vous charmer ; mais si vous l'aviez connue davantage, vous n'accorderiez que la seconde place à ses agréments et à ses attrait. [...] P. S. Elle a ravi tout Je monde ici hier au soir à un Concert, en chantant ce charmant air d'Aprile : *Pur ml sonno almen talora*, etc⁵⁹.

En plus, sa fréquentation du souverain de Prusse ne s'arrête pas à leur rencontre du 8 octobre 1777. L'auteur témoigne, dans le premier recueil, que le roi lui rendit hommage en l'invitant une deuxième fois à sa cour. À l'occasion de son deuxième passage en Allemagne⁶⁰, en particulier à Postdam, Sherlock lui offrit une copie de ses lettres qu'il venait de publier et le monarque l'honora de sa réponse en l'invitant à sa cour de Berlin, dans un billet daté 19 juillet 1779⁶¹. D'ici, quelques

⁵⁷ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 7.

⁵⁸ THOMAS CARLYLE, *History of Friedrich II of Prussia called Frederick the Great*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1858, vol. 21, p. 124.

⁵⁹ MARTIN SHERLOCK, *Nouvelles Lettres d'un voyageur anglais*, seconde édition, Paris et Londres, La Veuve Duchesne et Esprit Librairies, 1780, p. 109.

⁶⁰ Dans ce cas aussi aucune référence à ce passage n'est attestée dans la correspondance du comte et de sa femme, qui suivent un parcours de retour très bref et, surtout ils ne passent pas par l'Allemagne, mais par la Suisse et la France.

⁶¹ Sherlock insère l'invitation reçue par le roi de Prusse à la fin des éditions anglaise et parisienne des *Lettres d'un*

considérations peuvent être faites sur les voyages de Sherlock. En premier lieu, il est évident que la copie offerte au roi de Prusse est celle qu'il avait publiée avant juillet 1779 — l'édition suisse, peut-être, précédemment évoquée — et qu'il ne s'agit pas de l'édition parisienne de 1780. Ensuite, ce billet, imprimé à la fin du premier recueil de *Lettres* dans l'édition de 1780, souligne la volonté du chanoine de montrer sa familiarité avec le roi de Prusse ; il cherche ainsi de recréer une sorte de clôture idéale des lettres qui s'ouvrent et se terminent par l'évocation du souverain prussien. Dans cette perspective, les lettres constituent un véritable panégyrique à ce souverain, figure clairement idéalisée par l'Irlandais⁶².

L'auteur, dans tout son ouvrage, joue le rôle observateur de la réalité qui l'entoure et qui lui permet de réfléchir autour de l'art et de littérature⁶³. En effet, l'éloge au roi de Prusse commence par la description des manœuvres militaires que Sherlock observe à Berlin. Dans ce cas, Sherlock s'inspire de l'observation des manœuvres de guerre pour entamer une longue réflexion littéraire, où les grandes guerres d'Homère et du Tasse⁶⁴ sont évoquées. En particulier, le combat décrit par la *Jérusalem délivrée* du Tasse se figure dans l'imagination de l'écrivain comme un véritable 'tableau' qui représente un champ de bataille : « la bataille finie, l'imagination voyoit ces tableaux du Tasse⁶⁵ ». Ce n'est pas la littérature qui s'inspire de la réalité vue par Sherlock, mais c'est plutôt la vision du monde réel qui permet à l'imagination de l'auteur d'évoquer les images représentées par la littérature. L'Irlandais décrit ainsi un tableau imaginaire à partir des vers du Tasse, imprimé dans sa mémoire, comme une 'ekphrasis' renversée. Il établit, selon Isabelle Guillamen, une référence implicite entre le héros du Tasse, Godefroy de Buillon, et le souverain prussien : Frédéric le Grand devient un commandant moderne, dont les qualités s'inspirent de celles de Godefroy. Sherlock écrit :

Si j'avois eu beaucoup de curiosité à voir deux Armées s'engager, j'en avois bien davantage à voir le Roi. Il vint enfin ; je l'avois cru plus grand : à cette circonstance près il satisfait toutes les

voyageur anglais : « L'auteur en passant par Postdam, envoya ce Livre au Roi ; Sa majesté l'honora de la réponse suivante ; 'Monsieur de Sherlock, Je vous remercie du Livre que vous venez de m'adresser. Il a trouvé l'accueil qu'il mérite. Je désire même de revoir son Auteur, et vous vous rendrez pour cet effet chez Moi, demain, vers les onze heures avant-midi. Ce sera mon Général Major Comte de Goërtz qui a ordre de vous y conduire et de vous présenter ; et sur ce je prie Dieu qu'il vous ait, Monsieur de Sherlock en sa sainte et digne garde. Postdam, ce 19 Juillet 1779. Frédéric' ». M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 159.

⁶² ISABELLE GUILLAMEN, *Les voyageurs européens sur les chemins de la guerre*, dans (éd) FRANÇOISE KNOPPER, ALAIN RUIZ, *Les Voyageurs européens sur le chemin de la guerre et de la paix du Temps des Lumières au début du XIXe siècle*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 2006, pp. 125-140, p. 133.

⁶³ *Ivi*, p. 132.

⁶⁴ Il donne une traduction en français d'un extrait de la *Jérusalem délivrée* du Tasse à cette occasion.

⁶⁵ M. SHERLOCK, *Lettres*, p. 16.

idées que je m'en étais formé : son air et sa physionomie annonçaient le Roi, le Héros, & l'Homme de Génie⁶⁶.

En continuité avec les *Lettres*, l'éloge au roi de Prusse est repris dans le *Consiglio*, tout comme l'analogie entre le souverain et la grande littérature :

Accennerò dunque con rapidità alcune Idee, le quali mi paiono essenziali per formare un Poeta. La prima è lo studio della Filosofia, e questo trascurano quasi tutti; Orazio dovrebbe essere il vostro oracolo, ed Orazio (il Formatore di Pope, di Boileau, e del Re di Prussia) dice,
Scribendi recte sapere est principium et fons.

Sherlock ne s'arrête pas là. Dans l'éloge de Shakespeare contenu dans la digression du *Consiglio*, l'auteur irlandais met en relation le discours poétique sur le Barde avec le roi de Prusse :

Io ho molto studiato la Matematica, credo di avere della Precisione nelle Idee, e non voglio che queste parole (Shakespeare ebbe ogni eccellenza di ogni Scrittore, e *più*) passino per un delirio, nè per una scappata poetica : sono vere, letteralmente vere. Nella storia delle guerre del Re di Prussia si potranno scoprire tutte le risorse di Cesare e di Alessandro, e molte altre nuove risorse create dall'Ingegno stupendo di questo Monarca. Nella poesia di Shakespeare si vedono tutti i Fonti delle Bellezze Poetiche cogniti a tutti i Poeti, e d'infiniti altri nuovi fonti, ch'essi non conoscevano⁶⁷.

L'auteur dénonce donc deux modèles principaux : Shakespeare comme poète, et le roi Frédéric de Prusse comme grand guerrier et monarque judicieux, exemple de justesse et de sagesse, sorte de réincarnation des grands hommes grecs et latins, qui, tout en s'inspirant d'un passé glorieux, dépasse la grandeur des exemples anciens.

À côté du souverain prussien, Sherlock accorde une grande importance au comte de Bristol, auquel il consacre son corpus entier. La dédicace qu'il place au début de l'ouvrage en témoigne :

Hervey,
Évêque de Derry.
Milord,

Les Dédicaces en général, sont un tas de fadeurs si lourdes, qu'elles dégoutent même les personnes auxquelles elles, sont adressées : pour moi, je ne vous louerai point, parce que tout le monde vous loue. J'ai vu beaucoup de pays, & dans chaque Ville où vous aviez passé, j'ai entendu répéter les mêmes éloges de la bonté de votre cœur, de la douceur de vos manières, & des charmes de votre esprit. Les personnes les plus estimables, & celles qui avoient le plus de talents entaient celles qui vous louaient le plus. Je prie Votre Grandeur d'accepter ce tribut

⁶⁶ Ivi, pp. 18-19.

⁶⁷ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 60.

comme une preuve de l'estime sentie que je lui porte, & de croire que je suis avec l'attachement le plus sincère, et le respect le plus profond [...] ⁶⁸

Il ne faut pas réduire l'hommage de Sherlock pour l'évêque à de la flatterie, comme on l'a pourtant prétendu⁶⁹. L'auteur irlandais avait certainement des ambitions diplomatiques et littéraires, mais le comte de Bristol était un véritable mécénat pour Sherlock :

Lodare con verità non è adulare; ma voi detestate tanto tutto ciò che rassomiglia all'adulazione, ch'io on ardisco rendervi giustizia. Il fare il vostro elogio inoltre sarebbe inutile: L'Europa lo fa. Mi permetterete soltanto di dire, che se vi sono alcune idee nuove, o ben vedute in questa Operetta, le ho cavate dalla vostra conversazione; e ch'io non ve l'avrei dedicata se avessi conosciuto qualche Persona che avesse più gusto, o miglior cuore di voi [...] ⁷⁰.

Le comte Hervey était plus qu'un simple aristocrate et homme cosmopolite de l'époque. Les études consacrées à sa vie donnent l'image d'un homme de goût qui avait des connaissances artistiques profondes surtout sur l'art italien. Sa collection artistique enregistrée à Rome et saisie par les Français en 1798 — lors de l'invasion napoléonienne — atteste que son goût pour l'art, en particulière pour l'art italien, faisait de lui plus qu'un simple amateur⁷¹. Déjà, son goût pour les peintres italiens est confirmé par sa collection, où il montre une prédilection pour Raphaël et Corrège, peintres centraux dans le discours de Sherlock et concernant Shakespeare. À la différence du roi de Prusse, l'aristocrate anglais a une influence artistique implicite sur Sherlock, pour qui il joue un rôle de mécénat et aussi d'enseignant au sujet de la peinture. Un exemple de cette influence, surtout au sujet de l'art, se révèle dans la première série des *Lettres* et dans la correspondance du comte. À Rome, en 1777, il rencontra le Cardinal de Bernis⁷² et le Pape, qui lui

⁶⁸ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., pp. 3-4.

⁶⁹ *Sherlock, Martin*, (éd) L. STEPHEN, S. LEE, *Dictionary of National Biography*, cit.

⁷⁰ M. Sherlock, À *Milord Hervey*, dans *Consiglio*, cit.

⁷¹ Dans la lettre datée du 6 janvier 1798 il s'adresse à Sir Hamilton à Naples — son ami au temps de Cambridge — lui demandant urgemment l'aide de John Acton pour porter secours à sa collection napolitaine qu'il estimait d'une valeur de £ 1,800. Cette collection comprenait : «pictures, busts, some Carrara statues and others marble to the amount of £750, more or less. The pictures are chiefly of Cimabue, Guido de Sienna, Marco de Sienna, and all that old pedantry of painting which served to show progress of the art at its resurrection, and so, had they been even left to the mercy of the French might have been redeemed as a trifle, being, like many other trifles, of no use to any but the owner». Nicola F. FIGGIS, *The Roman property of Frederick Augustus Hervey, 4th Earl of Bristol and Bishop of Derry (1730-1803)*, «The Volume of the Walpole Society», vol. 55, 1989, pp. 77-103, www.jstor.org/stable/41829513

⁷² Sherlock aussi connaissait le Cardinal de Bernis. Il le cite souvent comme un homme de qualité dans ses *Lettres* : « A Rome ainsi que dans tous les autres pays que j'ai vu, ce sont les maisons Françaises qui sont les plus agréables. Le Cardinal de Bernis tient une grande assemblée une fois la semaine, & le donne à manger tous les jours ». M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 107.

accorda de visiter les collections artistiques du Vatican, décrites par le comte dans une lettre à sa fille Mary, datée du 24 décembre 1777 :

For my own part I have been singularity fortunate — several ancient rooms have been unearth'd since my arrival — the paintings were in fresco and almost as perfect stucco from the walls, and I have bought three complete rooms, with wich I purpose to adorne the Dowhill and le rendre un morceau unique — The pope has granted me a permission to take a model from the Apollo Belvedere — a favor rarely granted but to crown-heads — I suppose his holiness is so accustom'd to consider mitred ones on a footing with them that in my case he made no distincion⁷³[...].

Sans évoquer la présence de Sherlock, le comte peint cette visite à l'Apollon⁷⁴ comme un vrai privilège accordé par le Pape. Sherlock aussi parle de l'Apollon du Belvedere dans la lettre datée de 1778 :

Le point de vue d'où l'on voit l'union la plus parfaite du sublime & du beau, dans la nature, c'est du sommet du Vésuve. Le point de vue d'où l'on voit l'union la plus parfaite du sublime et du beau, dans l'art, c'est dans le Cortile de l'Apollon di Belvedere. [...] C'est donc, je dis, dans ce Belvedere qu'on voit la supériorité des Grecs sur toutes les Nations de la Terre. La distance qui est entre L'Apollon et le Laocoon & tous les chefs-d'œuvre des François et des Italiens est si grande, qu'il est presque ridicule de les nommer ensemble. [...]

Que le jeune voyageur en regardant l'Apollon se rappelle, que ce qu'il voit a été un *rude* bloc de marbre. Le premier pas pour l'Artiste étoit de créer le caractère de ce Dieu. Avant donc que le marbre ait été touché, le Sculpteur avoit fait un effort de génie ; et cet effort de génie est si grand, que tous les hommes qui lui ont succédé jusqu'à ce moment-ci, n'ont jamais pu en faire un semblable⁷⁵.

Les deux voyageurs visitent les mêmes monuments à Rome, à deux moments différents. Il est surprenant à cet égard que tous les deux aient choisi cette visite à l'Apollon comme expérience significative : le comte profite de l'occasion pour enrichir sa collection de dessins des œuvres d'art italiennes, le chanoine pour aborder ses discours sur les modèles esthétiques anciens. Sherlock partage les mêmes réflexions de ses contemporains européens, adoptant la même perspective des grands écrivains de l'époque, comme D'Alembert qui utilise l'Apollon pour évoquer les qualités de l'écriture de Voltaire dans l'*Éloge à Boileau*⁷⁶.

⁷³ WILLIAM S. CHILDE-PEMBERTON, *The Earl Bishop. The life of Frederick Hervey, Bishop of Derry, Earl of Bristol*, New York, E. P. Dutton and Company, 195, lettre du 24 Décembre 1777, p. 178.

⁷⁴ Il est probable que ce modèle dont le comte parle soit pris par son fidèle Bitio, qui est cité comme l'artiste au service du comte.

⁷⁵ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 74.

⁷⁶ En effet, au retour de Voltaire, la France et l'Académie Française lui rendent hommage : le 30 Mars 1778 D'Alembert lit l'*Éloge à Boileau* qui se traduit dans un éloge à Voltaire. M. FAZIO, *Voltaire contro Shakespeare*, cit., p. 238. Dans les

C'est à partir de ses connaissances sur Corrège et Raphaël que Sherlock établit son analogie entre Shakespeare et l'art figuratif, dans le *Fragment*. L'association entre Raphaël et Shakespeare conclut l'éloge du barde de l'Avon : l'auteur montre que Raphaël, tout comme Shakespeare, est devenu un modèle de peinture même s'il n'a pas respecté les règles. Dans les *Lettres*, le discours sur Raphaël est beaucoup plus organisé, surtout dans la mesure où l'auteur l'étudie en le rapprochant du Corrège. Sherlock observe : « Raphaël a toutes les Graces majestueuses ; le Corrège a toutes les Graces aimables. On ne peut pas décider la question ; Raphaël est Junon avec la ceinture de Vénus ; le Corrège est Vénus elle-même⁷⁷ ». Le discours de Sherlock embrasse l'univers des modèles artistiques, montrant une grande fluidité des thèmes et une vaste connaissance au sujet de l'art, que Hervey avait peut-être influencée.

En conclusion, les lettres de Sherlock s'ouvrent par une dédicace au comte de Bristol, et un éloge au Roi de Prusse. Les deux personnages sont évoqués dans le corpus de Sherlock à plusieurs reprises ; d'abord comme destinataires des éloges de Sherlock, ensuite comme modèles d'inspiration. Le roi figure comme l'exemple vivant des valeurs politiques et militaires ; le comte joue le rôle de mécénat dont les connaissances artistiques forment les goûts de Sherlock et sa prédilection pour les modèles artistiques. Ainsi, son ouvrage viatique montre-t-il une image idéale de ces deux personnages, qui donnent à Sherlock du prestige tout en le protégeant.

2.2.1 La rencontre avec Voltaire et les lettres sur Ferney

Parmi les rencontres avec des personnalités célèbres citées dans les *Lettres*, celle avec Voltaire constitue sans doute la plus importante concernant le discours sur les modèles littéraires et esthétiques. La visite est datée d'avril 1776, et Sherlock reporte sa conversation avec le grand philosophe dans les lettres XXIV, XXV, XXVI, XXVII de la première série. Cependant, bien que ces lettres portent une date précédente à celles qui ouvrent le recueil, elles sont placées à la fin de l'ouvrage, comme nous l'avons déjà souligné. Cette rencontre est ainsi présentée comme un souvenir qui se présente à Sherlock lorsqu'il traverse les Alpes, sur la route de son retour de l'Italie :

lettres, aussi comme le *Consiglio*, Sherlock fait très souvent recours à des allusions indirectes au panorama littéraire européen, surtout s'il s'agit de Voltaire et Shakespeare.

⁷⁷ Ivi, p. 42.

Sur la date de cette Lettre, vous vous attendez sans doute à quelque chose de sublime sur les Alpes, sur Annibal ou sur Tite-Live : point du tout ; c'est un autre volume de mes Lettres que je vais vous annoncer sur les parties septentrionales de l'Italie [...] ⁷⁸.

En effet, le voyage de retour de Sherlock et sa permanence en Suisse datent de l'été 1779⁷⁹, quand Voltaire était déjà mort. Donc, les lettres sur Ferney ne créent aucune continuité chronologique avec les précédentes. La seule idée de continuité est donnée par le lieu : les montagnes que Sherlock est en train de traverser et qu'il décrit dans la lettre XIII annoncent au lecteur un changement du ton, presque une clôture du discours abordé dans les lettres précédentes. Les lettres sur Ferney se présentent ainsi comme une rupture, obligeant le lecteur à interrompre la linéarité temporelle qu'il a suivie jusqu'à ce moment. Toutefois, la lecture n'en résulte pas affectée négativement, puisque Sherlock réussit à recréer des liens thématiques avec le reste du recueil.

D'abord, la référence aux Alpes permet un jeu de miroir entre le présent de Sherlock et son passage en 1776 à Ferney, un lieu entouré d'une chaîne de montagnes. En effet, même si dans la lettre XXII sur les Alpes l'auteur ne décrit pas la nature environnante, Sherlock reprend la référence du paysage suisse dans la première lettre de Ferney : « De son jardin on voyait les Alpes, le Lac, la Ville de Genève & ses environs, qui sont fort rians : il disait, "*It is a beautiful prospect*" (c'est un beau coup d'œil) : il prononçait ces mots assez bien⁸⁰ ». Alors, la vue des Alpes de la lettre XXII devient une sorte de déclencheur qui permet à Sherlock de se souvenir de la vue des Alpes du jardin de la maison de Voltaire. À côté de cette continuité spatiale, l'auteur ne s'éloigne pas des thèmes traités jusqu'à ce moment : sa conversation avec Voltaire porte surtout sur les thèmes des modèles esthétiques et sur Shakespeare⁸¹.

En particulier, la conversation avec le dramaturge français semble servir à l'auteur pour valider des idées poétiques qu'il avait exprimées dans les lettres précédentes. Donc, la voix de Voltaire — qui n'a pas de mots agréables pour les Italiens — défend implicitement Sherlock des polémiques italiennes soulevées après la parution du *Consiglio*. En effet, les lettres XX et XXI portent les traces du débat contre Sherlock :

Je parlai le langage de la raison ; les Poètes Italiens n'y étaient pas accoutumés ; ils m'ont déclaré la guerre : je renonçais à leur société ; et j'ai cru rendre service à la Poésie, en publiant

⁷⁸ Ivi, p. 133.

⁷⁹ Il est impossible que Sherlock ait visité le philosophe de Ferney à cette époque-là, puisque Voltaire était déjà mort à cette date.

⁸⁰ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 136.

⁸¹ Certains aspects de ce dialogue sont évoqués dans le *Fragment sur Shakespeare*.

un Livre en Italien, dans lequel j'ai tâché de montrer aux jeunes Poètes les principes sur lesquels ils devaient travailler [...] ⁸²

Mon livre me procura quelques suffrages, & beaucoup d'injures ; les Poètes s'allarmoient ; ils crioient que le vrai goût de la Poésie Italienne allait périr, si l'on prêtoit l'oreille à un *Ultramontain* (terme chez eux synonyme à celui de barbare) ⁸³.

Décidemment, ne s'agissait plus d'écrire pour le plaisir du lecteur : Sherlock érige une défense de ses idées contre la critique venimeuse qu'il évoquera aussi dans les *Letters on several subjects* :

I am persuaded my mother was in a good humour when I was made; for it is very hard to put me out of temper. If any thing could do it, it would be the severity with which I have been treated by the critics. Mercy on me! how they have mau'd me! Their indignation, however, has not fallen so much of my works as on my person. They allow my writings merit, but then I am the *vainest creature* ⁸⁴.

En plus, Sherlock admet avoir fréquenté le milieu littéraire italien dans ses lettres romaines ⁸⁵, en montrant encore une fois, une volonté de donner de la légitimité à ses positions sur la littérature et de s'auto-défendre face aux attaques :

S. Les Anglois préfèrent Corneille à Racine.

V. C'est que les Anglois ne savent pas assez la Langue Française pour sentir les beautés du langage de Racine, et l'harmonie de sa versification : Corneille doit leur plaire davantage, parce qu'il a des choses plus frappantes ; mais Racine aux Français, parce qu'il a plus de douceur et de tendresse ⁸⁶.

Ensuite, Sherlock change de style, suggérant que les lettres suivantes s'inscrivent dans une exigence différente par rapport aux précédentes. Le style descriptif et narratif qui a caractérisé toutes les lettres de Sherlock jusqu'à la lettre XXIII, laisse ici la place au style direct de la conversation, moins soutenu, qui porte des marques d'oralité et donne l'idée d'un témoignage fidèle des mots de Voltaire :

⁸² Ivi, p. 115.

⁸³ Ivi, p. 117.

⁸⁴ M. SHERLOCK, *Letters on several subjects*, cit., p. vii.

⁸⁵ Sherlock écrit, au début de la lettre XX sur Rome : « J'ai fréquenté ici, à l'ordinaire, les Gens de Lettres, surtout les Poètes ». M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 114.

⁸⁶ Ibidem.

Il disait que les Italiens étaient une Nation de Fripiers : que l'Italie était une ancienne Garde-Robe, dans laquelle il y avait beaucoup de vieux habits d'un goût parfait. C'est encore, à savoir, dit-il, lesquels, des sujets du Grand Turc ou du Pape sont les plus vils⁸⁷.

La critique de Voltaire aux mœurs italiennes permet à Sherlock de se disculper, de sortir vainqueur du combat contre ses adversaires italiens, car ses opinions sont confirmées par le célèbre philosophe.

Enfin, ces lettres suisses servent à Sherlock pour établir un fil rouge thématique avec le deuxième recueil de lettres, les *Nouvelles lettres d'un voyageur anglois*. La place des lettres sur Ferney s'explique alors comme une tentative de donner une continuité aux deux ouvrages. En effet, le premier volume se termine par le dialogue avec Voltaire sur la poésie italienne ; les *Nouvelles lettres* s'ouvrent par la citation des poètes italiens et encore une fois, par l'évocation de l'illustre roi prussien :

Si les prussiens sont fiers de leur *Grand Frédéric*, les Italiens ne le sont pas moins, ni avec moins de raison, de leur *bella Italia*. Sa beauté est étonnante ; & depuis Mantoue où naquit Virgile jusqu'à Sorrento la patrie du Tasse, chaque pays à son intérêt particulier : chaque pays a été le pays de quelqu'Artiste illustre, le sujet d'une description de quelque grand Poète, ou la scène de quelque fameuse action transmise à la postérité par un Historien célèbre⁸⁸.

L'incipit des *Nouvelles lettres* présente l'Italie comme objet de description, comme une continuation des lettres XX et XXI de la série précédente. Ainsi les lettres sur Ferney sont comme une parenthèse thématique entre les deux ouvrages : le paysage montagneux des Alpes est utilisé par Sherlock pour déclencher ses souvenirs de Voltaire et, en même temps, pour mettre au point sa défense contre ses adversaires. Toutefois, l'auteur rend son discours cohérent en créant une continuité thématique, voire spatiale, entre les lettres précédentes et celles du deuxième recueil. Pour cette raison, peut-être, l'auteur laisse aux lecteurs la liberté d'interpréter l'ordre chronologique et la position des lettres sur Ferney, sans fournir aucune explication : « (*) Le Lecteur voit la raison pour laquelle je n'ai pas mis mes Lettres dans l'ordre chronologique, & s'il ne le voit pas, n'importe⁸⁹ ».

À côté des réflexions sur la position ambiguë des lettres sur Ferney, un autre problème se pose. En effet, les opinions de Voltaire sur le Barde sont souvent évoquées dans le *Fragment sur Shakespeare*, et le témoignage offert par les *Lettres* permet une analyse comparée. Dans le dialogue avec Sherlock, Voltaire parle beaucoup du dramaturge anglais et des traductions de La Place parues

⁸⁷ Ivi, pp. 146-147.

⁸⁸ M. SHERLOCK, *Nouvelles Lettres*, cit., p. 9.

⁸⁹ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 135.

en France. Aucune référence n'est faite au volume de *Le Tourneur* qui avait été publié en 1776, quelques mois avant la visite de Sherlock à Ferney⁹⁰. La phrase attribuée à Voltaire : « Shakespear est détestablement traduit par M. de La Place⁹¹ » s'insère dans sa critique contre le théâtre du Barde et, en même temps, dans le débat sur la traduction des œuvres de Shakespeare, qui anime les dernières années de Voltaire, et qui débouchera dans la furieuse *Lettre à l'Académie Française*, lue publiquement à l'occasion de la Saint-Louis⁹².

La nature et l'origine de la connaissance entre Sherlock et Voltaire reste une question ouverte, bien que Basterman considère le Marquis d'Argence comme le médiateur entre le philosophe et l'Irlandais. En effet, Voltaire parle de deux Anglais qui lui ont rendu visite le 6 mai 1776⁹³ et qui avaient été envoyés à Ferney par le Marquis. De manière générale, on peut hasarder l'hypothèse que Hervey avait déjà des rapports avec Voltaire qui ont permis à Sherlock de lui rendre visite en Suisse. Dans les *Lettres* Sherlock cite le comte et sa correspondance avec Voltaire⁹⁴ :

V. J'ai l'honneur d'être en correspondance avec lui.

S. Il a des talents.

V. Autant de brillant que Milord Chesterfield et plus de solidité⁹⁵.

Cependant, Hervey n'était pas en Suisse avec Sherlock en 1776. Dans une lettre du comte daté du 23 janvier 1776, l'évêque anticipe les plans de son voyage à sa fille Mary, en lui écrivant : « [...] At present we have some idea of passing next summer at Valdagno and should be obliged to you for ascertaining the price of the best home there [...] we should pass through the Tyrol and

⁹⁰ Le «*Mercure de France*» annonce la publication de la traduction de *Le Tourneur* le lundi 18 Mars, et dans la deuxième édition de l'ouvrage de traduction de M. de la Place, le traducteur anticipe de quelques années l'annonce du travail de *Le Tourneur*. Pourtant la conversation entre Sherlock et Voltaire ne fait aucune référence à la traduction de *Le Tourneur* et aux positions de Voltaire sur ce travail.

⁹¹ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 135.

⁹² Je renvoie au chapitre 5 qui porte sur le contexte de réception de Shakespeare en France et, en particulier, sur le rôle joué par les traductions de La Place, Ducis, *Le Tourneur* et Voltaire.

⁹³ Lettre de Voltaire à François Achard Joumard Tison, Marquis d'Argental du 3 mai 1776 (B14612). Dans l'étude de Basterman, cette conversation entre Voltaire et Sherlock constitue l'un des derniers témoignages des opinions du philosophe sur le Barde avant le début de la polémique qui éclate l'été 1776. En plus, nous pouvons lire dans son étude et dans celle de Sir Gavin De Beer et André-Michel Rousseau que Sherlock n'était que l'un parmi les nombreux visiteurs anglais de Voltaire. Ferney devient bientôt l'étape d'un pèlerinage laïque fait par les hommes de culture de l'époque. (éd) T. BESTERMAN, *Voltaire on Shakespeare*, cit. (éd) SIR GAVIN DE BEER, ANDRÉ-MICHEL ROUSSEAU, *Voltaire's British visitors*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1967.

⁹⁴ Il est clair que le comte n'était pas présent à cette rencontre, mais il a peut-être mis en contact Sherlock avec Voltaire : le comte et le philosophe se sont connus lors du premier Grand Tour du comte. On peut lire dans la biographie du comte que : « every Hervey sought and made friends with men of distinguished genius. It is likely that during his stay at Geneva he had his first visit to Voltaire at Ferney. The philosopher in his youth had known Molly Lepel, lady Hervey, in England, and had written English verses in her praise ». W. S. CHILDE-PEMBERTON, cit., p. 4.

⁹⁵ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 140.

arrive by the middle of June, which I reckon the best season [...]»⁹⁶ ». Cependant, les engagements personnels de la famille Hervey l'empêchèrent de se mettre en voyage cette année-là, et l'obligèrent à renvoyer son Grand Tour à l'année suivante. Donc, l'été 1776, le comte « accomplished his long-planned exploration of the island [...] with Bitio, who was to make drawings of the rocks⁹⁷ ». Ses voyages en Europe commencent seulement en 1777 : « he was absent from home [...] for two years and half. He was accompanied by Mrs Hervey, and Louise, their youngest daughter aged ten, her governess, several servants, male and female, and [...] Bitio⁹⁸ ». Cela nous mène à penser que Sherlock avait voyagé sans le comte pour une grande partie de son voyage, contrairement aux informations données dans sa biographie.

Enfin, l'organisation des *Lettres d'un voyageur anglois* semble offrir un hommage implicite à Voltaire, malgré les contestations que Sherlock introduit dans tout son corpus, contre les jugements que le philosophe réserve à Shakespeare. L'Irlandais inscrit ses voyages sous le signe d'un pèlerinage littéraire et de formation, dont la destination finale est le château du grand philosophe. L'auteur parcourt les mêmes routes européennes traversées par Voltaire, la France, l'Italie des anciens poètes, la Prusse et évoque son amitié avec Frédéric le Grand, ce qui fait apparaître ses lettres comme un tribut à Voltaire. Toutefois, dans le texte, son rapport au dramaturge français paraît ambivalent : si d'un côté le patriarche de Ferney y est représenté comme la voix la plus influente en Europe concernant la littérature ; de l'autre côté, ses idées sur Shakespeare sont souvent critiquées par l'Irlandais dans le *Fragment* et dans les *Nouvelles Lettres*. En général, les hommes illustres évoqués par le chanoine jouent à la fois le rôle de mentors de l'auteur et de personnages nécessaires à l'économie narrative des lettres. Le roi, le comte et le philosophe sont présentés aux lecteurs comme les vrais maîtres de Sherlock, les trois modèles de l'Irlandais dans les domaines littéraire, artistique et politique.

2.3 Shakespeare dans les *Lettres d'un voyageur anglois*.

Dans les *lettres d'un Voyageur anglois* chaque étape de Sherlock constitue le noyau d'une réflexion au sujet de la littérature. En effet, beaucoup de considérations sont consacrées à la poésie italienne et à Shakespeare, le sujet privilégié de l'auteur. Dans l'œuvre viatique les réflexions

⁹⁶ W.S. CHILDE-PEMBERTON, cit., p. 150.

⁹⁷ Ivi, p. 152.

⁹⁸ Ivi, pp. 157-159.

esthétiques et littéraires sont déclenchées à partir des situations vécues et vues pendant son voyage. Alors Sherlock ne perd pas l'occasion d'aborder ces sujets :

Plutarque et Shakespear ont montré les grands hommes dans leurs pantouffles & dans leurs bonnets de nuit. Je ne puis pas vous montrer Sa Majesté Prussienne dans son bonnet de nuit, car il n'en porte jamais⁹⁹.

Et encore :

Jamais homme n'a mieux connu le cœur humain que Shakespear ; jamais homme n'a mieux peint un caractère. Voici ce qu'il fait dire à un aimable Héros * : « Pendant la paix, rien ne convient à un homme autant que la douceur & l'humanité ; mais quand la trompette de la guerre nous frappe l'oreille, soyons des tygres, etc. » Je Vous diriez que Shakespear a voulu parler du Roi de Prusse¹⁰⁰.

La plume d'un homme ne peut pas rendre justice à la Poésie de Shakespear, au génie du Roi de Prusse, ni aux ouvrages Grecs¹⁰¹.

Le Barde de l'Avon, présent tout au long de l'ouvrage viatique, devient un leitmotiv comme dans les missives qui décrivent le séjour napolitain de Sherlock. En effet, c'est à cette occasion que ce dernier publie le *Consiglio* : les lettres napolitaines et romaines traitent notamment la polémique qui suit la parution de l'œuvre italienne, les positions de l'auteur sur la poésie, mais surtout, ses idées sur Shakespeare. Ces quatre lettres contiennent une véritable prise de parole publique contre ses détracteurs et à soutien de ses opinions. À partir de la lettre XX l'auteur se lance dans une réflexion qui condense tous les points soulevés dans l'écrit italien.

Donc, il est possible de diviser le premier recueil en deux parties : une première partie — lettres I-XIX — où Shakespeare est continuellement évoqué par l'auteur et s'intègre dans l'ensemble des propos sur la poésie. Dans la deuxième partie du texte — à partir des lettres XX — le discours concerne principalement le *Consiglio*, Shakespeare, et le débat italien causé par l'œuvre. Je ferai l'étude comparée des textes dans le prochain chapitre ; pour l'instant je veux comprendre les modalités avec lesquelles Shakespeare est évoqué dans l'ouvrage viatique. En effet, les *Lettres* semblent présenter une *mise en abyme* du *Consiglio*, comme si Sherlock avait travaillé sur ses *Lettres* en ayant toujours à l'esprit l'ouvrage italien, ou mieux, comme si les deux œuvres partageaient la même origine. Shakespeare est l'objet des réflexions poétiques de Sherlock de

⁹⁹ M. SHERLOCK, *Lettres* cit., p. 13.

¹⁰⁰ Ivi, p. 30.

¹⁰¹ Ivi, p. 74.

même que Tasse, Dante, Raphaël, Corrège. Pourtant, il ne joue pas un rôle de premier plan ni n'est-il présenté en tant que modèle comme dans le *Consiglio*. Les positions sur le Barde paraissent ici plus nuancées.

Par exemple, dans la lettre XVII sur le séjour à Naples, Sherlock montre le processus stylistique qu'il utilise pour aborder les réflexions sur la matière poétique : il raconte une anecdote de l'hiver 1778, lorsqu'il se trouvait à Naples, et il avait déjà écrit le *Consiglio*. La reine, Marie Caroline, femme du roi Ferdinand, perdit son fils aîné à cause de la variole¹⁰². La mort du petit prince est décrite comme une situation extrêmement chaotique dans les salles du Palais Royal de Caserte, où :

Une de ses femmes, Allemande, en volant pour appeler du secours, donna de la tête contre une porte entr'ouverte [...] et une seconde femme, Allemande aussi couru, four faire hâter le Médecin ; elle trouva sur son chemin la première femme évanouie et couverte de sang ; elle la crut morte, et la frayeur la fit tomber aussi en évanouissement : il faisoit un grand vent, et l'on ne sait par quel accident le toit de la Maison du Prince prit feu : dans cet instant arrive la Reine, qui trouve ces deux femmes dans cette situation, son fils à l'agonie et le Palais en flammes. Une demi-heure après le Prince mourut¹⁰³.

Cette anecdote de voyage sert à Sherlock uniquement pour évoquer la grandeur de la poésie shakespearienne. En effet, dans une note de bas de page il ajoute :

Chaque pas de mes voyages m'a donné de nouvelles occasions d'admirer la vérité avec laquelle Shakespear a peint tous les objets de la nature, et toutes les situations de la vie humaine. La Reine se désola pendant plusieurs jours, et une Dame de la Cour m'a dit qu'elle crioit souvent ; Ah si mon fils n'eut été joli, ma perte auroit été moins cruelle ; mais c'étoit le plus charmant enfant. Ce sont presque mot pour mot, les mêmes paroles que Shakespear a fait dire à une Reine dans King-John dans même situation :

Constance : Had he been ugly,
Lame, foolish, crooked, swart, prodiigious,
Patch'd with foul môles, and eye-offending Marks;
I wou'd not care, I then wou'd be content:
But since the Birth of Cain, the first male-child;
To him that did but yesterday suspire,
There was not such a gracious Créature born
And a little after;
Therefore never, never

¹⁰² Carlo Tito di Borbone meurt le 17 décembre 1778, quand Sherlock était déjà à Naples.

¹⁰³ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., pp. 101-102.

Must I behold my pretty Arthur more¹⁰⁴.

D'une expérience réelle ou d'un fait historique, Sherlock passe à une réflexion poétique, exactement comme il l'avait fait dans son éloge du roi de Prusse : « chaque pas [de son] voyage » lui donne la possibilité d'analyser Shakespeare dans toutes les expressions de la nature humaine, observe l'auteur.

Ces lettres 'anecdotiques' deviennent de plus en plus nombreuses dans les *Nouvelles Lettres d'un voyageur anglois*. Les deux recueils épistolaires se différencient par le style : la première série répond aux ambitions littéraires de Sherlock tout en défendant le *Consiglio* ; le deuxième volume semble avoir une finalité différente. Pour présentes et nombreuses qu'elles soient, les réflexions sur les matières artistique, esthétique et littéraire sont accompagnées de descriptions plus approfondies et plus ponctuelles. Publiées entre 1779 et 1780, les *Nouvelles Lettres d'un Voyageur Anglais* constituent la continuation naturelle du premier recueil. Leur relation avec le *Consiglio* est encore plus étroite à cause des références continues à l'ouvrage italien. Donc, les lettres de la deuxième série offrent les mêmes sujets aux lecteurs, mais elles s'enrichissent d'anecdotes de voyages, de descriptions sur les paysages et d'observations beaucoup plus profondes sur la littérature. Dans le cas des *Nouvelles lettres* aussi, le monde sensible qui entoure Sherlock devient une matière de divagation poétique : il sort du monde réel pour aborder le monde de la littérature, et le paysage lui offre un point de départ suggestif pour ses divagations.

Cet élément est évident dans les lettres napolitaines, où le célèbre paysage¹⁰⁵ permet à l'auteur d'expliquer à ses lecteurs la poétique shakespearienne. La rhétorique des descriptions paysagères de la ville de Naples, ne représente pas seulement un exercice de style, mais elle répond à une mode du voyageur/écrivain qui « vuole dar conto di ogni luogo visitato e dei vari aspetti della vita degli abitanti¹⁰⁶ ». Comme il arrive souvent dans son texte sur la ville de Naples qui date de la même époque, aux observations paysagères s'associent des descriptions 'sociologiques' :

Les Napolitains sont vraiment de bonnes gens ; mais, ma foi, ils font bien barbares ; ils ont adopté par instinct les principes du Citoyen de Genève, & ils ne cultivent ni les Arts, ni les

¹⁰⁴ Ivi, p. 102. Ce passage du King John de William Shakespeare est aussi inséré dans l'anthologie de William Dodd, *The Beauties of Shakespeare*, publiée en 1752 en trois volumes. Cet ouvrage de Dodd est très important pour la réception du Barde en Angleterre selon Michèle Willems, car il s'agit de la première anthologie consacrée à Shakespeare. MICHELE WILLEMS, *La genèse du mythe shakespearien 1660-1780*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 215.

¹⁰⁵ Addison aussi décrit le Golfe de Naples comme « il più incantevole che abbia mai visto » ; (éd) G. CAPUANO, *Viaggiatori britannici a Napoli nel '700*, Napoli, La città del Sole, 1999, vol. I, p. 57.

¹⁰⁶ SILVANA D'ALESSIO, *Il racconto di una straordinaria Natura: viaggiare in Campania nella prima età moderna*, dans (éd) GEMMA BELLI, FRANCESCA CAPANO, MARIA INES PASCARIELLO, *La città il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, Napoli, CIRICE, 2017, pp. 573-776, p. 573.

Sciences, crainte de corrompre leurs mœurs. Mais si cette Nation est barbare, ne croyez pas qu'elle soit d'une barbarie dure, car au contraire, elle est fort douce & très portée à procurer du plaisir à l'Étranger : ils sont naturellement bons, mais ils sont absolument dans l'état que la nature les a produits ; & ils commettent tous les crimes et font toutes les Impolitesses possibles, fans se douter qu'ils ont mal fait : n'ayant aucune éducation, ils n'ont point de principe dans aucun genre¹⁰⁷.

Donc, le lecteur de Sherlock n'est pas déçu : l'auteur s'engage dans le jeu descriptif prévu par le genre sans renoncer à faire référence au monde de la littérature¹⁰⁸.

Le motif de la nature napolitaine bienfaisante était souvent exploité par les guides, qui contribuaient à « alimentare l'idea che lì fosse il paradiso¹⁰⁹ ». Comme d'autres contemporains, Sherlock rejette en partie le cliché de la 'Campania Felix', puisque son ouvrage inclut également un bon nombre de critiques. À côté de ce paradis, Sherlock ne manque pas de donner l'image frappante du paysage volcanique, et de rapprocher cette vision de la poétique shakespearienne :

À droite est la colline de Posilipo, dont la forme est des plus agréables ; elle est sémicirculaire et ornée jusqu'au haut d'arbres & de maisons de plaisance ; depuis la pointe qui se perd dans la mer, cette montagne s'accroît insensiblement, jusqu'à ce qu'elle arrive derrière le centre de Naples, et sur son sommet se voit une vaste tour qui domine sur la Ville, et qui couronne la scène¹¹⁰.

Le Golfe de Naples observé par Sherlock se déploie comme un paysage éclectique, où différents éléments de la nature se combinent. Ainsi, sur la droite nous avons la colline verdoyante et riche de Pausilippe, qui renvoie l'image de la beauté régulière. Sur la gauche, le panorama est dominé par la vue du Vésuve, un volcan qui, à l'époque de Sherlock, portait les traces de ses éruptions destructives. L'élégance du Pausilippe contraste ainsi avec les formes âpres et effrayantes du volcan. Cette opposition au sein de la Nature napolitaine permet à l'auteur d'établir une analogie avec le contraste au sein de la poésie dramatique : « Shakespeare & Corneille auroient toujours regardé du côté du Vésuve ; Racine et Pope du côté de Posilipo¹¹¹ ».

¹⁰⁷ M. SHERLOCK, *Lettres* cit., p. 96.

¹⁰⁸ Plusieurs références à Rousseau se trouvent dans le recueil. Dans la lettre XIV, en décrivant le panorama napolitain, Sherlock cite Rousseau comme source d'inspiration de ses descriptions du lever du soleil : « je me lève souvent avant le jour ; pour jouir du souffle du matin & de la superbe description qu'a fait l'illustre Rousseau du lever du soleil », M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 86. Comme l'explique Vincenzo De Santis : « La contemplazione di un'alba sul golfo di Napoli non può così che riportare alla mente le albe di Rousseau, in uno stato di beatitudine contemplativa che rende il paesaggio marittimo a un tempo oggetto di rappresentazione autonoma e fine a se stessa e immagine riflessa di uno stato d'animo », V. DE SANTIS, *Napoli nelle Lettere d'un voyageur anglois*, cit., p. 90.

¹⁰⁹ SILVANA D'ALESSIO, cit., p. 574.

¹¹⁰ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., 86.

¹¹¹ Ivi, p. 85. Je renvoie au chapitre 5 qui porte sur l'analyse de l'analogie entre Shakespeare et Corneille, très souvent évoquée par l'Irlandais dans son corpus.

L'opposition Racine/Shakespeare, Pausilippe/Vésuve, n'est pas simplement un expédient rhétorique de la critique du dix-huitième siècle qui opposait le classicisme français au modèle shakespearien. Il s'agit d'une interprétation plus profonde et significative pour le lecteur de Sherlock, qui évoque le binôme indissoluble entre Shakespeare et l'imagination¹¹² :

En passant sous le dôme, la hardiesse de Michel-Ange me rappela l'imagination de Shakespeare ; et les impressions successives que me faisaient la Justice, la Charité, le Saint-Michel Archange du Guide, le Saint-Jérôme du Dominiquin, et la Transfiguration de Raphael, étaient semblables à celles que j'ai souvent éprouvées à la lecture d'Othello¹¹³.

Cependant, l'auteur évoque l'image du Vésuve en éruption pour permettre à ses lecteurs de comprendre la puissance imaginative de Shakespeare. La ville de Naples résume deux courants esthétiques opposés : Racine et Shakespeare peuvent y trouver leur inspiration, à condition de diriger correctement leur regard. En effet, si les formes agréables, régulières et verdoyantes de la colline de Pausilippe¹¹⁴ peuvent évoquer l'équilibre du théâtre classique français, la vue de la montagne fumante qui se plonge dans la mer donne l'image de la poétique irrégulière du Barde. Le paysage hétérogène de la nature napolitaine offre ainsi des spectacles visuels divers, évocateurs de sensations surprenantes pour l'observateur. La mer, au centre du paysage observé par Sherlock, lie le volcan et la colline placés aux deux pôles du panorama et qui représentent respectivement les notions esthétiques du beau et du sublime. L'auteur se situe alors idéalement entre Shakespeare et Racine :

La mer est sous ma fenêtre, et outre les idées qu'elle présente elle-même, comme l'objet le plus intéressant de la nature après le soleil, par sa grandeur, par sa beauté et par la variété de

¹¹² La rhétorique de Shakespeare, poète de l'imagination, est un topos typique de la critique du Barde en Angleterre : «The Critical Reviews» souligne dans le numéro xxxix de 1775 : «Every new enquiry into the dramatic works of Shakespeare renders the transcendancy of his talents more conspicuous. While he possessed such an astonishing power of imagination in conceiving and describing characters as no other poet, either in ancient or modern times, ever displayed, he abounded also in sentiments and precepts of the greatest utility in the conduct of human life. With equal ease his unlimited genius pervaded philosophy and nature; and he informs the head, at the same». «The Critical Reviews», xxxix, p. 203.

¹¹³ Cette analogie entre l'imagination de Shakespeare et les chefs-d'œuvre de la peinture et sculpture est cruciale dans l'économie du *Fragment sur Shakespeare*. M. SHERLOCK, *Lettres cit.*, p. 129.

¹¹⁴ Il ne faut pas oublier qu'à cette époque Pausilippe était un lieu très peu fréquenté à cause du manque de routes qui conduisaient à la colline. Cependant, pour les voyageurs et pour les connaisseurs du monde ancien, c'était le lieu des sépultures du poète Virgile et du poète Jacopo Sannazzaro. Les ruines romaines, encore visibles sur la colline, en faisaient une sorte de métonymie de la culture classique latine. JEAN-LOUIS HAQUETTE, *Le tombeau de Virgile au Pausilippe, un paysage inspiré : représentations littéraires et picturales (1750-1820)*, dans (éd) JEAN-LOUIS HAQUETTE, KARINE UELTSCHI, *Les métamorphoses de Virgile. Réception de la figure de l'Auctor. Antiquité, Moyen Âge, Temps Modernes*, Paris, Champion, 2018, pp. 411-424. ANDREA MANIO, *La costa di Posillipo nelle incisioni del voyage pittoresque*, dans (éd) TOMMASO MANFREDI, *Voyage pittoresque. I. Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione Saint-Non*, Reggio Calabria, Laboratorio CROSS, 2018, pp. 146-189.

ses faces, elle montre ici toutes les richesses du commerce, par de grands vaisseaux qui passent à chaque instant¹¹⁵.

De même que la nature la littérature permet, selon Sherlock, la coexistence de différentes conceptions poétiques : Shakespeare et Racine complètent le paysage théâtral par leurs différentes approches à la matière dramatique. Cette vision de l'art rend Sherlock l'un des critiques les plus modernes de son époque, bien que l'attention portée au paysage volcanique et montagneux soit une mode souvent exploitée qui le rapproche des idées d'Addison. Addison est l'un des premiers critiques anglais à rapprocher en 1712 la poétique shakespearienne de la vision de la nature rude et effrayante, dans les pages du « Spectator¹¹⁶ ». L'imagination, pour Addison, prend le départ des éléments qui ont les trois caractéristiques qui frappent l'observateur : « the great, the uncommon, the beauty¹¹⁷ ».

« The Great », c'est-à-dire la dimension d'un élément de la nature, est définie par Addison comme

the largeness of a whole view, considered as one entire piece. Such are the prospects of an open champaign country, a vast uncultivated desert, a huge heaps of mountains, high rocks and precipices, or a wide expanse of water where we are not struck with the novelty of beauty of the sight, but with the rude kind of magnificence, which appears in many of these stupendous works of Nature¹¹⁸.

Cette vue donne un plaisir qui réside dans l'incapacité de l'observateur de percevoir la totalité du panorama, en procurant une forme de désarroi. Le même bouleversement qu'on ressent à la vision d'un objet « uncommon », qui « fills the soul with an agreeable surprise, gratifies its curiosity, and gives it an idea of which it was not before been possessed¹¹⁹ ». À la base de ces sensations, on trouve toujours l'idée de la surprise qui se produit dans l'observateur. En effet, un élément qui rompt la platitude d'un panorama, joue un rôle essentiel pour l'homme qui cherche un

¹¹⁵ M. SHERLOCK, *Lettres cit.*, p. 86.

¹¹⁶ JOSEPH ADDISON, «The Spectator», No 160, Monday, September 3 (1711), (éd) DONALD BOND F., *The Spectator*, Oxford, Oxford Scholarly Editions Online, vol 2, 2014, pp. 126-130 ; Joseph Addison, «The Spectator» No 411, Saturday, June 21(1712), (éd) DONALD BOND F., cit., vol 3, 2014, pp. 535-536 ; Joseph Addison, «The Spectator», No. 412, Monday, June 23 (1712), (éd) DONALD BOND F., cit., pp. 540-544; Joseph Addison, «The Spectator», No. 413 Tuesday, June 24 (1712), (éd) DONALD BOND F., cit., pp. 545-547. Joseph Addison, «The Spectator», No 414 Wednesday, June 25 (1712), (éd) DONALD BOND F., cit., pp. 548-553.

¹¹⁷ J. ADDISON, «The Spectator», No. 412, Monday, June 23(1712), cit., p. 540.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ivi, p. 541.

élan imaginatif, devenant un « refreshment¹²⁰ » contre l'habitude. Addison semble ici admettre une nouvelle catégorie de beauté dans l'art et la nature.

La beauté pour l'auteur anglais est une joie immédiate qui traverse l'esprit de l'observateur et « strikes the mind with an inward joy, and spreads a cheerfulness and delight through all its faculties¹²¹ ». La beauté primaire, selon Addison, est celle qui frappe l'imagination de façon violente ; la secondaire appartient plus proprement au domaine de l'art et de la nature, et donne à l'observateur un plaisir secret. Cette jouissance peut être due à la vivacité et à la variété des couleurs, à la symétrie et aux proportions des éléments de la nature. En effet, c'est la nature qui devient la source de ce plaisir, et le regard de l'observateur peut errer sans limites dans cette vision du paysage, qui frappe son imagination. Addison explique : « we always find the poet in love with a country life, where nature appears in the greatest perfection, and furnishes out all those scenes that are most apt to delight the imagination¹²² ». À ce propos, Addison consacre à Shakespeare des pages très significatives pour la réception du dramaturge au dix-huitième siècle : le Barde y est présenté comme le poète de l'imagination, dont la dramaturgie contient les trois éléments décrits par l'auteur du « Spectator ».

La description du panorama napolitain proposé par Sherlock, bien que marquée par les notions proposées par Addison, s'insère notamment dans une tendance critique européenne qui voit Shakespeare comme le poète de l'imagination. Il faut aussi souligner que Sherlock, dans ses lettres et dans le *Fragment*, n'oppose jamais la poétique de Shakespeare à celle classique française de manière conflictuelle, comme si l'une excluait l'autre. Au contraire, par le recours au panorama napolitain, Sherlock souligne que Shakespeare, Corneille et Racine font tous partie du même 'paysage' théâtral : leurs dramaturgies sont autant de manifestations du génie.

Enfin, cette image du golfe de Naples permet une dernière réflexion par rapport à Sherlock et Shakespeare. L'auteur sait bien que le destinataire des *Lettres d'un voyageur anglais* peut comprendre la citation indirecte à l'œuvre de Addison, mais le lecteur peut se figurer également l'image du Vésuve. En effet, le panorama du Golfe :

[...] s'inscrit dans la tradition du *genius loci*, si importante dans l'art des jardins et les nouvelles théories de l'inspiration qui se développèrent au tournant du siècle des Lumières. On sait que le nouveau style paysager de jardin, qui se met en place au cours du XVIIIe siècle en Angleterre, fait une large place au caractère préexistant des sites aménagés. « In everything,

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ivi, p. 542.

¹²² J. ADDISON, «The Spectator», No. 414, Wednesday, June 25 (1712), cit., p. 549.

consult the genius of the place » écrit Walpole, en une formule demeurée célèbre. Il s'agit de respecter les possibilités du site, en les élevant cependant par l'art à la dignité de la belle nature. [...] Mais le genius loci a aussi une résonance littéraire : la sensibilité aux particularités locales devient une qualité poétique, à partir de Thomson. Le poète doit donc se mettre à l'écoute du génie du lieu. L'inspiration est ainsi enracinée dans un paysage et il convient que le poète en saisisse les sympathies. L'énergie de la nature peut seule insuffler à ses vers l'enthousiasme poétique¹²³.

La vue du Vésuve est source d'inspiration poétique également pour Saverio Bettinelli. Le poète mantouan, presque vingt ans après les *Lettres* de Sherlock, parlera du Vésuve et des Alpes comme sources d'inspiration frappante pour l'observateur :

Anche a me avvenne di sentirmi ispirato d'un Estro improvviso, e straordinario là sul Vesuvio una volta, e l'altra alla stupenda catena dell'Alpi della le Ghiacciaie. Nella prima il fuoco, nell'altra il gelo formano due spettacoli veramente grandissimi in ogni lor parte, che traggono a se tanti curiosi, gl'incantano, e fenno attoniti ; [...] La terribil fatica, e il lungo cammino, con cui si sale sopra il Vesuvio, e intanto a poco a poco dispone l'anima coll'idea dell'altezza, colla veduta del mare soggetto, e de' paesi, colle ceneri, colla lava, con tanti avanzi abbronziti, e calcinati dalle eruzioni, che rendono la salita difficile, pericolosa, e nuova affatto, ed incommoda sino a bruciare le scarpe, e via via più deserta, più sterile, più solitaria d'ogni erba, d'ogni albero, d'ogni vestigio d'abitazione umana, e sempre guardando, desiderando, e temendo quella cima sempre fumante, e minacciosa, e lassù giunti quel vasto catino, e conca tutta impressa, e segnata di rompiture, di scabrosità, di precipizi, tutta nera, ed affumicata, tutt'aperta qua e là di fisure, di crepacci, di fumaiuoli, e la gran bocca poi che bolle, che nugge, che vomita vampe, caligini, fumo, e spesso sassi, bitumi, materie informi, ed ardenti; ed intanto il rimbombo di quelle caverne, lo strepito di quelle voragini, il suolo stesso non ben sicuro, ma rispondente come metallo alle percosse de' sassi, che vi si gittano d'alto, unito alla memoria, che ho di vere, o non vere disgrazie ivi accadute, ed al timore di spalancarmisi sotto la gran voragine, o d'investirmi la fiamma, o d'opprimermi un'eruzione; ed il contrasto per altra parte mirando sotto la scena dell'immensa e tranquilla pianura di terra, e di mare, della vasta Città di Napoli, delle terre, e dei borghi dispersi, de' monti e de' colli d'intorno; in verità fa un effetto, e una sensazione, e un trasporto nell'anima, che è difficile a definire, ma che è pien di grandezza di maestà non mai più sentita¹²⁴.

Ensuite, sur le plan artistique les représentations du Vésuve sont de plus en plus à la mode au dix-huitième siècle : elles deviennent la caractéristique principale du lieu et aussi un trait pour reconnaître la ville dans les gravures et les tableaux. En effet, si la nature régulière et harmonique était le sujet principal de l'École de Pausillipe¹²⁵, le Vésuve en éruption se conforme au sentiment

¹²³ JEAN-LOUIS HAQUETTE, *Le mûrier de Shakespeare ou la gloire en débat: le jubilé de Stratford-upon-Avon (1769) et ses répercussions polémiques*, « Bulletin de l'Association Guillaume Budé », No 2 (2004), pp. 56-69, p. 60, doi : <https://doi.org/10.3406/bude.2004.2161>.

¹²⁴ SAVERIO BETTINELLI, *Opere edite e inedite*, Venezia, Adolfo Cesare, 1799, Tomo 3, pp. 236-237.

¹²⁵ L'école de Pausilippe s'affirme comme groupe de peintres napolitains qui suivent l'exemple du peintre hollandais de paysage Anton Sminck Van Pitloo (1790-1837). Cette école du XIX^e siècle donne de nouveaux panoramas du paysage

romantique naissant dans la peinture paysagère¹²⁶. Sherlock se montre sensible à cette vision effrayante, et offre des descriptions du paysage volcanique dans une lettre de Berlin, où il semble évoquer les célèbres tableaux de Pierre-Jaques Volaire¹²⁷ :

Rien ne donne une image de la guerre si parfaite que la Lave. Imaginez une riche campagne, couverte de vignes, de pâturages & de bled ; vient un torrent de feu, & dans un instant le paysage le plus brillant est changé dans le tableau le plus morne que la Nature puisse offrir : c'est l'histoire d'une éruption du Vésuve; c'est celle du Palatinat embrasé par Turenne¹²⁸.



Figure 1 Pierre-Jaques Volaire (1729-1799) - L'Éruption du Vésuve du 14 mai 1771. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Donc Sherlock rapproche sa description du Vésuve d'une scène de guerre. L'auteur n'avait pourtant assisté à aucune éruption du Vésuve, même si elles étaient nombreuses à l'époque¹²⁹. Selon la chronologie des voyages de Sherlock l'Irlandais avait déjà abandonné Naples lors de l'éruption datée d'août 1779. Donc, l'auteur avait vu les traces de la destruction causée par les

napolitain, en raison du fait que l'activité volcanique du Vésuve était moins fréquente en 1800. Le sujet préféré par l'école de Pausilippe devenait donc la Nature régulière de la colline, avec le célèbre pin, un autre *genius loci* napolitain. CHIARA DE CAPOA, *Arte e Turismo*, Milano, Hoepli, 2006, p. 147.

¹²⁶ Volaire, Wutky, Lusieri, Heckert, sont les peintres les plus importants résidant à Naples au XVIII^e et ils représentent, avec succès, l'image du Vésuve en éruption. Les caractéristiques communes à presque tous ces peintres, étaient les scènes de l'éruption pendant la nuit, quand la lave rouge et brillante rassortissait, sur la toile, de l'azur et du bleu de la mer, en créant des effets scénographiques suggestifs.

¹²⁷ PIERRE-JAQUES VOLAIRE (1729-1799) s'affirme comme le spécialiste des images du Vésuve, créant des images «iconiques» de la ville de Naples. Il peint des «images-souvenirs» de la ville, qui témoignent de l'expérience napolitaine des voyageurs du Grand Tour.

¹²⁸ M. SHERLOCK, *Lettres cit.*, p. 36.

¹²⁹ La dernière éruption d'avant l'arrivée de Sherlock à Naples est datée de mai 1771 – éruption reproduite par Volaire. La dernière éruption des années soixante-dix est datée d'août 1779, époque où Sherlock était déjà en Suisse. <http://www.ov.ingv.it/ov/it/catalogo-1631-1944.html>.

explosions des années précédentes, mais n'avait directement observé aucun spectacle volcanique¹³⁰.

Qu'il se soit inspiré d'un spectacle volcanique ou d'un tableau, Sherlock exploite l'image de la puissance et la destruction de la nature pour donner la mesure de la poétique shakespearienne. Dans les tableaux de Pierre Volaire, l'éruption du Vésuve est représentée comme un événement violent et spectaculaire, détruisant le paysage et la nature qui entoure le Volcan. La nouveauté apportée par Volaire dans la création picturale des images de la ville de Naples est « capable de réunir les éléments réels, reconnaissables et emblématiques du paysage campanien et en même temps de rendre les sensations et les sentiments éprouvés face à la nature pittoresque et sublime de l'Italie méridionale¹³¹ ». En effet, la lave qui coule en rigoles aux côtés de la montagne, transforme le paysage verdoyant et renvoie l'idée de la mutabilité que Sherlock décrit comme un : « tableau le plus morne que la Nature puisse offrir¹³² ». Le texte trace ainsi un parallèle entre Shakespeare et le Vésuve : l'un est salué par la critique comme le poète de l'imagination, l'autre caractérise la nature mutable et inusuelle et a toutes les caractéristiques du sublime.

Cette association entre le Vésuve et Shakespeare reflète la tendance esthétique, partagée aussi par Sherlock, qui oppose le sublime à la catégorie du beau classique. Ce qui frappe dans l'extrait sur le panorama napolitain est la grande capacité de Sherlock d'évoquer une nouvelle perception de la nature qui entoure l'homme. Si la montagne — dans ce cas le volcan — était reléguée au niveau de *locus horridus* par toute la tradition classique¹³³, la redécouverte de la beauté de ces lieux hostiles est permise par l'émergence de la catégorie esthétique du sublime. Beau idéal et sublime ne s'excluent pas. Dans son traité *A philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*¹³⁴, Edmund Burke souligne les différences des deux catégories. Selon Burke, le beau produit sur l'observateur un effet de proportion et d'harmonie, tandis que le sublime évoque des émotions plus violentes, telles que la terreur et le danger : « la passion causée par le grand et le sublime dans la nature [...] est l'étonnement [...] c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel

¹³⁰ Il décrit ainsi le paysage de l'éruption : « Du premier, on voit le gouffre du Volcan, des campagnes dévastées par des rivières de Lave, actuellement gelées, un pays de vignobles d'une étendue considérable, diversifié par le plus beau mélange des plaines & des collines ». M. SHERLOCK, *Lettres* cit., p. 72.

¹³¹ EMILIE BECK SAIELL, *Le Vésuve genius loci et figure métonymique de Naples dans l'oeuvre de Pierre-Jaques Volaire*, dans (éd.) DOMINIQUE BERTRAND, LAURENT RIEUTOIR, JEAN-CLAUDE THOURET, *Villes et Volcans*, Clermont-Ferrand, Pu Blaise Pascal, pp. 53- 74, p. 68.

¹³² M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 36.

¹³³ YVON LE SCAFF, *Le Paysage Romantique et l'expérience du sublime*, Sayssel, Édition Champ Vallon, 2007.

¹³⁴ J'ai adopté pour cette œuvre l'édition éditée par BALDINE SAINT-GIRONS, *Recherche Philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, Paris, Vrin, 1998.

tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur¹³⁵ ». Par ailleurs, Sherlock sait bien que le sublime n'est pas exclu de la poésie par son maître, Boileau qui, en 1674, en traduisant le traité de Longin, fait « précisément la promotion du Très Grand (*o hupsos*) comme source de l'émotion esthétique la plus intense, comme marque absolue du comble de la jouissance, comme critère fondamental d'une nouvelle définition du Beau moderne¹³⁶ ». Burke, tout en reprenant Longin, met l'accent sur les conséquences du sublime sur l'observateur : l'éblouissement en est l'effet le plus intense et il se manifeste entre autres par l'admiration ou le respect. Pour le côté grec, l'étonnement se traduit par le terme *ekplêxis* ou *thaumaison* (admiration)¹³⁷. Le sublime évoqué par l'image du volcan napolitain provoque des émotions de terreur et d'horreur dans l'âme du spectateur. Ce dernier, dans une position privilégiée, admire la puissance de la nature dans toute sa violence horrifique, avec respect et sans craindre pour sa propre vie. Ainsi, il est intéressant de constater que cette catégorie esthétique se lie d'abord à la vision des phénomènes naturels et que, ensuite, la notion se répand jusqu'à définir la production littéraire de certains auteurs, notamment Homère, Dante et Shakespeare. C'est pourquoi la considération de Sherlock sur l'imagination — sublime — de Shakespeare prend le départ des images pittoresques de la montagne, comme l'ont montré Addison et Bettinelli, et embrasse toute une nouvelle sensibilité littéraire de son époque. Donc, la contemplation du paysage du XVIII^e siècle supprime « l'hégémonie esthétique de la campagne et de la plaine dans la sensibilité occidentale [...] »¹³⁸. Le concept du sublime aide à transformer et à réévaluer l'idée du *locus horridus*, tout comme le paysage volcanique. Ce dernier offre à l'homme la plus grande manifestation de la nature « hostile », et « révèle cette force chaotique¹³⁹ » si admirée par la littérature de fin siècle.

Le champ littéraire français n'est pas insensible à la question du sublime : Diderot, en 1758, « établit un parallèle entre les paysages emblématiques de la poésie classique et les éléments naturels de cette poétique moderne du sublime¹⁴⁰ » en considérant le désarroi et l'horreur comme de nouveaux ordres esthétiques :

¹³⁵ E. Burke, *Origine*, cit., p. 97.

¹³⁶ Y. LE SCNAFF, cit., p. 20. Voir aussi : BALDINE SAINT-GIRONS, *Les montres du sublime : Hugo, le génie et la montagne*, Paris, Paris-Méditerranée, 2005. Sur le sujet du sublime, de la même auteure : BALDINE SAINT-GIRONS, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Palermo, Aesthetica edizioni, 2003. [éd. Française, *Fiat Lux : Une philosophie du sublime*, Paris, Édima, 1993]

¹³⁷ ROBERT DORAN, *The Theory of the Sublime. From Longinus to Kant*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 145.

¹³⁸ Y. LE SCNAFF, cit., p. 23.

¹³⁹ Ivi, p. 71.

¹⁴⁰ Ivi, p. 20.

Qu'est-ce qu'il faut au poète ? Est-ce une nature brute ou cultivé paisible ou troublée ? Préféra-t-il la beauté d'un jour pur et serein à l'horreur d'une nuit obscure, où le sifflement interrompu des vents se mêle par intervalles au murmure sourd et continu d'un tonnerre éloigné, et où il voit l'éclair allumer le ciel sur sa tête ? Préféra-t-il le spectacle d'une mer tranquille à celui des flots agités ? Le muet et froid aspect d'un palais, à la promenade parmi des ruines ? Un édifice construit, un espace planté de la main des hommes, au touffu d'une antique forêt, au creux ignoré d'une roche déserte ? Des nappes d'eau, des bassins, des cascades, à la vue d'une cataracte qui se brise en tombant à travers des rochers, et dont le bruit se fait entendre au loin du berger qui a conduit son troupeau dans la montagne, et qui l'écoute avec effroi ?¹⁴¹

Et encore « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage¹⁴² ». De même que ses contemporaines, Sherlock connaît bien le cadre des tendances esthétiques européennes, et il recourt ainsi à des images évocatrices de la nature pour aborder des questions d'ordre poétique. En particulier, le binôme Vésuve-Shakespeare lui permet de réévaluer et de promouvoir aux yeux de ses lecteurs l'imagination du Barde : tout comme la nature sauvage, Shakespeare possède des éléments sublimes qui suscitent chez ses lecteurs des mouvements de l'esprit, leur permettent d'éprouver des sentiments de grandeur et d'adopter une nouvelle perspective sur l'art. Cette inclination esthétique, dont le Barde devient le symbole, n'exclut pas la catégorie du beau classique ; au contraire, les deux tendances se complètent, restituant ainsi une image unique de l'art dramatique.

En conclusion, les *Lettres d'un voyageur anglais* offrent des éléments qui s'avèrent essentiels pour la compréhension du *Fragment sur Shakespeare*. D'abord, elles cachent des références au *Fragment* et au *Consiglio*, qui ne s'arrêtent pas aux simples citations, certaines lettres constituant des noyaux thématiques de l'ouvrage italien qui témoignent de l'unité du projet de l'auteur ; ensuite, le texte viatique de l'Irlandais nous montre son style, qui procède par des éléments déclencheurs permettant la réflexion poétique. Ainsi, l'écrivain inscrit son ouvrage dans la protection des hommes qui l'entourent et l'inspirent : Frédéric le Grand, Frederick Augustus Hervey, comte de Bristol, et Voltaire. Ces trois personnages n'apparaissent pas seulement dans l'œuvre épistolaire, mais ils seront souvent évoqués dans le *Consiglio*. À côté de ces trois modèles, Sherlock présente Shakespeare, en tant que grand poète de la Nature. L'Irlandais cherche à élever l'image de Shakespeare, leitmotiv de son œuvre viatique et de le présenter à ses lecteurs comme le poète de l'imagination, offrant des images visuelles et puissantes de sa poétique, par exemple par le

¹⁴¹ DIDEROT DENNIS, *De la poésie dramatique*, dans *Entretiens sur le fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le Comédien*, (éd) Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2005, p. 241.

¹⁴² Ibidem.

rapprochement entre son œuvre et le Vésuve. Par ses éléments de nouveauté et par la reprise de réflexions plus anciennes, la vision de Sherlock s'alimente du débat européen sur Shakespeare, auquel elle participe de manière active.

3 LE *CONSIGLIO* ET LES *LETTRES*. ENTRE AUTOTRADUCTION ET REECRITURE.

La production littéraire de Martin Sherlock se constitue d'ouvrages qui établissent, entre eux, une dynamique ininterrompue. Le but de ce chapitre est de s'interroger sur la fonction que Sherlock donne à l'emploi de langues différentes. L'italien, le français et l'anglais jouent un rôle actif dans la composition, l'écriture et la publication des ouvrages de l'Irlandais, dont le corpus paraît basé sur une relation d'autotraduction-récréation. Les trois langues employées pour le *Fragment* et le public visé influencent directement les contenus des textes de Sherlock. On trouve des traces d'autotraduction dans le passage des *Nouvelles Lettres d'un voyageur anglois* aux *New Letters of an English traveller*, où elle est déclarée par l'auteur, ainsi que dans le passage du *Consiglio* aux *Nouvelles Lettres*, où elle est implicite. Pour ces raisons, les ouvrages seront analysés en tenant compte des interférences réciproques qui ont rendu la rédaction des œuvres de l'auteur problématique.

3.1 Chronologie des œuvres de Sherlock.

Comme nous l'avons déjà montré dans les chapitres précédents, le *Consiglio* et les deux séries de *Lettres* partagent les mêmes thématiques : Shakespeare constitue le fil rouge qui relie les soixante-sept missives des recueils, écrites au long d'un parcours imaginaire de Dresde à Naples, de Ferney à Paris. Les réflexions sur les modèles esthétiques et poétiques s'étendent, dans certaines lettres, jusqu'à devenir de longues digressions. Ces dernières intègrent et enrichissent les observations formulées dans le *Consiglio*, au point qu'elles nous conduisent à nous poser de nombreuses questions. D'abord, comment Sherlock a-t-il travaillé sur ses idées dans le passage d'un texte à l'autre ? Quelles sont les transformations les plus importantes ? Quel rôle a-t-il joué le changement de la langue ? Enfin, dans quelle mesure Sherlock a-t-il réécrit son texte en fonction du public visé ? En effet, les ouvrages de Sherlock sont presque contemporains, c'est-à-dire que l'Irlandais a travaillé au *Consiglio* dans la même période où il composait le premier recueil de *Lettres*. Ces dernières ont été écrites de 1776 (Lettres sur Ferney) jusqu'à 1780, alors que le *Consiglio* circulait en Italie depuis 1778¹. La proximité temporelle et thématique des ouvrages nous conduit à nous interroger sur la manière dont Sherlock a travaillé sur ses textes. Sur la base des données acquises, nous pouvons fournir une chronologie de la publication des œuvres de Sherlock :

¹ La lettre de Sherlock à Galliani témoigne que le *Consiglio* circulait à Naples dès la fin de 1778.

Consiglio ad un giovane poeta (1778)

Lettres d'un Voyageur anglois (1779)

Nouvelles Lettres d'un voyageur anglois (1780)

Letters of an English Traveller (1780)

New Letters of an English traveller (1780)

Fragment sur Shakespear (1780)

A Fragment on Shakespeare (1786)

En supposant que Sherlock ait travaillé aux *Lettres* avant qu'au *Consiglio*, nous pourrions imaginer la rédaction des ouvrages de Sherlock comme suit :

Lettres d'un voyageur anglois et *Nouvelles Lettres d'un voyageur anglois* (composées avant le séjour en Italie en 1778)

Consiglio ad un giovane poeta (1778)

Lettres d'un voyageur anglois et *Nouvelles Lettres d'un voyageur anglois* (composées après le séjour italien).

Si l'on conçoit le *Consiglio* comme une partie de l'ouvrage viatique, alors la genèse du corpus de Sherlock devient plus problématique et nous donne à réfléchir sur les relations qui lient ces textes. En effet, dans cette perspective, les *Lettres* deviennent le noyau de toutes les idées de l'auteur, qu'il déploie dans ses ouvrages successifs, et qu'il condense dans le *Consiglio*. Les connexions qui s'instaurent entre ses écrits s'avèrent parfois explicites : dans certaines lettres l'auteur nous donne des informations épitextuelles sur la genèse de l'œuvre italienne, surtout dans la missive XXI du premier recueil, où le chanoine se trouve à Rome, ébloui par la magnificence du monde ancien et du monde religieux :

Les meilleures pièces de Shakespear ont des défauts : mais chacune de ses bonnes m'a paru ressembler à l'Église de Saint-Pierre : ce Temple, le plus merveilleux qu'il y ait au monde, a mille défauts, mille mauvaises choses, en sculpture, peinture, &c. &c. Mais je plains l'homme qui pense à les chercher : quand un défaut se présente, qu'il fasse un pas de plus, une beauté sublime l'attend. [...]

Ces idées me sont venues ce matin, pendant que je me promenois dans cette Église : j'y suis allé avec un Polonois, un François & un Anglois².

Cette référence porte tout d'abord des traces relatives à la composition du *Consiglio*, les raisons qui conduisent Sherlock à écrire ce texte en italien et les relations qui s'instaurent entre le *Consiglio* et les *Lettres*. Les connexions établies entre ces œuvres s'enrichissent en outre dans le passage d'une langue à l'autre : le plurilinguisme de Sherlock est en effet la vraie clé de lecture de son corpus. Il se situe dans l'expérience d'écriture que Gianfranco Folena appelle « l'italiano in Europa³ », qui indique les « opere e i testi in lingua italiana composti da autori stranieri⁴ ».

Cependant, le recours au français, langue franche de l'Europe du dix-huitième siècle, inscrit son corpus dans un contexte qui envisage une réception continentale plus large. Le passage d'une langue à l'autre à travers la pratique de l'autotraduction — et de la traduction — vers l'anglais permet à ses œuvres de parcourir un chemin linguistique très ambitieux et inusuel, où la langue utilisée devient l'élément qui transforme le texte. L'étude des relations qui lient les écrits de Sherlock doit donc tout d'abord tenir en comptes de la variété des langues. Le langage est un moteur de changements, et surtout un aspect qui permet à Sherlock de revenir plusieurs fois sur son œuvre. Cependant, la traduction ne concerne pas seulement la langue : dans les ouvrages de Sherlock, nous n'assistons pas simplement à une traduction interlinguistique. En effet, la traduction des textes de l'italien au français, et du français à l'anglais s'accompagne aussi d'une transformation qui va du genre pédagogique — le *Consiglio* — au genre viatique des *Lettres*. À côté de cet aspect, il faut aussi prendre en compte l'activité de reformulation de Sherlock, c'est-à-dire la réécriture de certains passages d'un texte, dans un autre texte et dans une langue différente. Les différents niveaux d'autotraduction qui caractérisent l'écriture du chanoine nous permettent d'adopter la distinction proposée par Paola Desideri⁵. Elle part de la classification de Roman Jakobson⁶, et l'adapte à la pratique de l'autotraduction. Ainsi, distingue-t-elle :

² M. SHERLOCK, *Lettres*, cit, p. 127.

³ GIANFRANCO FOLENA, *L'Italiano in Europa. Esperienze linguistiche nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

⁴ FURIO BRUGNOLO, *Ancora sugli scrittori stranieri in lingua italiana: uno sguardo sulle traduzioni e le autotraduzioni poetiche (secoli XVII-XIX)*, (éd) GABRIELLA CARTAGO, JACOPO FERRARI, *Momenti di Storia dell'autotraduzione*, Milano, Le Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2018, pp. 65-96, p. 65.

⁵ PAOLA DESIDERI, *L'operazione autotraduttiva, ovvero la seduzione delle lingue allo specchio*, (éd) MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ, NICOLA D'ANTUONO, *Autotraduzione. Teorie ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, Le Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012, pp. 11-32, p. 14.

⁶ ROMAN JAKOBSON, *Gli aspetti linguistici della traduzione*, (ed.) LUIGI HEILMANN, *Roman Jakobson. Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 56-64. Dans cet essai Jakobson prend en compte les trois niveaux de traduction, notamment l'interlinguistique, l'endolingue et l'intralingue, et présente la traduction comme une activité de reproduction à l'intérieur du système de communication.

- a) L'autotraduction comme 'reformulation'. Dans ce cas, la traduction 'endolinguistique' de Jakobson est conçue comme l'aspect dialogique dans la production d'un même auteur⁷ ;
- b) L'autotraduction proprement dite, c'est-à-dire le passage d'une langue à l'autre, qui correspond, dans la classification de Jakobson, à la traduction 'interlinguistique' ;
- c) L'autotraduction 'intersémiotique', vue par Desideri comme le passage de l'œuvre d'un genre à une autre.

En appliquant le classement de Desideri au cas de Sherlock, nous retrouvons des traces de l'autotraduction comme passage d'une langue à l'autre, mais aussi comme transposition. En effet, le *Consiglio*, écrit sous forme de texte pédagogique, se situe à l'intérieur d'un ouvrage viatique qui s'alimente d'observations de voyages, comme on l'a déjà vu. Enfin, l'autotraduction comme reformulation est l'élément le plus difficile à renfermer dans une définition univoque, à cause des embûches qui sont propres à ce terme, et parce que la reformulation, dans le cas de l'Irlandais, est rendue plus complexe par l'emploi des trois langues étrangères qui donnent lieu à des œuvres différentes. Donc, le premier point évoqué par Desideri pourrait être imaginé comme le caractère 'dialogique' entre les textes, en recourant à la notion d'intertextualité comme ensemble des relations existantes dans le corpus d'un même auteur-traducteur.

3.2 L'autotraduction comme pratique intertextuelle.

Analyser la question de la traduction de soi-même dans le cas de Sherlock nous oblige à réfléchir sur les nombreuses implications de cette pratique. Pour certains aspects, l'autotraduction implique une volonté réformatrice de l'auteur, dénommé par Oustinoff « autotraducteur ré-créateur⁸ ». Le paradoxe de cette pratique oscille entre deux extrêmes : l'acte de l'écriture originale et celui de la traduction⁹, qui créent un phénomène interlinguistique et intertextuel¹⁰ à la fois. Le

⁷ Desideri ici donne l'exemple de Pirandello qui réussit à faire 'dialoguer' ses textes.

⁸ MICHAËL OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et autotraduction*. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 33.

⁹ Ivi, p. 23.

¹⁰ TRISH VAN BOLDEREN, *La (in)visibilità dell'autotraduzione: ricognizione critica degli studi sulle traduzioni autoriali*, dans (éd) ANDREA CECCHERELLI, GABRIELLA ELINA IMPOSTI, MONICA PEROTTO, *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 153-166, p. 156. Il ne faut pas confondre l'autotraduction comme processus qui intervient dans la production de deux ou plusieurs textes différents, avec l'autotraduction qui «no genera un segundo texto, distinto y diverso dal primero, sino un único texto, una singularidad textual en dualidad lingüística, en la que el discurso poético se desarrolla en dos idiomas, uno traducción de otro, con presencia que puede ser alterna o sucesiva». Cette typologie d'autotraduction est dite par José Santoyo 'intratextual', parce qu'elle se produit dans le même tissu du texte. JULIO CESAR SANTOYO, *La traducción intratextual*, (éd) XOSE M. DASILVA, HELENA TANQUEIRO, *Aproximaciones a la autotraducción in mente*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 217-230, p. 218.

cas des œuvres de Sherlock s'avère particulièrement complexe. En effet, à côté de la relation d'autotraduction *stricto sensu* qui lie les ouvrages de l'Irlandais, nous avons un deuxième plan de connexions qui s'instaurent entre ses trois œuvres : le *Consiglio*, les *Lettres* et le *Fragment*. La traduction de celles-ci est l'effet de la volonté précise de l'auteur de rendre sa production la plus cosmopolite possible, et capable de faire « dialogare intertestualmente i [...] testi¹¹ ».

En effet, dans le passage du *Consiglio* aux *Lettres*, nous observons que les deux œuvres partagent les thèmes choisis par Sherlock — peinture, art, littérature —, ce qui permet de tracer une perspective dialogique et intertextuelle dans le corpus de l'auteur. Pour Mangueneau, l'intertextualité est « l'ensemble de relations avec d'autres textes se manifestant à l'intérieur d'un texte¹² » et qui font l'objet d'analyse de la théorie de l'intertextualité. Cette notion, relativement récente, a été traitée dans de nombreuses études dont je donnerai une esquisse pour mieux situer le cas de Sherlock.

D'abord, c'est grâce à Julia Kristeva que la notion d'intertextualité aboutit à une description plus précise. Dans les pages de la revue « Critique¹³ » datée de 1967, Kristeva explique sa théorie qui se fondait sur les études de Mikhaïl Bakhtine et Ferdinand de Saussure¹⁴ :

[...] ogni testo di costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di intertestualità, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come 'doppio'¹⁵.

Cette idée d'intertextualité conçoit le texte comme une 'création chorale'. En d'autres mots, le texte n'est que le 'réemploi' de ce qui a été déjà dit : ces voix deviennent des fragments d'un discours qui renvoie à d'autres sources. Cette interprétation de Kristeva relit le texte littéraire comme un produit qui 'absorbe', et ensuite 'transforme' les autres écrits¹⁶. De même, le structuralisme présente le texte comme un ensemble, qui peut être composé et décomposé en plusieurs unités analysables et douées de signification. Pour Barthes, l'intertextualité permettrait

¹¹ P. DESIDERI, cit., p. 15.

¹² DOMINIQUE MAINGUENEAU, *L'analyse du discours. Problèmes et perspective*, Paris, Hachette, 1976, p. 17.

¹³ Toutes références à l'ouvrage de Kristeva sont tirées de la traduction italienne, Julia Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semianalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.

¹⁴ Comme Bernardelli l'explique, la définition de Kristeva fait référence au deux « 'padri' nascosti del concetto di intertestualità », Bakhtine et Saussure. Bakhtine identifie des formes discursives qui donnent lieu à la plurivocité dans le texte. Ces voix sont porteuses de différentes idéologies. La théorie de Saussure se base beaucoup plus sur la combinaison et la dissémination dans le texte d'unités graphiques et phonétiques douées de signification. La combinaison des deux points de vue critiques donne lieu à la notion générique d'un texte fait par d'autres textes. ANDREA BERNARDELLI, *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi Editore, 2010, pp. 14-15.

¹⁵ J. KRISTEVA, *Bachtin, le mot, le dialogue et le roman*, 1969, dans *Semiotiké*, cit., p. 121.

¹⁶ A. BERNARDELLI, cit., p. 11.

ainsi l'individuation de différents codes constituant le nouveau texte littéraire¹⁷, alors que Gérard Genette définit les relations — secrètes ou explicités — qui se nouent parmi les textes littéraires, en adoptant la notion de 'transtextualité'.

Textual transcendence, or transtextuality, is, according to Genette, precisely what poetics has been attempting to describe via the confused and misleading tools so far discussed. It includes issues of imitation, transformation, the classification of types of discourse, along with the thematic, modal, generic and formal categories and categorizations of traditional poetics. This change in perspective allows Genette to conclude his examination of the history and current state of poetics by moving to what in his next work in this series of studies, *Palimpsests* [...], he will call an open structuralism¹⁸.

Genette se sert du terme 'transtextualité' pour répondre à l'exigence d'amplifier la notion d'intertextualité : la transcendance textuelle est définie comme les relations actives qui s'instaurent dans des textes littéraires, dont l'intertextualité s'avère l'un des exemples les plus évidents :

Je dirais, plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà grossièrement, par 'tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes'. La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles [...]¹⁹.

L'intertextualité est ici un « paradigme terminologique²⁰ » dont la définition est plus restreinte. Pour Genette, cette relation permet de trouver la présence effective d'un texte dans un autre : la manifestation la plus explicite de cette approche est la citation²¹ d'un ouvrage. Qu'elle soit explicite ou non, elle peut prendre des formes qui vont de l'allusion jusqu'au plagiat, c'est-à-dire la citation non déclarée. À côté de ces exemples, l'auteur fournit une deuxième définition de transtextualité, « généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*²² ». Le 'Paratexte' de Genette comprendrait tous les éléments écrits qui entourent le texte et le caractérisent, comme le titre, le sous-titre, les épigraphes. Cette relation de l'œuvre avec

¹⁷ Ivi, p. 19.

¹⁸ ALLEN GRAHAM, *Intertextuality*, London and New York, Routledge, 2000, p. 100.

¹⁹ GERARD GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degrés*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 13.

²⁰ Ibidem.

²¹ À ce propos, Antoine Compagnon définit la citation comme « un opérateur trivial d'intertextualité. Elle fait appel à la compétence du lecteur, elle amorce la machine de la lecture qui doit fournir un travail dès lors que, dans une citation, sont mis en présence deux textes dont le rapport n'est pas d'équivalence ni de redondance ». ANTOINE COMPAGNON, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Édition du Seuil, 1979, p. 98. À la citation est consacré le travail de Monica Bardi et Laura Pinnaiva : MONICA BARDI, LAURA PINNAIVA (éd), *Esempi di Seconda mano. Studi sulla citazione in contesto europeo ed extraeuropeo*, Milano, Ledizioni, 2019.

²² G. GENETTE, cit., p. 15

les autres textes nous conduit à la troisième classification : la 'métatextualité' ou commentaire. C'est la matière de la critique textuelle par excellence ; un texte qui « unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer²³ ».

Enfin, les quatrième et cinquième type de transtextualité sont respectivement l'«hypertextualité» et l'«architextualité». Si l'architextualité est décrite comme une connexion muette de « pure appartenance taxinomique²⁴ », l'hypertextualité est définie comme une filiation implicite entre un texte B (hypertexte) et un texte A (hypotexte). Dans ce dernier cas, le texte dérivé ne cite pas directement le texte de départ, mais les points d'union entre eux restent visibles. C'est le cas de l'*Eneide* et de l'*Ulysse* qui dérivent de l'*Odyssée*. Donc, nous avons une appropriation du texte de départ qui subit une transformation, mais qui laisse des traces de ce passage.

Pour son étude sur la transcendance du texte, Genette puise dans le formalisme russe de Propp et Tynjanov²⁵, qui inspire aussi les positions de Cesare Segre sur l'intertextualité. Ce dernier l'explique comme la présence d'un texte précédent dans un nouvel écrit, en donnant l'exemple du *Roland Furieux* de l'Arioste qui puise de Dante et Boiardo. Donc, l'intertextualité est à la fois a) témoignage d'une filiation culturelle d'un texte ; b) marque de la pluri-vocalité d'un écrit, dont le message sort de son isolement ; c) trace d'une composante linguistique précédente absorbée par le nouveau texte²⁶.

Toutes ces théories prennent en compte les correspondances entre une œuvre et celle d'un auteur différent, cependant aucune d'elles n'analyse le cas de références, renvois et relations — explicites ou implicites — établis à l'intérieur du corpus d'un même auteur, soit de ce qui a lieu chez Sherlock.

Une tentative de donner une définition des relations entre les textes d'un même auteur est fournie par Jean Ricardou²⁷. Ce dernier, en 1971, développe sa théorie sur l'intertextualité en distinguant, d'abord, les relations externes et ensuite les relations internes d'un texte. La première typologie se rapproche de la définition donnée par Kristeva ; la deuxième concerne un seul et même

²³ Ivi, p. 16.

²⁴ Ivi, p. 17.

²⁵ Pour Tynjanov, le texte littéraire n'est qu'une composition d'éléments différents qui sont mis en connexion les uns avec les autres. Ces relations forment un système structuré et conclus. Cependant, chaque œuvre littéraire est en relation aussi avec d'autres textes, en formant le «sistema della letteratura». A. BERNARDELLI, cit., pp. 24-25. Ce système de la littérature se base sur une idée des rapports de force qui se forment à l'intérieur du système et qui permettent son évolution. J. Tynjanov, *L'evoluzione letteraria*, (éd) TZVETAN TODOROV, *I Formalisti russi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 125-143. La théorie de Propp donne une classification des modèles qui interviennent dans le texte littéraire. Ces modèles sont préfixés dans une certaine typologie du récit. L'individuation des séquences permet en même temps d'interpréter le texte en relation aux autres. VLADIMIR PROPP, *Morfologia della fiaba*, (éd) T. TODOROV, cit., pp.275-304.

²⁶ CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 141-142.

²⁷ JEAN RICARDOU, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

texte, et considère les citations et les références de ce texte à lui-même. C'est dans ses études ultérieures²⁸ que Ricardou enrichit la notion d'intertextualité en admettant non seulement les rapports d'un texte avec lui-même, mais aussi les relations d'un écrit avec les autres ouvrages d'un même auteur. Ainsi, Ricardou traite l'intertextualité dite « restreinte », ou, plus précisément, le renvoi continu d'un écrit à un autre ouvrage du même auteur²⁹. Cet aspect ne doit pas être confondu avec l'autotextualité³⁰ de Dällenbach, qui est comparable à la première notion d'intertextualité donnée par Ricardou en 1971. En effet, la référence du texte à lui-même est vue comme une interconnexion entre plusieurs éléments d'un écrit :

Circonscriit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. [...] On définit l'*autotexte* comme une réduplication interne qui dédouble le récit *tout ou partie sous sa dimension littérale* (celle du *texte*, entendu strictement) *ou référentielle* (celle de la *fiction*)³¹.

Donc, la différence entre les définitions précédentes et celles données par Ricardou et Dällenbach réside dans une lecture différente de la notion d'intertextualité : ces derniers prennent en considération les références 'internes' au texte ou 'internes' à la production d'un même auteur, et non pas les relations 'externes' établies entre son œuvre et la littérature en général. Plus précisément, l'autotextualité de Dällenbach peut être conçue comme l'ensemble d'autocitations et motifs³² qui caractérisent un ouvrage, et qui, dans le cas de Sherlock, se manifeste dans le leitmotiv shakespearien, présent dans les *Lettres* et les *Nouvelles lettres d'un voyageur anglais*. Il s'agit d'une référence autotextuelle, un élément recourant dans l'ensemble de son œuvre.

²⁸ JEAN RICARDOU, *Claude Simon, textuellement*, (éd) JEAN RICARDOU, *Lire Claude Simon. Actes du Colloque de Cerisy*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1986, pp. 7-38.

²⁹ L'idée de fluidité du texte est expliquée par Ricardou, selon lequel : «Le scripteur est le produit de son produit: il est une mobilité intrascripturale. L'œuvre est un assemblage unitaire de textes. L'intertextualité restreinte est une chaîne de transformations », J. RICARDOU, *Claude Simon, textuellement*, cit., p. 12.

³⁰ LUCIEN DÄLLENBACH, *Intertexte et autotexte*, «Poétique», No 27 (1976), pp. 282-296.

³¹ Ivi, p. 283.

³² Le terme 'Motif' apparaît dans l'*Encyclopédie* de Diderot, en 1765. Ici, il est défini comme : «la principale pensée d'un air, celle qui constitue le caractère de son chant et de sa déclamation [...] ce qui constitue le plus particulièrement le génie musical». Cette définition prend le départ de la musique italienne où le motif était considéré comme «l'unità di base della melodia, l'elemento strutturale che attraverso la modulazione, la variazione e l'interpretazione orchestrale è incastonato nella composizione finale. Uno degli sviluppi di questa idea è il Leitmotiv wagneriano che costituisce una sorta di commento all'azione di un dramma in musica p di un poema sinfonico. A tale proposito Wagner parla di Grundthema (tema di base), mentre invece il termine Leitmotiv sembra essere stato usato per la prima volta dal suo allievo Hans von Wolzogen in relazione al *Götterdämmerung* nel 1887. Questa tecnica, per la quale F. W. Jähns conia la locuzione Leitmotiv per descrivere un tema musicale ricorrente, raggiunge la forma più alta e complessa nel *Ring des Nibelungen*». Emilia DI ROCCO, *Temi, motivi, Topoi*, dans (éd) FRANCESCO DE CRISTOFARO, *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014, pp. 109-134, pp. 119-120.

‘Intertextualité restreinte’, ‘autotextualité’, ‘intratextualité’ semblent fournir simplement une abondance terminologique, cependant toutes ces lectures servent à proposer un classement plus ou moins souple pour les différentes relations intertextuelles possibles dans un texte, que Genette avait déjà jugé nécessaire³³.

3.2.1 *L’approche de Brian Fitch pour le cas de Sherlock : autotraduction et intra-intertextualité*

Les relations intertextuelles dans les œuvres de Sherlock se compliquent si l’on considère le changement de langue qui intervient dans le passage d’un texte à l’autre : il s’agit d’un processus d’autotraduction qui rapproche l’œuvre de Sherlock du cas étudié par Brian t. Fitch. Ce dernier dans un article de 1983 paru dans la revue « Texte³⁴ » a développé le terme ‘d’intra-intertextualité’, pour mieux situer la complexité des relations d’un écrit avec d’autres ouvrages du même auteur — l’intertextualité restreinte de Jean Ricardou — qui écrit en plusieurs langues. L’intra-intertextualité de Fitch sert à donner une référence aux multiples rapports qu’entretiennent les ouvrages d’un même auteur : « Si l’activité en question est intertextuelle par rapport aux textes des différents ouvrages, elle est intratextuelle par rapport au grand texte d’ensemble que représentent les ‘œuvres complètes’³⁵ ». Fitch étudie le cas particulier de Beckett, qui comme Sherlock, s’autotraduit³⁶ : le domaine de l’intertextualité pose ainsi des problèmes qui se font plus complexes à cause du changement de langue :

« L’intra-intertextualité », néologisme de notre propre facture, sert à designer les rapports entre les différents écrits d’un même auteur. [...] Plutôt que d’une surimposition de palimpseste, il s’agit d’une juxtaposition de différentes œuvres. Il se crée ainsi un champ d’interaction textuelle de sorte que les textes juxtaposés se révèlent imbriqués les uns dans les autres. L’intra-intertextualité étudiée dans la diachronie équivaldrait à l’analyse de l’évolution formelle de l’ouvrage, tandis que, dans une perspective synchronique, il convient de considérer l’ensemble de l’œuvre comme un seul et unique écrit. Mais le texte en question est en quelque sorte fendu ou fissuré, et c’est à travers ces fissures que se fait le dialogue entre les différents ouvrages. Ce dialogue ne se situe pas au niveau de la problématique thématique de l’ensemble de l’œuvre,

³³ G. GENETTE, cit., p. 319.

³⁴ BIRAN T. FITCH, *L’Intra-intertextualité interlinguistique De Beckett*, cit.

³⁵ Ivi, p. 85.

³⁶ Le cas d’étude qui est à la base de la théorie de Fitch est la production plurilingue de Samuel Beckett, dont la production littéraire se prête à de nombreuses réflexions : le dialogue intra-intertextuel dans l’ouvrage de Samuel Beckett est soumis à des processus de reformulation qui passent par l’autotraduction. C’est pour cette raison que la terminologie de Fitch nous semble pertinente pour le cas de Sherlock, écrivain dont la production touche plusieurs langues.

mais concerne le travail qui s'effectue dans les interstices entre les textes, le lieu de leur rapprochement, de leur comparaison et de leur interaction dialectique³⁷.

Le changement linguistique et le dynamisme des œuvres d'un même auteur permettent à Fitch de présenter l'intertextualité comme un problème « interlinguistique » et « intratextuel »³⁸. En effet, l'interprétation de l'intra-intertextualité de Fitch se base sur l'idée que la traduction de soi-même est une tentative de création d'une œuvre nouvelle. La notion d'intra-intertextualité conçoit ainsi l'autotraduction comme pratique différente de la simple traduction, à cause d'un aspect fondamental : la traduction se fonde sur une activité de lecture-compréhension-interprétation du texte. Ce processus permet de voir l'œuvre traduite comme un 'commentaire métatextuel' de la source. Dans le cas de l'autotraduction, l'auteur et le traducteur se superposent : ce processus de lecture-compréhension-interprétation se joue donc sur un plan différent. Ainsi, les textes autotraduits ne se réduisent pas simplement à des commentaires métatextuels, mais ils sont aussi de véritables créations, « ce qui n'empêche aucunement [le] lecteur de considérer [la] seconde 'version' comme un commentaire sur la première »³⁹. Cependant, selon la définition que Fitch donne à l'intra-intertextualité, un ouvrage participe à la dynamique de l'interprétation réciproque du corpus d'un auteur :

Au niveau strictement des textes en tant que textes il existe tout un jeu de rapports et d'interactions par lequel les textes d'un écrivain se commentent d'eux-mêmes, pour ainsi dire, sans l'intervention de leur auteur, que ce dernier le veuille ou non, par le simple fait de leur coexistence, autrement dit un jeu par lequel la nature de la constitution même de l'œuvre dans sa totalité jette une lumière particulière sur chacun des textes qui le composent, lumière provenant de l'extérieur du texte lui-même mais dont l'origine reste à l'intérieur de l'œuvre de son auteur⁴⁰.

Donc, dans ce cas chaque écrit d'un écrivain interprète et commente inévitablement les autres textes qu'il écrit, sans exception pour les œuvres autotraduites.

Ainsi, dans le cas de Sherlock, les relations 'intra-intertextuelles' caractérisent le passage du *Consiglio ad un giovane poeta* au premier recueil de *Lettres d'un voyageur anglais*. Dans cet ouvrage viatique, Sherlock dissémine nombreuses références au *Consiglio*, et il inclut aussi l'écho des querelles qui ont suivi la publication de l'œuvre en Italie. À partir de la lettre XX, Sherlock évoque

³⁷ BRIAN T. FITCH, *Des écrivains et des bavards : l'intra-intertextualité camusienne*, dans (éd) RAYMOND GAY-CROSIER, JACQUELINE LEVI-VALENSI, *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte?*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 267-268.

³⁸ B.T. FITCH, *L'Intra-intertextualité interlinguistique*, cit., p. 86.

³⁹ *Ivi*, p. 93.

⁴⁰ *Ibidem*.

les thèmes centraux de l'ouvrage napolitain, et sa harangue contre les faux modèles poétiques italiens :

Il est incroyable qu'avec autant de talents qu'en ont les Italiens, ils soient autant en arrière des autres Nations dans leurs lumières poétiques : ils ont un aveuglement obstiné, en faveur de leurs Poètes, dont je ne crois pas qu'ils ne se guérissent jamais⁴¹.

Ce passage reprend l'incipit du *Consiglio*, où Sherlock affirme que la poésie italienne est encore dans son enfance : « Da ciò si crederebbe che gli Italiani signoreggiarono nella Poesia come nelle altre Arti ; ma temo che il fatto non sia così. L'Italia matura e perfetta in tutte le altre arti, nella Poesia mi pare anche che sia nella sua fanciullezza⁴² ». Par la suite, Sherlock amplifie les jugements sur la littérature italienne en partant de sa critique antidantesque.

Le Bolge du Dante, & les folies de l'Arioste sont les objets de leur idolatrie ; & en dépit de la raison & du sens commun, ils préfèrent ces absurdités aux plus belles choses de toutes les autres Nations. Le Dante, selon eux, est le premier de tous les hommes ; & l'Arioste [...] est infiniment au-dessus d'Homère⁴³.

[....] ad un tal segno Dante ed Ariosto avevano corrotto il gusto universale, che niuno di loro ha potuto dare una scuola. [...]⁴⁴

Sherlock poursuit la lettre XX en répétant son point de vue sur les modèles grecs et latins, comme il l'avait déjà fait dans le *Consiglio* :

Je leur ai dit que la nature & la vérité étoient la seule base de la Poésie : que les Auteurs Grecs étoient les meilleurs modèles, sur lesquels un jeune Poète pouvoit se former : que la France aussi avoit des Auteurs excellens : que Racine étoit un modèle aussi bon que Sophocle ; que la Grèce n'avoit pas

I Fonti del buon Gusto sono tre ; [...] Il primo fonte del buon gusto è la Letteratura Greca. I Greci furono superiori a tutti gli uomini ; [...]⁴⁵.

Nella poesia *naïve*, chi è superiore al La Fontaine ? Nel genere Didascalico [...] qual Poema è superiore all'arte Poetica di Boileau [...] ed il colorito di Racine è

⁴¹ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 114.

⁴² M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 3.

⁴³ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., pp. 114-115.

⁴⁴ Ivi, p. 32.

⁴⁵ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 12.

un Fabuliste égal à la Fontaine, ni un Poète Comique aussi parfait que Molière ; qu'Horace, Longin, & Boileau étoient les meilleurs critiques qui ont existé ; & que rien de ce qui n'étoit pas conforme à leurs principes n'étoit bon⁴⁵.

certamente non inferiore a quelli di Sofocle, e di Euripide⁴⁷.

Les relations liant les *Lettres* et le *Consiglio* peuvent donc être définies comme 'intra-intertextuelles', car les jugements sur la littérature de l'œuvre italienne sont reformulés dans une autre langue — le français. Cependant, la lettre XX constitue également un 'commentaire' de l'ouvrage italien. Sherlock non seulement reformule son œuvre napolitaine en français, mais il offre une explication de cet écrit. L'intra-intertextualité de l'Irlandais se développe donc à deux niveaux : celui du changement de la langue et celui de la métatextualité. En effet, Sherlock réfléchit dans les *Lettres* sur sa publication en italien, se défendant face aux lecteurs français :

Après avoir lu la *Divina Commedia*, et l'*Orlando Furioso*, je commençai à en dire mon avis, selon les idées reçues dans mon pays, en France, & par-tout où il y a des hommes de goût. Je parlai le langage de la raison ; les Poètes Italiens n'y entendoient pas accoutumés ; ils m'ont déclaré la guerre : je renonçai à leur société ; et j'ai cru rendre service à la Poésie, en publiant un Livre en Italien, dans lequel j'ai tâché de montrer aux jeunes Poètes les principes sur lesquels ils devoient travailler⁴⁸.

Ici, Sherlock rappelle la polémique soulevée par culture italienne contre son texte ; cependant, il ne s'agit pas d'un cas d'autotraduction *stricto sensu* du *Consiglio*, mais plutôt d'un 'commentaire' de l'ouvrage italien. L'auteur réaffirme ses opinions sur la poésie italienne et donne des informations supplémentaires sur son activité d'écriture, afin d'offrir au public français une autodéfense contre tous les jugements négatifs des Italiens. En effet, Sherlock ne s'arrête pas à donner une esquisse de la querelle, mais il reporte aussi le sonnet d'Antonio Scarpelli (annexe 2) et sa traduction 'libre'⁴⁹ en français. Le sonnet de Scarpelli, tout comme l'*Ode* de Godard, apparaît déjà dans le *Consiglio* — en guise d'annexe — dans l'édition datée de 1780. Les *Lettres* de Sherlock

⁴⁵ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., pp. 115-116.

⁴⁷ Ivi, p. 36.

⁴⁸ Ivi, p. 115.

⁴⁹ Ivi, p. 120. Sherlock donne cette traduction française de ce sonnet: «Qui fait taire ces sons qu'un vain délire enfante?/ Qui rallume du goût le flambeau pâissant?/ C'est toi, Sherlock; par toi la raison triomphante/ Voit déjà parmi nous son culte renaissant.// Épris du Ferrarois, son exemple infidèle/ Egare notre esprit sur sa trace emporté;/ Ton ouvrage à nos yeux offre un autre modèle,/ Celui de la nature & de la vérité.// Horace en tes écrits reconnoît son génie,/ Despréaux applaudit à ton goût sûr & fin; Tous deux ont dit, «O! bords de l'antique Ausonie,/ Bords heureux, vous aussi, vous avez un Longin».

participent ainsi, avec le *Consiglio*, à un jeu de miroir où l'ouvrage français offre une perspective des thèmes du *Consiglio* et de sa réception italienne.

Donc, Sherlock a établi entre ces deux ouvrages une dimension dialogique : le *Consiglio* est représenté globalement dans la lettre XX du premier recueil qui en reprend les thèmes et les opinions. Toutefois il ne s'agit pas d'une autotraduction, mais plutôt d'un commentaire métatextuel voire une reformulation. Sherlock exploite ainsi les privilèges qui sont propres à l'écrivain qui joue avec ses textes.

3.3 Autotraduction dans le corpus de Sherlock.

En tant qu'écrivain plurilingue, Sherlock se situe dans ce groupe d'individus, qui selon Susan Bassnett, « scrivono in più di una lingua, [...] che possono [...] essere classificati come 'autotraduttori'⁵⁰ ». Sherlock intervient sur son texte avec la liberté qui est propre aux autotraducteurs : en effet, il a un statut de traducteur « 'privilegiato' [...] perchè l'auctoritas di cui gode pare consentirgli una libertà di interpretazione superiore a qualsiasi altra versione elaborata da un traduttore professionista⁵¹ ». Soumis à ce processus d'autotraduction, le texte d'arrivée est très différent du texte de départ, au point qu'Umberto Eco se demande si l'autotraduction peut être assimilée à une activité de réécriture, comme si on écrivait « due libri diversi, con molte analogie, con molti sensibili plagi, autoplagi⁵² ». La pratique de l'autotraduction dans le cas Sherlock est exercée par l'auteur de façon explicite et déclarée — pour Dasilva « autotraduction transparente⁵³ » — dans le passage du texte français des *Nouvelles lettres d'un voyageur anglais* à l'ouvrage anglais *New Letters of an English Traveller*. En effet, le rôle de créateur-traducteur de l'ouvrage est réclamé dans le frontispice de l'édition anglaise, où Martin Sherlock apparaît comme auteur et comme autotraducteur. Pourtant, ce rôle de traducteur de soi-même est moins explicite dans le passage du *Consiglio* aux deux séries de *Lettres*, donc de l'italien au français. Les relations qui s'établissent entre le *Consiglio* et les lettres s'avèrent très intéressantes, non seulement à cause des liens 'intra-intertextuels' établis entre les textes, mais aussi à cause de l'autotraduction 'cachée' que Sherlock pratique dans le passage d'une œuvre à l'autre. Cette pratique

⁵⁰ SUSANN BASSNETT, *L'autotraduzione come riscrittura*, (éd) A. CECCHERELLI, G. E. IMPOSTI, M. PEROTTO, cit., pp. 31-43, p. 33.

⁵¹ P. DESIDERI, cit., p. 16.

⁵² UMBERTO ECO, *Come se si scrivessero due libri diversi*, (éd) A. CECCHERELLI, G. E. IMPOSTI, M. PEROTTO, cit., pp. 25-29, p. 27.

⁵³ XOSE MANUEL DASILVA, *L'opacité de l'autotraduction entre langue asymétriques*, (éd) RANIER GRUTMAN, ALESSANDRA FERRARO, *L'autotraduction littéraire. Perspective Théoriques*, Paris, Classique Garnier, 2016, pp. 103-118, p. 104. Traduit en français par Christian Lagarde.

a seconda della modalità e delle procedure retorico-linguistiche adottate dagli autori di questa singolare pratica scrittoria, [...] oscilla tra due poli, quello letterario come forma speciale di riscrittura e quello traduttologico come tipo particolare di traduzione. È tra questi estremi che si gioca l'avventura testuale dell'autotraduzione⁵⁴.

Qu'elle soit explicite ou implicite, l'autotraduction est pensée comme un acte créatif qui vise à traduire « one's own writing into another language or the result of such an undertaking⁵⁵ ». Cette définition met l'accent sur le référent du terme 'autotraduction', qui indique un processus et un résultat à la fois, et où le référent 'auto-' renvoie à la « dimensione auctoriale⁵⁶ ». Donc, il faut souligner le double privilège joué par la traduction et par le rôle de l'auteur : en effet, l'écrivain peut s'éloigner du texte de base dans sa traduction, jusqu'à le modifier sans être accusé de trahison :

Il est en effet possible d'en tirer une partie paronymique et d'entendre [...] le latin auctor (« auteur ») et autoritas (« autorité »). Ce rapprochement est encore favorisé dans les langues romaines où la voyelle tonique du latin autore(m) ne s'est pas diphtonguée : « autor » s'y dit autore (italien) au simplement autor (en espagnol et portugais). Derrière le préfixe « auto » se profile la sphère de l'auctorialité : l'autotraducteur assume le double rôle de traducteur et de ré-createur⁵⁷.

Ensuite, les autotraducteurs qui maîtrisent plusieurs langues choisissent consciemment de se servir d'elles aux fins de la création littéraire. Comme le souligne Gordon Brotherston : « while [the] bilinguals frequently shift languages without making a conscious decision to do so, polyglot and bilingual writers must deliberately decide which language to use in a given instance⁵⁸ ». De ce point de vue, la décision de Sherlock d'écrire d'abord un ouvrage en italien, et de publier des textes en français et en anglais, est l'effet de la recherche d'un lecteur idéal pour ses ouvrages. Sherlock envisage un public déterminé pour son corpus : le *Consiglio* devait s'insérer dans le débat italien sur

⁵⁴ P. DESIDERI, cit., p. 16.

⁵⁵ BAKER MONA, SILDANHA GABRIELA (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Abingdon et New York, Routledge, 2009, p. 502. Une autre définition du terme 'autotraduction' est donnée dans les années soixante-dix par Anton Popovič, selon lequel l'autotraduction est une traduction « of an original work into another language by the author himself ». ANTON POPOVIČ, *Dictionary for the analysis of Literary Translation*, Edmonton, University of Alberta, 1976, p. 19. Tout en sachant que les définitions proposées pour ce terme sont très nombreuses, je prendrai en considération celles de Cordingley Anthony, *Self-translation*, dans (éd) WASHBOURNE KELLY, VAN WYKE BEN, *The Routledge Handbook of Literary Translation*, New York, Routledge, 2018; MONTINI CHIARA, *Self-Translation*, dans (éd) YVES GAMBIER, LUC VAN DOORSLAER, *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam, Benjamins, 2012, pp. 306-308.

⁵⁶ Salmon 2014, citée par Chiara Lusetti dans *Self-Translation studies: panorama di una disciplina*, (éd) G. CARTAGO, J. FERRARI, cit., pp. 153-168, p. 154.

⁵⁷ RANIER GRUTMAN, Alessandra Ferraro, *Avant propos. L'autotraduction littéraire: cadres contextuels et dynamiques textuelles*, (éd) R. GRUTMAN, A. FERRARO, cit., pp. 7-17, p. 10.

⁵⁸ Ibidem.

les modèles esthétiques ; les *Lettres* dans un contexte plus cosmopolite et européen ; les ouvrages en anglais lui servaient pour aborder la carrière littéraire dans son pays d'origine.

Considérée comme élément marginal dans les études littéraires, l'autotraduction n'est pourtant pas une activité nouvelle pour le dix-huitième siècle⁵⁹. Carlo Goldoni (1707-1793) est sans doute l'exemple d'autotraducteur *stricto sensu*, contemporain de Sherlock. Sa production théâtrale « was claimed by both a 'homeland' [...] and an 'adopted country'⁶⁰ ». Le processus créatif de certaines pièces envisage un passage du français à l'italien, comme dans le cas du *Bourru bienfaisant*, autotraduit en italien, avec le titre de *Il Burbero di buon cuore* (1789). L'activité de Goldoni montre que l'approche plurilingue à la création littéraire n'est pas un phénomène rare, isolé ou relatif aux auteurs contemporains, mais il s'agit d'une activité qui ne se limite pas à une période définie de l'histoire de la littérature. Dans l'introduction à la traduction de son ouvrage, Goldoni parle des privilèges du statut d'auteur-traducteur de son propre ouvrage :

un semplice traduttore non osa scostarsi, nelle difficoltà, dal senso letterale; io padrone dell'opera mia, ho potuto di quando in quando cambiar le frasi, per meglio appropriarle al gusto, e all'uso della mia nazione⁶¹.

Comme nous l'avons précisé, le cas le plus explicite d'autotraduction chez Sherlock est celui des *New Letters of an English Traveller*, traduites par l'auteur irlandais et publiées en Angleterre en 1781. En dépit d'une certaine fidélité au texte français, les différences entre les deux versions demeurent nombreuses et substantielles. Omissions, réticences, intégrations, déplacements de parties de textes et innovations sur le plan lexical et rhétorique sont aussi présents dans le texte anglais. Les différences entre la source et le texte final d'une autotraduction peuvent être dues à

⁵⁹ Juio César Santoyo trace un fil rouge de l'autotraduction dans une perspective historique: «Tantos son los testimonios, todos en el mismo sentido y dirección, que tal parece ser hoy 'el estado de la cuestión'. Y cuando tantas opiniones, y tan cualificadas, y a lo largo de los últimos cuarenta años, coinciden en los términos en que lo hacen..., uno no puede dejar de pensar que todas ellas han de estar en lo cierto. Nada extraño resulta, pues, que la autotraducción esté hoy considerada como algo absolutamente marginal, una especie de rareza cultural o literaria, residuo menor, rincón oscuro y apartado quizá de la Literatura Comparada, tal vez de los Estudios de Traducción, acaso de la Lingüística Contrastiva [...] La realidad, sin embargo, es muy otra. Porque lo cierto es que la autotraducción no es ni siquiera "característica de la particular configuración lingüística y cultural de la Europa del Renacimiento" (como también se ha dicho, vide Carrera de la Red & Cubo 1991), sino característica en pleno siglo XX o XXI de Canadá y los Estados Unidos, de la India, España, Rusia, Irlanda, Francia o Sudáfrica, como característica lo ha sido igualmente en cualquier otro tiempo, desde la Edad Media a este mismo año 2004...» JULIO CESAR SANTOYO, *Autotraducciones: Una perspectiva histórica*, «Meta», vol 50, No 3 (août 2005), <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n3-meta979/011601ar/> . Concernant la langue italienne cette pratique est analysée d'un point de vue historique par FURIO BRUGNOLO, cit., pp. 65-96 ; à ce sujet est consacrée aussi l'étude de JAN HOKENSON, MARCELLA MUNSON (ed.), *The bilingual text. History and theory of literary self-translation*, Manchester and New York, St. Jerome Publishing, 2007.

⁶⁰ Ivi, p. 113.

⁶¹ CARLO GOLDONI, *Il Burbero di buon cuore. Tragedia tradotta dal francese dall'autore medesimo*, Venezia, 1798, p. 62.

plusieurs raisons⁶² : « per esempio possono essere dovute semplicemente al fatto che nel periodo di tempo passato tra la prima stesura e l'autotraduzione l'autore è maturato, ha ricevuto delle critiche, ha cambiato idee⁶³ ». Et encore, l'auteur peut avoir adapté son ouvrage à un nouveau public de lecteurs, à un autre système culturel, comme dans le cas de Sherlock. L'autotraduction chez Sherlock est aussi intéressante pour l'emploi des langues choisies. En effet, nous observons que Sherlock écrit d'abord en langue non maternelle — le français — et s'autotraduit dans sa langue maternelle — l'anglais. Ce parcours des langues est peu fréquent selon Grutman et Van Bolderen, qui relèvent comme l'autotraduction prend souvent le départ de la langue maternelle vers la langue acquise : « think of minority writers self-translating into bigger languages in order to gain a wider audience⁶⁴ ». Dans le contexte historique et linguistique de l'époque de Sherlock, le choix d'écrire et traduire du français à l'anglais répond à une exigence précise : l'auteur procède du global (la langue la plus répandue en Europe à cette époque) au local (anglais). Ce mouvement global-local qui caractérise les *Nouvelles Lettres* répond à des raisons plus personnelles, que Sherlock évoque dans la « Preface to the English Reader⁶⁵ ». Ici, l'auteur donne des informations précieuses sur la publication de la traduction anglaise de la première série de *Lettres* : « the other volume of my letters was translated by a gentleman whom I have never seen. They were published while I was abroad⁶⁶ ». Ainsi, dans cette préface l'auteur établit le « pacte autotraductif⁶⁷ » qui « qui oriente le lecteur⁶⁸ », en explicitant son rôle de créateur-traducteur. Il affirme : « Few men write but for fame or for money : I translate⁶⁹ these letters for neither. Why I translate them is a secret which I shall probably one day communicate to the Public⁷⁰ ». Cette tentative de traduction, explique Sherlock, est la première dans sa langue maternelle, cependant elle se révèle très intéressante dans l'économie globale des trois œuvres — *Consiglio*, le *Fragment* et les *Nouvelles Lettres*.

⁶² Aux raisons qui sont à la base du choix de s'autotraduire est consacrée l'étude de TRISH VAN BOLDEREN, *La (in)visibilità dell'autotraduzione*, cit., p. 153-166. À la question « pourquoi on s'autotraduise? » l'autrice donne des raisons pratiques en évoquant l'exemple de Beckett ; des raisons artistiques comme dans le cas de Nabokov et, enfin des raisons personnelles et idéologiques comme pour John Donne, qui, par la pratique de l'autotraduction, peut arriver à un public plus large et obtenir ainsi un soutien contre les attaques reçues. Sherlock aurait pu avoir des motivations idéologiques pour écrire son texte en italien, ou pour traduire le *Consiglio* en français : cette manipulation du texte dans une autre langue lui permet d'abord d'obtenir, chez les Français, un consensus qu'il n'avait pas reçu chez les Italiens.

⁶³ U. ECO, *Come se si scrivessero due libri diversi*, cit., p. 27.

⁶⁴ (éd) SANDRA BERMANN, CATHERINE PORTER, *A Companion to Translation Studies*, Wiley Blackwell, Oxford, 2014, p. 327.

⁶⁵ M. SHERLOCK, *New Letters*, cit., p. xi.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ ALESSANDRA FERRARO, « Traduit par l'auteur ». Sur le pacte autotraductif, dans (éd) R. GRUTMAN, A. FERRARO, cit., pp. 121-140.

⁶⁸ Ivi, p. 140.

⁶⁹ Italique dans le texte.

⁷⁰ M. SHERLOCK, *New Letters*, cit., p. xii.

3.3.1 Exemples d'autotraductions dans les écrits de Sherlock

Les relations entre *Consiglio* et les œuvres viatiques ne s'arrêtent pas aux connexions 'intra-intertextuels', puisque les textes sont liés aussi par la pratique autotraductive, comme le souligne J.-M. Quérard dans « La France Littéraire » de 1838 :

Sherlock (Martin), chapelain de Frederick, comte de Bristol, et lord évêque de Derry, en Irlande.

- *Fragment sur Shakespeare*, tiré des *Conseils à un jeun (sic ?) poète* ; trad. de l'italien par M. D. R., Londres et Paris, Esprit Librairie ; Veuve Duchesne, 1780, in-8 de 80 pag. y compris 18 pag. de la Préface du traducteur.

- *Conseils à un jeun (sic ?) poète* parurent à Naples en italien, en 1779. Sherlock lui-même a donné une traduction de la plus grande partie de cet œuvre dans les lettres suivantes : mais la digression sur Shakespeare n'avait point été traduite par lui ;

- *Lettres d'un Voyageur anglois*. Londres (Genève), 1779, in-8⁷¹.

Cependant, l'autotraduction n'est pas introduite dans la première série, comme Quérard le donne à entendre. C'est dans le deuxième recueil (*Nouvelles Lettres*) que nous trouvons certaines missives qui peuvent être considérées comme une autotraduction de l'ouvrage italien. Dans cette perspective, il ne s'agit plus d'une autotraduction entre deux langues (français-anglais), car une troisième langue s'ajoute à ce processus créatif-traductif : l'italien. En effet, les missives X, XI, XII, XIII, XIV des *Nouvelles Lettres* contiennent l'autotraduction de certaines parties du *Consiglio*, ce qui rend le processus traductif ambitieux et imbriqué : l'auteur passe de la langue locale (italien) à la langue globale (français), pour parvenir à une autre langue locale (anglais). Ensuite, l'autotraduction de ces passages du *Consiglio* se produit de façon « opaque », selon la définition de Dasilva, c'est-à-dire qu'elle « ne contient aucun élément qui relève qu'il s'agit d'une traduction réalisée par l'auteur à partir d'un texte antérieur. Cela implique que le lecteur reçoive une telle autoproduction en tant qu'œuvre originale authentique⁷² ». En effet, il s'agit d'une approche qui 'cache' un texte originalement écrit dans une autre langue, pour que le nouveau public d'arrivée ne reconnaisse pas le produit de départ⁷³. Dans le cas de Sherlock la raison de l'opacité de cette pratique résiderait dans la hiérarchie inégale entre l'italien — langue de départ du *Consiglio* — et le français. Donc, ce mouvement local-global correspond à une tentative d'englober le texte italien dans l'œuvre française, à travers un travail d'adaptation.

⁷¹ J.M. QUÉRARD, cit, p. 124.

⁷² X. M. DASILVA, *L'opacité de l'autotraduction*, cit., p. 104.

⁷³ Ivi, p. 115.

C'est grâce à la confrontation de l'œuvre italienne et l'autotraduction contenue dans les *Nouvelles Lettres* que nous pouvons comprendre que ces deux écrits répondent à deux exigences différentes. Dans les lettres autotraduites, Sherlock veut « donner [au jeune poète] de Nouvelles lumières sur [son] art⁷⁴ », donc aborder le discours poétique, en lui donnant comme exemple de goût les sources de la bonne poésie :

Dans les études que je vous vais
vous recommander, vous pouvez
être sûr que je n'oublierai pas les
Grecs⁷⁵

Il primo fonte del buon gusto è
la letteratura greca⁷⁶

Les idées de base, qui constituent le point de départ du discours dans l'œuvre publiée à Naples, sont reprises fidèlement dans l'autotraduction française. Cependant, le *Consiglio* n'est pas transporté tout court dans les lettres, mais il est modifié à travers un travail de découpage des éléments-clés de la théorie de Sherlock :

L'étude de la philosophie est la
première de toutes, & c'est ce que
presque tous les Poètes négligent.
Horace devroit être votre oracle, &
Horace (le père poétique de Pope et
de Boileau) dit ;

Scribendi recte sapere est
principium & fons.

Il montre bien dans chaque page
de ses écrits, le profit qu'il avoit tiré
de l'étude de la philosophie : &
dans son Art poétique, dans
chacune de ses Satires, de ses
Epitres & de ses Odes, on voit
l'homme qui a été.

Inter sylvas Academi quærere
verum.

La justesse de l'esprit est
indispensable ; le meilleur livre

Accennerò dunque con rapidità
alcune Idee, le quali mi pajono
essenziali per formare un Poeta. La
prima è lo studio della Filosofia, e
questo trascurano quasi tutti;
Orazio dovrebbe essere il vostro
oracolo, ed Orazio (il Formatore di
Pope, di Boileau, **e del Re di
Prussia**) dice,

*Scribendi recte sapere est
principium et fons.*

Mostra costui in ogni pagina il
profitto che aveva ricavato dallo
studio della Filosofia; e nell'arte
Poetica, in ciascheduna Satira,
Epistola, e Canzone, si vede l'uomo
che è andato, -

*Inter sylvas Academi querere
verum*

Lo studio di Locke sopra
l'intelletto uino é indispensabile;

⁷⁴ M. SHERLOCK, *Nouvelles*, cit., p. 65.

⁷⁵ Ivi, p. 71.

⁷⁶ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 12.

pour vous la donner, est l'Essai de Locke sur l'entendement humain. **Rien ne me paroît plus essentiel que la précision et la clarté, & rien ne donne ces deux qualités avec autant de certitude que l'étude des mathématiques. Cette idée peut paroître paradoxale ; mais vous cherchez mes pensées, & celle-ci en est une, même une de mes pensées favorites. Je n'ai garde de vous recommander une étude suivie et approfondie des mathématiques**⁷⁷

questo vi formerà uno spirito giusto, senza il quale potrete divenire un **Marini, non mai un Virgilio**⁷⁸.

La traduction de Sherlock se limite à des passages bien précis du *Consiglio*, dont la compréhension s'avère nécessaire dans l'ensemble des *Nouvelles Lettres*. Dans ce premier passage, le texte subit des changements évidents : toutes les références au Roi de Prusse — qui apparaissent souvent dans le premier recueil — et aux poètes Marini et Virgile disparaissent. Ensuite, Sherlock reprend ses opinions sur les mathématiques, formulées déjà dans le *Consiglio*. Dans l'œuvre viatique, Sherlock juge cette discipline indispensable pour l'éducation des jeunes. Analogiquement, dans le *Consiglio* il évoque sa connaissance des mathématiques et la précision des idées que l'étude de cette discipline lui a données :

Io ho molto studiato la Matematica credo di avere della Precisione nelle Idee, e non voglio che queste Parole (Shakespeare ebbe ogni eccellenza di ogni Scrittore, e più) passino per un Delirio, nè per una Scappata Poetica: sono vere, letteralmente vere⁷⁹.

Sherlock reformule ainsi son *Consiglio* dans les *Nouvelles Lettres* : le ton polémique, qui caractérise l'ouvrage italien est abandonné par l'auteur qui se limite à donner un décalogue de bons conseils d'étude pour un jeune poète. L'autotraduction de Sherlock sert ainsi à dépouiller la missive de tout ton polémique et à accomplir son rôle pédagogique :

⁷⁷ M. SHERLOCK, *Nouvelles*, cit., p. 71-72. Le caractère en gras est ici utilisé comme référence aux ajoutes dans les textes traduits qui manquent dans le texte de départ.

⁷⁸ Ivi, p. 57.

⁷⁹ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 67

Il vous faut une connoissance profonde du cœur humain; & c'est dans l'histoire que vous devez la chercher. Le livre de la Rhétorique d'Aristote, dans lequel il traite des passions, est également précieux. Le cœur est un pays difficile à connoître, la Rochefoucauld, la Bruyere, Tacite, Machiavel et (1) Richardson, seront vos meilleurs guides ; mais il faut faire l'étude de l'homme⁸⁰.

Il libro della Retorica d'Aristotele, nel quale si tratta delle passioni, è prezioso. Il Cuore è un Paese difficile a conoscersi; Rochefoucault, la Bruyere, Tacito, e Macchiavello sono i migliori Conduttori per mostrarvelo, ma bisogna fare lo studio dell'Uomo⁸¹.

La référence à Shakespeare dans la « note (1) » des *Nouvelles Lettres* s'avère intéressante : « (1) Aucun écrivain n'a mieux développé le cœur humain que Shakespear ; mais je n'en recommanderai pas la lecture à un jeune Poète, même s'il entendoit sa langue : il a trop de défauts⁸² ». Ici, Sherlock précise à ses jeunes lecteurs que le Barde est l'un des auteurs qui ont mieux connu le cœur humain, cependant, il ne présente pas ce dramaturge comme un modèle de poésie pour un jeune élève. Ce choix de Sherlock s'explique en considérant le public qu'il envisageait pour ses *Nouvelles Lettres*. En effet, il était impossible de proposer Shakespeare comme un modèle aux lecteurs français : la critique de l'époque, surtout en France, jugeait le dramaturge anglais comme 'barbare' et fautif. Pour cette raison, l'Irlandais élève Shakespeare au même rang qu'Homère, c'est-à-dire, il le présente comme le poète chanteur de la Nature qui, comme Homère, possède des éléments de beauté, mais aussi des parties basses et laides. En effet, dans l'ouvrage italien l'auteur ne laisse pas tomber la question ; au contraire, il présente Shakespeare comme l'auteur le plus représentatif d'une nouvelle tendance esthétique, qui malgré ses défauts a toutes les qualités des grands auteurs anciens :

ma qui vedo che voi mi domandate ; se dunque Shakespear [sic] dovrebbe essere studiato come un modello di buon gusto? La questione è acerba, e non voglio rispondervi ora ma, o Verità, tu sei il mio solo idolo, sopra il tuo altare sacrifico il mio diletto Poeta, e rispondo di nò: il gusto dovrebbe essere perfezionato prima di leggerlo per due ragioni, per guardarsi contro i suoi difetti brillanti, e per meglio godere delle sue divine bellezze⁸³.

⁸⁰ M. SHERLOCK, *Nouvelles*, cit., p.73-74

⁸¹ Ivi, p. 49

⁸² Ivi, p. 73.

⁸³ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 109.

Donc, le chanoine reste cohérent dans le passage du *Consiglio* aux *Lettres*. Shakespeare est l'objet de son admiration, et l'Irlandais conserve toujours l'ambition de présenter à l'Europe ce dramaturge comme un poète digne des Anciens. Cependant, Sherlock connaît le débat sur les défauts de Shakespeare et il choisit d'adopter l'approche de la critique de l'époque, pour que ses lettres soient bien reçues en France.

Pourtant, il reste à se demander quel est le rôle joué par *Fragment sur Shakespeare* à l'intérieur des *Nouvelles lettres* et, en particulier, dans les lettres autotraduites présentes dans cet ouvrage viatique. La digression sur Shakespeare, qui constitue la section principale du *Consiglio*, est totalement éliminée dans les lettres X-XIV. Donc, Sherlock choisit d'autotraduire ses conseils sur l'étude des mathématiques, de l'histoire et de la Nature. Si dans le *Consiglio* la référence à la nature joue d'incipit de la digression sur Shakespeare, le conseil de s'inspirer d'elle dans les *Nouvelles Lettres* ne sert qu'à évoquer les exemples d'Homère, Virgile et Sophocle, les maîtres pour les jeunes poètes. L'incipit de la digression sur Shakespeare : « Studiate dunque la Natura⁸⁴ », marque un tournant du style et du ton du *Consiglio*. C'est à partir de ce point que Sherlock construit son éloge en s'adressant directement au Barde : « Questa [la nature] oh Adorato Shakespeare era il tuo libro : tu qui hai studiato il giorno e la notte e di qua tu hai cavato quelle bellezze che fanno il un punto la gloria e il diletto della tua Nazione⁸⁵ ». Cette digression disparaît dans les *Nouvelles Lettres d'un Voyageur anglais* : Sherlock fait un travail de découpage et d'élimination des parties sur Shakespeare, et traduit seulement ses conseils pédagogiques :

La nature est l'originale que vous avez à copier ; Homère, Virgile & Sophocle l'ont peinte avec hardiesse & avec vérité. Peignez-là donc de vous-même, comme ils l'ont peinte, & puis vous pouvez devenir un Homère ou un Sophocle, mais Copiste des Copistes vous resterez toujours servile & froid.

Dans l'étude de la nature ce qu'il y a de plus difficile, c'est d'en faire le choix. La nature est belle & laide, sublime & basse ; choisir le grand & le beau, et rejeter le laid & le

La Natura è l'originale, che voi avete da copiare: Omero, Virgilio, Sofocle l'hanno dipinta con arditezza e con verità: Dipingetela da Voi stessi, come essi l'hanno dipinta et allora un altro Sofocle, un altro Omero può risorgere, ma Copisti di Copisti voi resterete sempre freddi e stucchevoli.

Se Virgilio non avesse veduto una nave in tempesta, non avrebbe mai scritto,

*Hi summo in fluctu pendent:
Insequitur Cumulo praeruptus
aquae mons*

⁸⁴ Cette phrase marque l'incipit de l'ouvrage français et anglais. M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 57.

⁸⁵ Ibidem.

commun est une des plus grandes difficultés dans tous les arts⁸⁶.

Se l'Ariosto non avesse intesa un'Orsa, nella situazione che describe, non potrebbe avere scritto,

Freme in suono di pietà e di rabbia.

Studiate dunque sempre la Natura. Questa, o adorato Shakespeare, [...]

Ritorno al mio soggetto: Nello studio della natura, quel che c'è di più difficile è di farne la scelta: la natura è bella e brutta, sublime e bassa: lo scegliere il grande ed il bello, ed il rigettare il brutto ed il volgare fa una delle più forti difficoltà in tutte le arti: [...]⁸⁷

Donc, le *Fragment* disparaît des *Nouvelles Lettres*, ou mieux Sherlock décide de ne pas publier une autotraduction de cette partie, en changeant aussi la structure du texte source et la succession des séquences qui introduisent la digression sur Shakespeare. L'autotraduction se poursuit avec les réflexions sur l'art hollandais, que Sherlock jugeait très médiocres, tirées directement du *Consiglio* :

Si l'imitation de la nature seule faisoit la perfection, les peintres Hollandois seroient supérieurs à ceux de l'Italie, & Mieris vaudroit mieux que le Guide. Un bon tableau Hollandois est la nature même, & Leur fini défie le Microscope. Pourquoi donc l'Ecole Hollandoise au lieu d'être la première de l'Europe est-elle du consentement universel la dernière? Parce que les Peintres de cette École manquent de goût; leur choix est bas & leur imitation servile. Voilà donc ce que j'ai voulu dire en vous

Se l'imitazione della natura la facesse la perfezione, i Pittori Olandesi sarebbero superiori agli italiani ieri s'avrebbe più di Guido: un buon quadro Olandese è la Natura stessa, ed il loro finir sfida il microscopio: perché dunque, invece di essere la prima scuola dell'Europa, e per il consenso universale l'ultima? Perché mancano Gusto, la loro scelta bassa, e la loro imitazione servile: ecco quel che ho voluto dire, dicendovi di rimirare la natura con gli occhi degli antichi, egli non sceglievano bene il bello ed il

⁸⁶ M. SHERLOCK, *Nouvelles*, cit., p. 75.

⁸⁷ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 95.

conseillant de regarder la nature avec les yeux des Anciens. Ils ont bien choisi le noble & le beau, & quand la nature étoit défectueuse, ils prenoient des parties parfaites & les réunissoient ensemble, comme dans la Vénus de Médicis. Racine & le Guide ont vu la Nature avec les yeux des Grecs⁸⁸.

nobile, e quando la natura era difettosa, sceglievano delle parti perfecte; e le univano insieme, come nella Venere di Medicis. Racine e Guido videro la Natura con gli occhi dei Greci⁸⁹.

Dans les *Nouvelles Lettres*, Sherlock accomplit le but pédagogique qu'il s'impose au début de la lettre X. En effet, les polémiques sur Dante, Arioste, ou Tasse, qui caractérisent les premières pages du *Consiglio*, disparaissent aussi. Le travail de traduction de soi-même, chez Sherlock, ne se réduit donc pas à une simple modification du texte, de la disposition des paragraphes, de la ponctuation. Dans une sorte de réécriture, l'autotraduction produit un texte cible dont les formes et les contenus dépendent de la langue-culture cible et du changement d'intention de l'auteur, qui s'éloigne parfois sensiblement de la source.

Quando confrontiamo gli 'originali' con le 'traduzioni' troppo spesso ci focalizziamo sulle singole unità di significato: gli studiosi frugano di qua e di là indicando qualcosa che è andato perso qui, qualcosa che è stato aggiunto lì, qualcosa di deformato, qualcosa di omesso. Ma se pensiamo al testo come unità di senso, siamo in una posizione migliore per accettare l'idea di traduzione come riscrittura, sia pur riconoscibile come tale a causa del passaggio attraverso le lingue. Se consideriamo la traduzione/riscrittura come Borges, e cioè come uno dei molti abbozzi o letture di un testo, possiamo fare a meno del tutto della terminologia dell'autotraduzione e guardare al lavoro dello scrittore in modo maggiormente olistico⁹⁰.

Enfin, le *Consiglio* est soumis à une dernière étape du processus d'auto-traduction : le texte des *Nouvelles Lettres* est traduit par l'auteur en anglais dans les *New Letters of an English traveller*. Le *Consiglio* subit donc deux réélaborations qui passent à travers deux langues. En considérant la version anglaise des *Nouvelles Lettres*, qui dénonce le rôle d'autotraducteur de Sherlock, nous observons que les lettres X, XI, XII, XIII, XIV contenant le *Consiglio*, sont supprimée par l'auteur : « Letters X, XI, XII and XIII contain advice to a young French poet. They would be useless in England, I shall only translate the conclusion of one of them⁹¹ ». Donc, le passage du texte du *Consiglio* au *New Letters* subit un double changement, qui aboutit à l'élimination totale de l'ouvrage italien dans

⁸⁸ M. SHERLOCK, *Nouvelles*, cit., p. 75-76.

⁸⁹ Ivi, p. 95-96.

⁹⁰ S. BASSNETT, cit., p. 41.

⁹¹ M. SHERLOCK, *New Letters*, cit., p. 78.

la version anglaise. Sherlock juge ces conseils inutiles pour les jeunes poètes anglais. Ces derniers, à la différence des Italiens ou des Français, n'auraient pas besoin d'étudier Shakespeare et les grands poètes qui constituent des modèles pour Sherlock. Ainsi, l'autotraduction se base ici sur une évaluation du contexte de réception des ouvrages ; mieux, l'auteur imagine le lecteur idéal de son texte pour construire une œuvre capable de répondre aux attentes du public. C'est pour cette raison que la traduction du *Consiglio* dans les *Nouvelles Lettres* et les *New Letters* semble aboutir à une pratique de création *ex nihilo*, une réécriture qui passe par l'élimination absolue (du texte de départ).

Cette approche souligne avant tout le statut de l'écrivain-créditeur de Sherlock, qui produit sur son texte une vraie manipulation, mise en œuvre à travers les langues. Ce processus peut être expliqué selon l'idée de Mulinacci qui définit le texte récréé comme un résultat obtenu « attraverso un processo di riarticolazione, restyling e diluizione del testo fonte nel testo meta⁹² ». Cependant, tout ce qui est éliminé dans le texte de départ – le *Fragment* par exemple – n'est pas entièrement oublié par l'auteur. En effet, bien que Sherlock ne donne pas d'autotraduction de la polémique sur les faux modèles italiens et sur Shakespeare, il réutilise ces idées dans les *Lettres* sous des formes différentes.

3.4. Autotraduction, Réécriture et ré-énonciation du *Fragment* dans les *Lettres*.

Analyser les œuvres de Sherlock nous a permis d'établir une série de connexions à la base de son travail de rédaction. En effet, cette lecture nous a conduite à voir l'écriture de Sherlock comme une récréation continuelle du texte qui se produit grâce aux langues différentes utilisées par l'auteur. Le texte italien et les ouvrages viatiques français s'intègrent grâce aux traces d'autotraduction, et à travers les relations 'intra-intertextuelles'. Cette dimension dialogique des ouvrages en plusieurs langues permet de voir Sherlock comme l'un des cas les plus intéressants d'auteur-autotraducteur de son époque. Surtout, ce travail de lecture de ses textes a permis de concevoir le *Consiglio ad un giovane poeta* (et donc le *Fragment*) comme un texte qui intègre les deux recueils de *Lettres d'un voyageur anglais*. Le *Consiglio*, tout en ayant un but pédagogique, s'avère un texte sous forme de lettre adressée aux jeunes, que Sherlock reprend et incorpore dans

⁹² ROBERTO MULINACCI, *Autoraduzione: illazioni su un termine*, (éd) A. CECCHERELLI, G. E. IMPOSTI, M. PEROTTO, cit., p. 105-119, p. 107. Lefevere va encore plus loin, en donnant une nouvelle classification des traductions : il soutient la nécessité de considérer tout procès traductif comme une 'réécriture'. Les traducteurs sont « responsible for the general reception and survival of works [...] in our global culture, to at least the same, if not a greater extent than the writers themselves ». ANDRÉ LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992, p. 1.

les *Nouvelles Lettres* à travers l'autotraduction. Donc, il est légitime d'imaginer le *Consiglio* comme une partie pensée pour être originairement insérée dans les *Lettres*, qui ensuite a été publiée à part en Italie. Les *Lettres d'un voyageur anglois* restent un texte où, nous l'avons vu, chaque étape du tour de Sherlock devient un moment de réflexion sur l'art et sur la littérature ; le *Consiglio*, dans cette lecture, ne serait que la réflexion qui accompagne le séjour romain-napolitain de Sherlock, et qui aboutit à une publication autonome. Cependant, l'œuvre italienne se retrouve dans les deux recueils de *Lettres*, sous forme d'autotraduction et sous forme de 'commentaire' intra-intertextuel.

Cette relecture du corpus de Sherlock nous permet de redonner une place au *Fragment sur Shakespeare* aussi : si le *Consiglio* est né comme une partie des *Lettres*, alors le *Fragment* n'est pas seulement un ouvrage extrait du *Consiglio*, mais un texte à comprendre et à situer par rapport à la production viatique de l'Irlandais.

En effet, nous retrouvons des traces du *Consiglio* sous forme de relations 'intra-intertextuelles', et d'autotraduction, comme l'on a déjà vu. L'auteur condense le *Consiglio* dans les lettres XX et XXI du premier recueil, et autotraduit des passages dans les lettres X et XII du deuxième volume. *Consiglio* et *Lettres* participent donc à un dialogue ininterrompu. Cependant, Sherlock néglige volontairement de traduire l'éloge de Shakespeare, bien qu'il dissémine à l'intérieur des textes viatiques ses idées sur le Barde. En effet, Shakespeare est le leitmotiv des ouvrages viatiques⁹³, mais à côté de cette référence constante, les *Lettres* et le *Fragment* sont liés aussi les uns aux autres par des rapports 'intra-intertextuels'. L'éloge de Shakespeare contenu dans le *Consiglio* se base sur trois macro-thèmes⁹⁴ principaux :

- a) l'analogie entre le génie Shakespeare et ceux de Michel-Ange, Homère et Raphaël ;
- b) La polémique contre les opinions de Voltaire sur Shakespeare ;
- c) Une nouvelle approche à la question de la traduction de l'œuvre littéraire du Barde ;

Anis, les *Lettres d'un voyageur anglois*, tout comme les *Nouvelles Lettres* portent les traces de ces trois macro-thèmes de l'éloge à Shakespeare, ce qui permet encore de parler de relation 'intra-intertextuelle'. Dans la lettre XX du premier recueil, Sherlock écrit :

En passant sous le dôme, la hardiesse de Michel-Ange me rappela l'imagination de Shakespeare; & les impressions successives que me faisaient la Justice, la Charité, le Saint-Michel

⁹³ Le chapitre 2 a été entièrement consacré à ce sujet.

⁹⁴ Je renvoie à la deuxième partie de cette étude qui porte sur les thèmes de la critique Shakespearienne utilisés par Sherlock et par la critique européenne.

Archange du Guide, le Saint-Jérôme du Dominiquin, & la Transfiguration de Raphaël , étaient semblables à celles que j'ai souvent éprouvées à la lecture d'Othello, &c.⁹⁵

Dans l'éloge de Shakespeare du *Consiglio* la grandeur du dramaturge, est mise en relation avec l'imagination des grands artistes du passé, y compris les peintres.

il dire che Shakespear [sic] ebbe l'Immaginazione di Dante, e la profondità di Macchiavello, sarebbe un Elogio debole aveva queste, ed assai più: Il dire che possedeva le grazie terribili di Michelangelo, e le grazie amabili del Correggio, sarebbe un elogio debole, aveva queste, ed assai più⁹⁶.

Ensuite, il reprend dans les *Lettres* l'analogie entre Shakespeare et Raphaël, en évoquant le tableau de la *Transfiguration*, ouvrage majestueux de l'artiste italien, qui, comme Shakespeare, ne respecte pas les unités de lieu, de temps et d'action⁹⁷. Cette analogie, centrale du *Fragment sur Shakespeare*, est reprise par Sherlock dans le premier recueil :

[...] j'allois parler des arts. La Transfiguration est une école de Peinture. Si l'art étoit perdu & que ce tableau restât, il suffiroit seul pour former des Peintres. Toutes les parties de l'art s'y trouvent réunies; le dessein le plus exact, la disposition la plus sensée & la plus pittoresque; une harmonie de coloris parfaite, & une sublimité dans le dessus du tableau qui enleve le spectateur, au tant que les groupes de dessous l'intéressent. Le sujet étoit commandé à Raphaël & il est dans lui-même assez stérile : un Dieu revêtu de splendeur & illuminé par les rayons de sa gloire, offert de lui-même une idée si sublime que l'Artiste n'a pas pu la manquer; mais aussi est-elle la seule idée que le sujet présentât ; le Peintre fut forcé de créer le reste.

Gli artisti sono gl'istessi per tutto. Ciò che fece Shakespeare a Londra [...] fece Raffaello a Roma, e lo fece nel suo Capo d'Opera, nel Capo d'opera della Pittura, nella sua Transfigurazione, I due Santi inginocchiati sono una violazione del buon senso, delle unità di tempo, di luogo, e d'azione, tanto grande quanto si può immaginare. Ma non crediamo che Raffaello non ne senti l'assurdità più di noi. Il suo Padrone lo volle, bisognò piacergli. Invece di dire Raffaello mancò di buon gusto, diciamo Raffaello ha voluto divenire Cardinale. Io volle, bisognò piacergli⁹⁹.

⁹⁵ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 129.

⁹⁶ M. SHERLOCK, *Consiglio*, p. 97.

⁹⁷ Le chapitre 4 est consacré à l'étude de l'analogie entre l'artiste italien et Shakespeare donnée par Sherlock.

⁹⁹ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 93-94.

C'est la propriété du génie, dit Leonardo da Vinci, de tirer un grand parti d'un sujet pauvre, comme c'est celle de la médiocrité de tirer une production foible d'un fond riche. Ce mot & la Transfiguration décident du rang de Raphaël⁹⁸.

Raphaël devient omniprésent dans les *Lettres* et dans le *Consiglio* en tant que modèle de peinture : « Per qual ragione la voce dell'Europa è unanime in favore di Raffaello ? Perchè Raffaello si formò sopra i Greci¹⁰⁰ ». L'artiste italien, de même que Shakespeare, devient un exemple de génie qui se forme sur les modèles grecs, mais qui est aussi irrégulier que Shakespeare.

Sherlock retravaille dans ses *Lettres* l'incipit de l'éloge à Shakespeare, tout comme il avait pour l'excipit du *Fragment*. Les lettres XX et XXI du premier recueil portent les traces non seulement du *Consiglio* — et de sa réception italienne —, mais aussi de l'éloge. La Lettre XXI, en particulier, reprend l'incipit de la digression sur le Barde :

Jamais la Nature n'a produit un Poete égal à lui [Shakespeare]; Homère est celui qui s'en approche le plus , mais il en est bien * loin [...]¹⁰¹

Studiate dunque sempre la Natura Questa, o adorato Shakespeare, era. il tuo libro [...]. Tu sei stato il Figlio primogenito e favorito della natura [...] Sempre nuovo, sempre vero, tu sei il solo prodigio che la natura abbia prodotto. Omero fu il primo de. Gli uomini, ma tu sei più che umano¹⁰².

Et encore, Sherlock évoque dans le même passage, la question des défauts de la poésie du dramaturge, en donnant son point de vue :

Et Shakespear [*sic*] n'a-t-il point de défauts ? Il en a de grands, & il en a beaucoup :
il écrivit dix volumes de Poésies,
il écrivit pour le Théâtre, & il fut

Il Popolo ha sempre denaro, per farlo spendere bisogna divertirlo, e Shakespeare sforzò il suo sublime

⁹⁸ M. SHERLOCK, *Nouvelles*, cit., p. 26-27.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 22.

¹⁰¹ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 122.

¹⁰² M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p 57.

obligé de flatter le goût de son
siècle, qui était mauvais¹⁰³.

ingegno a piegarsi al loro gusto
grossolano¹⁰⁴.

Donc, dans le premier recueil de l'œuvre viatique, Sherlock dissémine dans les lettres XX et XXI toutes les notions à la base du *Consiglio*. Nous l'avons vu : l'auteur cite son ouvrage italien, sa réception, et ici, les points fondamentaux qui constituent la thèse à faveur de Shakespeare. Mais, c'est encore une fois, dans le deuxième recueil de lettres qu'il réélabore de manière plus approfondie les thèmes écrits dans le texte italien.

L'opposition à Voltaire, par exemple, occupe toute une partie centrale de l'ouvrage viatique et se développe dans plusieurs lettres. Voltaire est l'une des figures les plus significatives du premier recueil, où Sherlock consacre les lettres finales à la visite à Ferney et à la conversation avec l'auteur de l'*Henriade*. Cependant, sa critique de l'approche voltairienne à la traduction est reprise dans le deuxième recueil de *Lettres*. Dans ce cas, la polémique, centrale dans le *Fragment*, devient matière d'une longue réflexion :

Pourquoi me fort-t-il de me répéter sans cesse ! Pourquoi ses exposés sont-ils toujours faux ? Horace & Virgile sont certainement admirés par-tout, parce que par-tout leur langage est entendu : mais dans quel pays ont-ils un seul admirateur qui n'entende pas la Langue Latine ? En Italie & en France me répondra-t-on ; l'Enéide est admiré dans la langue de Caro, les Géorgiques de traduction de M. l'Abbé Delille. [...] Le Poète est traduit dans l'une & l'autre Langue par des Poètes ; & de beaux vers sont rendus par de beaux vers avec tous les avantages de l'harmonie & du style. A-t-on rendu la même justice à Shakespear ? Quand même M. de Voltaire ne se seroit pas efforcé de défigurer ce Poète, la prose peut-elle jamais rendre la poésie¹⁰⁵.

Ces références à la pratique de la traduction se relie aux critiques de l'Irlandais contre Voltaire, insérées dans le *Consiglio*. En effet, ces missives polémiques marquent une rupture avec les lettres précédentes. Sherlock affirme :

Une vive attaque est peut-être la meilleure défense. Je n'attaquerai pas M. de Voltaire. Je sortiroit de mon caractère & je me jugerois indigne de défendre Shakespear [...] ¹⁰⁶.

Les tons polémiques contre Voltaire ne sont pas exaspérés, cependant Sherlock condense dans ces lettres toute la question de la critique à Voltaire, en érigeant la défense de Shakespeare :

¹⁰³ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 126.

¹⁰⁴ M. SHERLOCK *Consiglio*, cit., p. 83.

¹⁰⁵ M. SHERLOCK, *Nouvelles*, cit., p. 236-237.

¹⁰⁶ Ivi, p. 218.

« je ne veux pas qu'on ne considère aucune de mes expressions sur cet illustre Auteur, comme applicable à ses écrits en général ; mais uniquement à ce qu'il dit sur l'article de Shakespear¹⁰⁷ ». Son but est de présenter aux lecteurs une nouvelle perspective sur la traduction des œuvres du Barde, que Voltaire avait défiguré. Il reprend ainsi une polémique centrale du *Consiglio/Fragment* :

Il brillante, fiorito, e leggerissimo Voltaire ha messo il leggere senza attenzione (per così dire) alla moda : quel Mago ha introdotto negli spiriti de' Lettori una pigrizia perniciosissima ; end una bellezza non superficiale passa oggi inosservata¹⁰⁸.

Et encore :

Non avrei detto tanto sopra di Shakespeare, se da Parigi a Berlino, da Berlino a Napoli non avessi inteso il suono me profanato. Le parole *Mostruosità* e *Fossori* mi furono dette in ogni città; E non potei capire per molto tempo la ragione, per la quale tutto il mondo disse queste due istesse parole, e non mai una terza. Un giorno per accidente aprii un volume di Voltaire, il mistero spari, le due parole si trovarono lì, e tutti i critici le avevano imparate a mente. Voltaire non è meno celebre per la grandezza, e per la varietà de' suoi talenti, che per la sua cattiva fede, e per aver rubato prima, e calunniato dopo tutti i vivi ed i morti. Leggete *Zaire* ed *Othello*, e giudicate se questa è una verità in riguardo di Shakespeare. Se Voltaire ha detto molto male contro il Poeta Inglese, ebbe per questo delle forti ragioni: l'assassino che ruba ha delle ragioni forti per uccidere dopo; Voltaire possedé il talento di ammazzare con grazia, e seppe bene, che un motto grazioso fece più effetto sopra il gran numero de' Lettori, che dieci dimostrazioni;¹⁰⁹

Sherlock répète, dans sa critique contre Voltaire, le même sujet de la polémique qui était présent dans le *Fragment*. Il réfléchit sur les adjectifs employés par Voltaire et ses contemporains pour qualifier Shakespeare : l'erreur de Voltaire, contestée par Sherlock — dans le *Fragment* et dans les *Lettres* — est d'avoir traduit des morceaux du texte de Shakespeare et d'avoir ainsi influencé le goût des lecteurs non-anglophones. Les vraies beautés de la poésie du Barde sont presque méconnues par l'Europe, suspendue aux jugements de Voltaire considéré comme arbitre du goût. Dans les *Nouvelles Lettres*, nous lisons :

Singe, saltinbanque & barbare sont ses termes favoris ; & je conçois qu'il est une classe de Lecteurs chez qui ces mots porteront la conviction, à qui même ils paroîtront sublimes ; pour moi je ne sais pas y répondre, non plus qu'à ce Shakespear *si sauvage, si bas, si effréné, si absurde*. Abstraction faite de la grossièreté de ces injures *barbares*, que peut-on répondre aux accusations générales ? Quelle réponse me donneroit-on, si je disois, ce Corneille *si froid, si plat*

¹⁰⁷ Ivi, p. 219.

¹⁰⁸ M. SHERLOCK, *Consiglio*, p. 59.

¹⁰⁹ Ivi, p. 79-80.

& si dégoûtant ? Et quelle réponse mériterois-je ? Mais M. de Voltaire a traduit des traits particuliers pour soutenir ses critiques; répondez-y¹¹⁰.

Dans le rapport entre *Nouvelles Lettres* et *Fragment* le rôle joué par Pope dans la réception de Shakespeare s'avère très intéressant. Pope, le grand poète anglais est aussi l'un des plus grands admirateurs de Shakespeare. Sherlock relève dans le *Fragment* cette contradiction de la critique contemporaine :

Ma Pope nella sua prefazione ammirabile all'Iliade, ha anch'esso reso giustizia ad Omero: ma l'ingegno di Pope soccombeva sotto l'elogio di Shakespeare. Ecco le sue parole: «la Poesia di Shakespeare è ispirazione davvero; egli non è tanto un imitatore della Natura, quanto n'è l'organo; e non tanto giusto di dire, ch'egli parla da lei, che dire ch'ella parla per lui». Pope fu lo scrittore il più chiaro dell'Inghilterra, e queste parole appena sono intelligibili; la ragione ne è persuasiva, Pope sentì più che il linguaggio non poté esprimere¹¹¹.

Ces références à Pope se trouvent aussi dans la lettre XL du deuxième recueil. Cette digression sur l'auteur anglais s'insère en effet dans le groupe de Lettres de XXXVI à XLIV¹¹², qui contiennent le cœur de la défense de Shakespeare et une forte critique contre Voltaire.

Il est donc évident que Sherlock reformule son texte italien de deux façons : par l'autotraduction — l'auteur choisit alors de traduire fidèlement le discours sur les modèles littéraires qu'il évoque aussi dans le *Consiglio a un giovane poeta* —, et par la réécriture, basée sur les idées du *Consiglio* qu'il analyse dans certaines lettres. Ainsi, le *Fragment sur Shakespeare* ne doit-il pas être considéré comme une partie du texte négligé dans les *Lettres*, au contraire. Sherlock essaie d'approfondir des points essentiels qui constituent son éloge à Shakespeare dans l'œuvre italienne, mais d'une manière plus mature et développée. Comme nous l'avons montré, la querelle sur la traduction et la critique de Voltaire contre Shakespeare sont choisis par l'auteur comme points de départ pour la défense du Barde : le noyau de cette défense se trouve dans le *Consiglio ad un giovane poeta*, qui s'intègre à son tour dans l'ensemble des recueils des *Lettres*. En effet, si dans la première série Sherlock nous donne une esquisse de son ouvrage italien, de sa publication et des thèses en soutien de la grandeur de Shakespeare, le deuxième recueil montre une plus grande attention envers chaque thème en soutien de Shakespeare et envers l'apprentissage du jeune poète. Cependant, les thèses du *Fragment* et celles des *Lettres* visent au même but : l'auteur

¹¹⁰ M. SHERLOCK, *Nouvelles*, cit., p. 221-222.

¹¹¹ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 77-78.

¹¹² M. SHERLOCK, *Nouvelles*, cit., p. 215-244.

développe les sujets de la réception de Shakespeare en Europe pour montrer la contradiction de certains jugements négatifs sur le Barde.

La comparaison des relations d'autocitation et de réécriture du texte italien nous a permis de nous interroger de façon problématique sur l'activité d'écrivain de Sherlock et de montrer comment les relations entre ses œuvres permettent de penser le *Fragment*, le *Consiglio* et les *Lettres* comme un seul ouvrage.

3.4.1 La question du traducteur inconnu : la Préface à la traduction française du *Fragment*

Une dernière question sur les relations entre les ouvrages de Sherlock reste ouverte. Le *Fragment sur Shakespeare* est publié à part en France et en Angleterre respectivement en 1780 et 1786 : l'ouvrage fait suite à une autre publication de l'auteur, en langue française : les *Lettres*. L'annonce de la publication du *Fragment* paraît dans le « *Mercure de France* » un mois après la parution de l'article consacré à la publication des *Nouvelles Lettres*. Ici, le chanoine irlandais est méprisé pour la grande résonnance qu'il a donnée à Shakespeare dans l'œuvre viatique, bien que l'Irlandais soit jugé comme un « homme sensible aux beaux-arts et presque toujours [comme un] homme de goût¹¹³ ». La critique négative est uniquement réservée à ses idées sur le Barde : « Ne parlez point de Shakespear à M. de Sherlock, & vous le prendrez pour un Élève d'Horace & de Boileau. Les hérésies sont, dit-on, des opinions de choix¹¹⁴ ».

Son attaque à Voltaire et la défense de Shakespeare ne passent donc pas inaperçues dans les revues de l'époque. La réception contemporaine des *Nouvelles Lettres* souligne les contradictions de l'écriture de Sherlock. D'un côté celui-ci élève Shakespeare à la dignité des poètes sublimes, et de l'autre il place les modèles du canon classique au cœur de la formation littéraire des jeunes :

On ne comprend pas trop comment M. de Sherlock a pu choisir cette opinion, à la quelle il paroît fort attaché. Elle sera pour tous les François à peu près une hérésie énorme, & une opinion qui ne paroîtra pas même d'un choix heureux¹¹⁵.

Pour le lecteur français, la défense de Shakespeare et l'attaque à Voltaire sont incompréhensibles. À l'époque de la parution des *Lettres* de Sherlock en France la critique officielle dans le pays de Racine et Corneille est loin d'accepter Shakespeare et ses drames, qui échappent

¹¹³ «*Mercure de France*», 4 Mars 1780, p. 106.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

aux règles classiques. Cette aversion de la France contre Shakespeare est connue par le chanoine, qui affirme être déçu, à ce sujet, par le pays de Voltaire : « c'est un des points sur lesquels j'avois sujet d'être mécontent des François ; ils en voulaient toujours à Shakespear, & j'aurois beaucoup moins souffert, s'ils m'avoient déchiré moi-même¹¹⁶ ». Cependant, cette aversion ne décourage pas le traducteur méconnu, M.D.R., qui traduit et publie l'éloge du barde sous le titre de *Fragment sur Shakespeare*.

La préface à la traduction française nous permet de faire quelques réflexions à ce propos. L'écrit liminaire à la traduction française explique d'abord les raisons qui ont poussé le traducteur à publier en français l'extrait sur Shakespeare :

J'avais eu d'abord le dessein de donner une traduction complète des *Conseils à un jeune Poète*. Je me suis aperçu depuis que l'Auteur m'avait prévenu, en insérant dans ses *Lettres* plusieurs morceaux traduits de son Livre Italien. Ce serait tromper le Public que de lui offrir comme nouveau, ce qu'il connaît déjà. La digression sur Shakespeare, et les passages que je viens de rapporter sont les seuls morceaux intéressants de ce petit ouvrage, que M. Sherlock n'ait pas introduits dans ses *Lettres*¹¹⁷.

Le traducteur français affirme que l'attention accordée de plus en plus à la littérature anglaise, tout comme à la poésie de Shakespeare, l'a conduit à traduire cet extrait du *Consiglio*. L'ouvrage s'insère, ainsi, dans une longue querelle soulevée par Voltaire qui « a piqué la curiosité de ses Lecteurs, et il a excité dans plusieurs le désir de connaître un écrivain, qui, malgré de grands défauts, captive depuis deux siècles toute une Nation éclairée¹¹⁸ ». Sherlock est devenu matière de débat en France : « c'est pour eux que je publie cet extrait, persuadé que de nouvelles idées sur ce Poète célèbre doivent trouver auprès d'eux un accueil favorable¹¹⁹ ». Il offre aux lecteurs de nouvelles réflexions critiques, mais il est aussi un homme de lettres qui montre sa neutralité par rapport aux conflits entre France et Angleterre. Le traducteur choisit clairement de présenter l'auteur irlandais comme une figure impartiale, en traduisant en français les morceaux du *Consiglio* qui n'ont pas été autotraduits dans les *Nouvelles Lettres* par Sherlock. Il souligne que Sherlock donne fait l'éloge de la littérature française malgré la guerre en cours entre les deux pays : l'opinion de l'auteur irlandais n'est donc pas influencée par quelque position idéologique. Le traducteur

¹¹⁶ M. SHERLOCK, *Lettres*, p. 121-122.

¹¹⁷ M.D.R., *Préface du traducteur*, dans M. SHERLOCK, *Fragment sur Shakespear*, cit., p. 17-18

¹¹⁸ *Ivi*, p. 3-4

¹¹⁹ *Ibidem*.

présente Sherlock comme un ambassadeur impartial du bon goût, qui soutient la supériorité des grands auteurs grecs, latins et français, mais qui reconnaît aussi la grandeur de Shakespeare.

Ceci dit, l'identité du traducteur du *Fragment* reste difficile à comprendre. Le traducteur M.D.R. ne se révèle pas dans les notes, ni est-il évoqué dans les comptes rendus apparus dans les revues de l'époque. Une enquête sur ce point peut conduire à quelques hypothèses sur son nom, qui pour l'instant ne sont que des conjectures. L'un des traducteurs actifs à l'époque de la publication du *Fragment* est Guillaume Dubois de Rochefort¹²⁰. Ce dernier fut l'auteur de traductions en français de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* d'Homère, parues entre 1772 et 1777, qu'il signa sous le nom de M. de Rochefort¹²¹. Si cela n'indique pas que l'auteur de la traduction du *Fragment* est effectivement Rochefort, plusieurs indices nous portent à réfléchir sur cette possibilité. D'abord, sa formation comprenait la connaissance des langues européennes, comme l'explique aussi la *Nouvelle biographie* : « après l'anglais et l'italien il s'appliqua à l'étude de la langue grecque¹²² ». Malgré sa prédilection pour le grec et pour Homère, M. de Rochefort n'était pas complètement à jeun de poésie anglaise et italienne, thèmes centraux du *Consiglio*. Sa traduction de l'*Illiade* de 1772 est enrichie d'un discours préparatoire à la vie d'Homère, qui donne la mesure de sa pensée sur l'auteur grec¹²³. Il reconstitue le contexte historique du poète ancien en s'exprimant aussi sur les auteurs modernes tels que le Tasse et Milton. Mais c'est dans la traduction de l'*Odyssée* en 1782 que M. de Rochefort cite ouvertement Shakespeare, démontrant une connaissance de l'auteur et du débat né en Europe autour de sa poésie. Secondant l'opinion commune qui considérait tout ouvrage comme le fruit d'un contexte historique précis — opinion que Sherlock évoque aussi dans son *Fragment* —, Rochefort admet que la préférence des Grecs pour l'*Illiade* reflète le goût de l'époque :

Les passions fortes, héroïques, sublimes, dont l'*Illiade* est remplie, charmoient ce peuple étonnant, chez qui toutes les émotions quelconques alloient aisément jusqu'à l'enthousiasme. Transportés par ces grandes images, les Grecs ne pouvoient plus voir avec un intérêt aussi vif le spectacle des mœurs que leur offroit l'*Odyssée*. Mais pour nous, chez qui les grandes, les véhémentes passions, sont si extraordinaire qu'elles nous paroïtroient presque ridicules, nous

¹²⁰ (éd) JEAN-CHRETIEN F. HOEFER, *Nouvelle biographie universelle depuis les temps les plus reculée jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter*, Paris, Frimin- Didot frères, 1811-1878, vol. 42, p. 459-460.

¹²¹ *L'Illiade d'Homère traduite en vers avec des remarques et un discours sur Homère : nouvelle édition augmentée d'un examen de la Philosophie d'Homère ; Par M. De Rochefort*, Paris, chez Saillant & Nyon, Libraires, 1772 ; *L'Odyssée d'Homère traduite en vers, suivie d'une dissertation sur les Voyages d'Ulyse ; Par M. De Rochefort*, À Paris, Chez Brunet, 1777.

¹²² (éd) J.C. F. HOEFER, *Nouvelle biographie universelle*, cit., p. 459.

¹²³ Il se sert de l'ouvrage du philologue écossais Thomas Blackwell pour son texte.

qui ne pouvons guère mieux concevoir la fureur d'Achille contre Hector que son amitié pour Patrocle, nous qui sommes plus observateurs que sensibles, plus sensibles, que passionnés, nous dont l'âme ne sent et ne conçoit bien que des émotions douces, nous nous accommoderons mieux de l'Odyssée.

Et il ajoute en bas de page

[..] par la raison contraire, les Anglois doivent préférer Shakespeare à Racine¹²⁴.

L'auteur part de la considération que le goût de l'homme du XVIII^e siècle a désormais rejoint la perfection. En effet, M. de Rochefort soutient, comme les autres traducteurs de son temps et de l'époque précédente, l'idée que l'œuvre littéraire du passé a besoin d'être rendue plus proche de la sensibilité contemporaine. Donc, le traducteur français se situe dans une pratique de la traduction qui est bien loin de celle exprimée par Sherlock dans les pages du *Fragment* — et qui fera l'objet de cette étude dans les prochains chapitres. Pourquoi cet auteur aurait-il dû traduire ce texte en français, sans pour autant laisser quelque trace de son identité ? La question reste ouverte.

Si la paternité de Rochefort est incertaine, l'hypothèse qui attribue la traduction du *Fragment* à Simon Chardon de la Rochette¹²⁵ est encore plus douteuse. Ce dernier semble avoir pratiqué la même expérience de pérégrinations que Sherlock en 1773. Il descend en Italie, jusqu'à Naples, par le même chemin de l'Irlandais. Les relations romaines de ce philologue méritent d'être prises en considération. Dans la ville des Papes, Chardon de la Rochette rencontre et établit une solide amitié avec Amaduzzi. Ce « savant, qui venait de découvrir deux nouveaux chapitres des caractères de Théophraste, lui proposa d'en être éditeur ; et l'helléniste français aurait peut-être accepté cette offre généreuse, s'il n'avait eu déjà formé le projet de donner une édition de l'Anthologie¹²⁶ ». La figure d'Amaduzzi est sans doute un point en commun entre Sherlock et La Rochette. En effet, Sherlock avait certainement connu Amaduzzi à Rome et ce dernier lui a permis de rencontrer la célèbre Corilla Olimpica¹²⁷. Mais les éléments en soutien de ces deux hypothèses s'arrentent là.

¹²⁴ HOMERE, *l'Odyssée d'Homère, traduite en vers françois. Par M. De Rochefort, de l'académie Royale des Inscriptions*, Paris, De l'imprimerie Royale, 1782.

¹²⁵ Simon Chardon de la Rochette (1753-1824) est l'un des hellénistes contemporains de Sherlock. Ses voyages en Italie permettent de retracer partiellement les mêmes contacts italiens de Sherlock, comme dans le cas d'Amaduzzi.

¹²⁶ *Chardon de la Rochette, Simon*, dans JEAN-CHRETIEN F. HOEFER, *Nouvelles Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours avec les renseignements bibliographiques et l'indication ancienne et moderne: ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, Paris, Chez Madame C. Desplaces, 1854, Tome 9, p. 722.

¹²⁷ Je renvoie au chapitre 1.2 qui porte sur les connaissances italiennes de l'Irlandais.

Quoi qu'il en soit, la traduction de M.D.R. participe à la circulation de l'œuvre de Sherlock en Europe : c'est à partir de la traduction de M.D.R. que le *Fragment* sera traduit en Angleterre — par un autre traducteur méconnu.

Pour terminer, le corpus de Sherlock doit être pensé comme un ensemble de textes qui non seulement circulent activement en Europe en devenant matière de traduction et de critique, mais qui se complètent et s'amplifient grâce à l'autotraduction et à la réécriture. Donc, le *Consiglio*, les *Lettres* et le *Fragment* constituent à mon avis un texte unique, où les recueils des *Lettres* constituent un approfondissement des questions des modèles esthétiques et de Shakespeare qui étaient traitées dans le *Consiglio*. L'œuvre italienne s'insère ainsi parfaitement dans l'économie globale des textes viatiques, et elle est entièrement reformulée par l'auteur, dans les *Lettres*, à travers l'autotraduction et la réécriture. Cette reformulation donne aux œuvres de Sherlock un caractère très dialogique. La critique en soutien de Shakespeare y est reprise, retravaillée et approfondie, ce qui permet de relire le *Fragment* de façon beaucoup plus complète et exhaustive par rapport au débat sur Shakespeare et à son corpus.

**LE *FRAGMENT SUR SHAKESPEARE* ET LA RECEPTION DE SHAKESPEARE EN
EUROPE.**

4 L'Influence de la critique anglaise sur Sherlock et son écrit.

Après avoir analysé la production de Sherlock, la réception de son corpus en Europe et les rapports entre ses œuvres, il faudra maintenant étudier la figure de Shakespeare, telle qu'elle apparaît dans *Fragment*. Cet éloge s'insère dans les discussions sur le Barde du dix-huitième siècle : pour renforcer sa thèse du *Consiglio*, le chanoine puise dans la critique de son pays et adapte ses idées au public italien.

En Angleterre, l'attention portée à Shakespeare est évidente dans tous les aspects de la vie culturelle et théâtrale : d'abord, le Barde est jugé selon les règles classiques et du théâtre ancien, ensuite, ses beautés originelles sont de plus en plus appréciées. La culture anglaise revendique ainsi son autonomie face aux modèles culturels étrangers et notamment français, en identifiant Shakespeare au 'poète national', exemple du 'génie' anglais. La discussion sur ses défauts et ses irrégularités occupe la grande partie du siècle et permet, d'un côté, de trouver une place au Barde de l'Avon dans le canon national ; de l'autre, d'aborder des questions telles que l'imitation de la nature, l'imagination, l'art et le 'génie'. En effet, la discussion sur ces notions esthétiques et philosophiques se lie à la réception du Barde en Angleterre, et ensuite en Europe, et elle permet la création de ce que Ewan Fernie définit la « Shakespeare industry¹ ». Sherlock adapte ainsi ces thèmes, en défiant en même temps la culture française et la culture italienne, où Shakespeare était vu tout simplement comme un auteur irrégulier.

4.1 La naissance d'un 'mythe national'.

La bibliographie consacrée à la réception de Shakespeare en Angleterre au dix-huitième siècle est très vaste² : il s'agit d'un phénomène étudié sous la perspective historique, littéraire, culturelle, sociale et économique. En effet, le Barde est une présence constante dans le débat

¹ Ici je cite les propos de Ewan Fernie, expert de Shakespeare et membre du Shakespeare Institute de l'Université de Birmingham : *David Garrick : the man who invented Shakespeare*, <https://www.youtube.com/watch?v=qlk-it8d73g>.

² Je cite les études les plus importantes à ce sujet: (éd) FIONA RITCHIE, PETER SABOR, *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. (éd) N. SMITH, cit. EMMETT L. AVERY, *The Shakespeare ladies Club*, «Shakespeare Quartely», vol 7, no 2 (spring 1956) p. 153-8. MICHAEL CAINES, *Shakespeare in the eighteenth century*, Oxford, Oxford University Press, 2013. MICHAEL DOBSON, *The making of the National poet. Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1796*, Oxford, Clarendon Press, 1992. ELIZABETH EGER, *Bluestockings: Women of Reason from Enlightenment to Romanticism*, Palgrave, Macmillan, 2010. ELIZABETH EGER, *Out Rushed a Female to Protect the Bard: The Bluestocking Defense of Shakespeare*, «Huntington Library Quarterly», Vol. 65, No. 1/2, *Reconsidering the Bluestockings* (2002), pp. 127-151. FRANCK ERNEST HALLIDAY, *The Cult of Shakespeare*, London, G. Duckworth and Co., 1957. LORETTA INNOCENTI, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni Editore, 1985. JEAN I. MARSDEN, *The Re-imagined Text: Shakespeare, Adaptation; Eighteenth Century Literary, Theory*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1995. M. WILLEMS, *La genèse*, cit.

critique anglais depuis 1660, année de la réouverture des théâtres après la dictature de Cromwell : le dramaturge est omniprésent dans le marché des livres, sur la scène, et il devient bientôt le pivot de la culture anglaise, voire le représentant de la nation. Cette connexion entre Shakespeare et l'Angleterre mûrit pendant une période historico-économique qui voit celle-ci conquérir un espace de premier rang, sinon le plus important, parmi les puissances mondiales : le dramaturge devient ainsi l'étendard national d'un pays qui essaye de sortir d'une époque caractérisée par des guerres intestines et dictature.

Pourtant, en Angleterre aussi la redécouverte³ du Barde est un chemin lent et tumultueux. Michèle Willems a reconstruit les phases historiques de ce processus de réception pendant le XVII^e et le XVIII^e siècle : le « mythe shakespearien⁴ » s'affirme exactement dans les années soixante-dix du siècle des Lumières, c'est-à-dire dans la période où Sherlock écrit son éloge du dramaturge.

En effet, pour Willems

Le mythe shakespearien nous apparaît comme un phénomène sociologique autant que littéraire ; il suppose des réactions enthousiastes de la part du public — nous allons écrire, de l'homme de la rue. Il repose sur une vénération populaire qui fait qu'aucun Anglais, même peu cultivé, ne se permet d'ignorer le nom de Shakespeare ou le titre de ses pièces les plus célèbres. Le dramaturge est un héros national dont on trouve le portrait sur des cuillères à café aussi bien que dans les éditions savantes⁵. [...]

Ce héros est souvent outragé par les écrits de Voltaire, ce qui soulève la colère des Anglais :

Car le mythe ne résulte pas uniquement de la reconnaissance de la suprématie d'un génie à partir de critères esthétiques ; il découle au moins autant de la place que prend peu à peu le dramaturge dans la conscience nationale⁶.

Donc, la « shakespearomanie⁷ » anglaise est un phénomène qui n'est pas uniquement littéraire : il s'agit d'un cas où la littérature influence — et est influencée à son tour —, le contexte

³ De 1616 à 1642 (c'est-à-dire la période qui suit immédiatement la mort de Shakespeare jusqu'à la fermeture des théâtres), le nom du Barde n'était pas très célèbre. Au contraire, le goût des spectateurs avait bien changé. Pour cette raison les pièces les plus jouées étaient celles de Beaumont et Fletcher : « their plays are now the most pleasant and frequent entertainments of the Stage; two of theirs being acted though the year for one of Shakespeare's and Johnson's ». JOHN DRYDEN, *An Essay of Dramatic Poesie*, (éd) HUGH T. SWEDENBERG, *the Works of Dryden : Prose 1668-1691. An Essay of Dramatic Poesie and shorter Works*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1971, Vol. 17, pp. 56-57.

⁴ L'étude de Michèle Willems porte exactement ce titre, en évoquant ainsi le statut de 'poète national' et 'poète mythique' à la fois, pendant sa réception au dix-septième et dix-huitième siècle.

⁵ M. WILLEMS, *La genèse*, p. 19.

⁶ *Ivi*, p. 20.

⁷ Le terme 'Shakespearomanie' est utilisé par Christian Dietrich Grabbe en 1827 pour décrire l'enthousiasme pour le Barde. CHRISTIAN DIETRICH GRABBE, *Sulla shakespearo-mania: 1829*, Roma, E&A, 1987.

social. Lors de la publication de *A Fragment on Shakespeare* en Angleterre en 1786, Shakespeare avait déjà un large consensus. En d'autres mots, la 'bardolatrie' est répandue, notamment grâce à l'activité des personnages tels que l'acteur David Garrick⁸. En effet, l'année 1776 marque, non seulement le début des voyages de Sherlock en Europe, mais aussi l'abandon de Garrick de la scène, après 30 ans consacrés complètement à la cause shakespearienne — avec ses tournées qui l'ont conduit notamment en France. Cependant, cet acteur laisse en héritage une nouvelle approche à la récitation⁹, mais surtout, un nouveau regard porté sur les drames de Shakespeare, qu'il adapte pour la scène anglaise¹⁰ et qu'il promeut à travers des manifestations publiques.

Il est surprenant de constater que la 'shakespearomanie' s'affirme en Angleterre par des étapes comparables à celles de la réception du Barde en France, c'est-à-dire avec une première phase de réédition des drames pour la lecture, et ensuite à travers une activité intense d'adaptation des pièces. Ces ressemblances dans la fruition du Barde en Europe ne sont pas le fruit du hasard. Ces aspects nous mènent à réfléchir sur un processus de réception commun à tous les pays européens qui se fonde d'abord, sur la modification des textes selon le goût classique et qui ensuite se libère de ces règles et prescriptions au fur et à mesure que la matière shakespearienne devient plus familière au public.

Le phénomène de la réception de Shakespeare en Angleterre donc, passe à travers plusieurs aspects qui se combinent : les rééditions des drames contribuaient aussi à développer la philologie shakespearienne. Ces ouvrages touchent ainsi un public de savants, de spectateurs, de lecteurs des revues, qui alimentaient le débat, les conversations et les discussions sur Shakespeare. Cette

⁸ Garrick est considéré «as actor and as progenirot of a new 'natural' style of acting». Il n'a pas seulement révolutionné le style de récitation, mais il a réussi à lier son nom à Shakespeare à travers une opération que nous pourrions qualifier de 'promotion' jamais faite jusqu'à ce moment. Pour cette raison les études consacrées à Garrick ont été nombreuses et toujours liées à la réception de Shakespeare : JACQUES GURY, *Passions et Passion de Shakespeare à Garrick*, dans *La passion dans le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècles. Actes du Colloque – Société d'études anglo-américaines des 17^e et 18^e siècles*, pp. 73-83 https://www.persee.fr/doc/xvii_0294-1953_1978_act_7_1_2148. VANESSA CUNNINGHAM, *Garrick and Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University press, 2008; LESLIE RITCHIE, *Garrick and the Mediation of Celebrity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

⁹ Pour les historiens du théâtre, Garrick est le pionnier du style de jeu naturel. M. CAINES, cit., p. 91. Dennis Diderot parle de David Garrick dans son célèbre essai, *Le Paradoxe sur le comédien*, où il fait l'éloge de l'acteur anglais : «Je te prends à témoin, Roscius anglais, célèbre Garrick, toi, qui du consentement unanime de toutes les nations subsistantes, passes pour le premier comédien qu'elles aient connu, rends hommage à la vérité ![...]». DENNIS DIDEROT, *Le Paradoxe sur le Comédien*, dans *Entretiens sur le fils naturel. De la poésie dramatique*, cit., p. 312. Monaco Marion, dans son étude consacrée à la représentation de Shakespeare en France, souligne l'importance de voyages de Garrick en France en 1751, 1763 et 1765. Elle admet que la rencontre entre l'acteur anglais et la culture française a permis au pays de Voltaire de connaître Shakespeare sous la scène et en langue originelle, et surtout dans un style de jeu complètement différent, loin de la déclamation 'classique'. Il inspirait ainsi les adaptateurs français tels que Jean-François Ducis. MARION MONACO, *Shakespeare On the French Stage in the Eighteenth Century*, Paris, Didier, 1974.

¹⁰ DAVID GARRICK, *The Pays of David Garrick*, 6 vols, (éd) FREDERICK BERGMANN, HARRY PEDICORD, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1982.

synergie permet la diffusion du dramaturge, sa fruition et enfin, sa diffusion hors des frontières britanniques.

4.1.1 *David Garrick et les adaptateurs anglais de Shakespeare.*

L'année 1741 marque le début de l'activité théâtrale de Garrick, qui est souvent vue par la critique comme

the point at which general histories of the English theatre or studies of Shakespeare in performance introduce this essential figure in their story Near the beginning of the season after Macklin had made his mark as Shylock at Drury Lane, Garrick made his London debut in the title role of Richard III (in Colley Cibber's adaptation of Shakespeare)¹¹

Les études sur la réception de Shakespeare au dix-huitième siècle soulignent l'importance de cet acteur et du rôle de premier plan qu'il joue lors de l'organisation du Jubilé de Shakespeare. Cette manifestation publique est liée au nom de cet acteur qui a travaillé sans cesse pour réévaluer Shakespeare en Angleterre.

L'annonce de cet événement est donnée par Garrick au théâtre Drury Lane de Londres, au mois de juin 1769 :

... a jubilee in honour and in the memory of Shakespeare will be appointed at Stratford the beginning of September next, to be kept up every seventh year ... At the first jubilee, a large handsome edifice, lately erected in Stratford by subscription, will be named Shakespeare's Hall, and dedicated to his memory¹².

Initialement, la manifestation prévoyait un défilé de personnages shakespeariens¹³ avec 200 acteurs dans les rues de Stratford upon Avon. Garrick était le premier investisseur de l'événement, dont le but était de transformer « the whole Stratford into a theatre¹⁴ », même si, aucun drame du Barde n'avait été joué à cette occasion. La manifestation a sûrement permis de regarder Shakespeare comme un poète national, malgré les dissensions autour de ses irrégularités qui étaient souvent évoquées. Le Jubilé représente ainsi un tournant fondamental dans la réception

¹¹ M. CAINES, cit., p. 79-80.

¹² «St Jame's Chronicle», 6-9 May, 1769, cité par M. Caines, cit., p. 103.

¹³ Cela nous donne la mesure de la connaissance des personnages les plus importants du théâtre de Shakespeare. En effet, ces personnages faisaient déjà partie de l'imaginaire collectif : Willems souligne que la critique littéraire s'intéresse beaucoup à chaque personnage vers la fin du siècle.

¹⁴ JEAN BENEDETTI, *Garrick and the Birth of modern theatre*, London, Methuen, 2001, p. 201.

de Shakespeare en Angleterre qui produit un écho en Europe¹⁵. Il s'agit de la consécration d'une mode :

by the 1760 Shakespeare is so firmly established as the morally uplifting master of English letters that his reputation no longer seems to depend on his specific achievements as a dramatist: a ubiquitous presence in British culture, his fame is so synonymous with the highest claims of contemporary nationalism that simply to be British is to inherit him, without needing to read or see his actual plays at all¹⁶.

Garrick est l'un des artistes, critiques, hommes de lettres qui ont adapté le texte de Shakespeare pour la scène et pour les rééditions. L'acteur anglais en particulier a prêté son visage à un grand nombre de personnages, mais il a aussi adapté les textes du Barde qui deviennent célèbres dans le reste de l'Europe aussi¹⁷. Sa tournée européenne commence en France en 1763, où il est fêté : « by the salonnières, [et où] he apparently performed the dagger scene from Macbeth for audiences who could not understand English, and explained how he had learned how to play Lear in his madness by visiting Bedlam¹⁸ ». Jean François Ducis, qui était en correspondance avec Garrick, donne un témoignage de cette visite à Paris et de la suivante en 1765¹⁹. Dans la capitale française, Garrick obtient un bon succès : « Diderot, Mlle Clarison, Marmontel et D'Alembert diventano anche loro ammiratori di Garrick²⁰ ». Sa réputation arrive jusqu'en Suisse où Voltaire résidait : ce dernier invita l'acteur à Ferney qui refusa²¹, en montrant tout son désaccord avec les positions du philosophe sur Shakespeare.

L'œuvre de promotion réalisée par Garrick prend le départ d'une activité d'adaptation, rénovation et standardisation des drames du dramaturge. En effet, l'acteur anglais n'était que l'un des très nombreux artistes qui ont transformé les drames shakespeariens tout au long du dix-huitième siècle : Dennis, Burnaby, Centlivre, Sheffield, Cibber, Devanant, sont seulement les adaptateurs 'néoclassiques' de Shakespeare les plus célèbres qui contribuent à familiariser le public et la critique avec ses drames²². Dans un premier temps, Shakespeare est surtout vu par les savants

¹⁵ Les personnalités qu'y ont participé étaient nombreuses. Caines cite dans l'ordre: le Duc de Dorset, lord et Lady Pembroke, Lord et Lady Spencer, les acteurs Colman, Macklin, Kitty Clive et les personnalités politiques comme Charles James Fox, le Bluestockings Catherine Macaulay e Elizabeth Carter, le poète William Whitehead. M. CAINES, cit., p. 105.

¹⁶ M. DOBSON, cit., p. 214

¹⁷ Voir D. GARRICK, cit.

¹⁸ M. CAINES, cit., p. 83.

¹⁹ JOHN GOLDBER, *Shakespeare for the age of reason: the earliest stage adaptations of Jean-François Ducis 1769-1792*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992.

²⁰ M. FAZIO, *Voltaire contro Shakespeare*, cit., p. 243.

²¹ Ivi, p. 244. Ici on peut lire que Garrick avait intention de rendre visite à Voltaire malgré les propos que Voltaire avait réservé à Shakespeare.

²² L. INNOCENTI, cit.

comme un auteur plein d'irrégularités : « Shakespeare, for critics and dramatists alike, showed his age in his vulgarities and other faults, which necessitated alteration²³ ». Les adaptations de l'époque naissent de l'exigence de rendre Shakespeare lisible pour un public nouveau, qui avait perdu toute connaissance du théâtre élisabéthain, et qui avait été influencé par le goût français. En effet, « Il discorso artistico non nasce dal vuoto, ma nell'interseco di sistemi culturali, che esso sublima, utilizza, trasformandoli in elementi testuali, dematerializzati e fittizi²⁴ ». C'est bien à travers l'intersection de la culture anglaise avec la culture française²⁵ qu'il faut retrouver la cause de cette 'normalisation' de Shakespeare pendant les premières décennies du siècle. Renouveler un texte à cette époque voulait dire le rendre plus proche du public, mettre le spectateur dans la condition de jouir et de comprendre les drames écrits pour des générations passées et pour un autre contexte social²⁶. En effet, l'un des aspects les plus touchés par les adaptations était sans doute la simplification de l'intrigue et de la langue. Cette approche permettait la réduction des drames, des personnages et une fruition plus immédiate de l'histoire du héros. D'après Loretta Innocenti :

- 1) Cela permet de suivre et comprendre l'œuvre de Shakespeare, qui, mise en scène telle qu'elle était, aurait été trop compliquée ;
- 2) Cette approche rend le personnage principal plus familier au public²⁷.

La simplification de l'œuvre de Shakespeare est paradoxalement préparatoire à sa compréhension au dix-huitième siècle et, sans doute, nécessaire aux Anglais pour découvrir le Barde tel qu'il était sans modifications vers la fin du siècle²⁸. De plus l'adaptation permet non seulement de rendre l'œuvre de Shakespeare familière au public de spectateurs, mais elles offrent des lectures simplifiées de l'ensemble de l'univers shakespearien²⁹. En effet, la pièce simplifiée permet de poser l'attention sur l'essence du caractère du personnage, sur les détails qui constituent son identité et qui permettront, à l'époque de Sherlock, de parler d'un véritable 'univers de personnages

²³ M. CAINES, cit., p. 102.

²⁴ L. INNOCENTI, cit., p. 1.

²⁵ À ce propos l'ouvrage sous la direction de Bénédicte Louvat-Mozolay est très intéressant, FLORENCE MARCH, *Les Théâtres anglais et français (XVIe-XVIIIe siècle). Contacts, circulation, influences*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2016.

²⁶ Loretta Innocenti étudie les approches du texte de Shakespeare. Elle distingue d'abord, la réduction de certains segments contenus dans les drames originaux qui ne se trouvent pas dans certaines adaptations. Ensuite, l'amplification, qui est l'approche inverse ; la transformation et la substitution. Enfin, l'interpolation où certains segments ont changé de place à l'intérieur du même drame.

²⁷ L. INNOCENTI, cit.

²⁸ La moitié du siècle correspond à un effort de restaurer Shakespeare. Ici, les philologues tout comme les dramaturges épousent une nouvelle idée de fruition de l'œuvre du Barde qui ne passe plus par les adaptations mais qui met le point sur l'intégralité du texte.

²⁹ M. WILLEMS, *La genèse*, p. 119

shakespeariens'. Pourtant, les adaptations du Barde sont de moins en moins appréciées au cours du siècle, à mesure que l'intérêt pour les originaux augmente. Addison par exemple, méprise l'adaptation du *King Lear* par qui « has lost half its beauty³⁰ ». C'est aussi à ce moment que les spectateurs commencent à montrer de l'admiration pour Shakespeare, à travers des initiatives, comme dans le cas de 'Shakespeare's ladies club' qui demande ouvertement au théâtre Drury Lane de mettre en scène plus de drames de Shakespeare³¹. Parmi les adaptateurs de cette époque, Garrick est l'un des premiers à essayer de retrouver la nature de ces pièces en mettant en scène un Macbeth sans changements. Malgré son approche plus ouverte vers l'originalité de Shakespeare, son *Hamlet* de 1772 élimine la scène de fossoyeurs :

it is with regret, as well as deference, that I accuse the judgement of Mr Garrick, or the taste of this audience; but I cannot help thinking that the exclusion of the scene of the grave-digger, in his alteration of the tragedy of Hamlet, was not only needless, but an unnatural violence done to the work of his favorite poet³²

Sherlock ne mentionne jamais David Garrick dans son corpus, toutefois l'ampleur de l'influence de cet acteur lui arrive indirectement. En effet, lors de la lecture de la lettre de Voltaire à l'Académie Française de 1776, le philosophe fait référence à l'*Hamlet* de Garrick en louant le choix de l'acteur d'adapter la pièce aux normes françaises : il s'agit d'une épuration requise, pour censurer les vulgarités et les bizarreries de Shakespeare. Cette réécriture de l'*Hamlet* est universellement critiquée en Angleterre, à cause de l'élimination de la scène des fossoyeurs qui creusent le tombeau d'Ophélie. Pourtant, le choix de Garrick sert au philosophe de Ferney à commenter négativement tout le corpus de Shakespeare, en montrant aux Français que le mauvais goût du Barde était soumis à la censure dans son pays d'origine aussi. Cette opinion de Voltaire est l'un des points les plus contestés par Sherlock : ce dernier critique la vision du philosophe qui condamne négativement l'ensemble du corpus du Barde à cause de la seule scène des fossoyeurs, jugée inappropriée. L'espace européen de réception de Shakespeare s'avère ainsi un lieu fluide où les idées non

³⁰ Cité dans GEORGE WINCHESTER STONE JR, *Garrick's Production of King Lear: A study in the Temper of Eighteenth-century Mind*, «Studies in Philology», Jan., 1948, vol 45, No 1, (Jan 1948), pp., 89-103, p. 90.

³¹ M. Willems en particulier indique que vers la fin de 1736 ce club de femmes en faveur de Shakespeare persuade le Directeur des deux plus importants théâtres londoniens de donner un espace plus vaste aux pièces de Shakespeare. M. WILLEMS, *La genèse*, cit., p, 203. Sur l'activité promotrice de Shakespeare par les femmes anglaises voir: SILVIA SPERA, *Il ruolo delle donne nel processo di canonizzazione di Shakespeare in Inghilterra nel XVIII secolo*, (éd) V. DE SANTIS, A. PIAZZA, S. SPERA, cit., pp. 69-86. L- Avery, *The Shakespeare Ladies Club*, (éd) M. Dobson, cit., 146-161.

³² HENRY MACKENZIE, «The Mirror», No 100 (Apr 22, 1780), pp. 222-229.

seulement circulent sans limites de frontières, mais où chaque élément d'un texte de Shakespeare est largement débattu par la critique, en permettant un discours ininterrompu à ce sujet.

4.1.2 *Un théâtre pour la lecture : l'empreinte de Pope sur l'œuvre de Sherlock.*

Un ultérieur élément qui a donné à Shakespeare une résonance sans égale en Angleterre est la grande production du marché du livre de l'époque. Cet aspect influence étroitement la connaissance des lecteurs sur l'imaginaire shakespearien. En particulier, la démocratisation du livre — qui devient plus 'friendly'³³ pour ses dimensions — permet au théâtre complet de Shakespeare d'entrer directement dans les maisons des Anglais, sous forme de livres de poche. Le Barde a été réédité, à partir du premier in-folio du 1632, presque une dizaine de fois jusqu'au moment de la parution de *A Fragment on Shakespeare* en Angleterre. Cette donnée est incomplète parce qu'il faut ajouter à ce nombre tous les écrits critiques, les articles de journaux, les essais, les éditions des drames publiés séparément. De manière générale, le nom de Shakespeare est imprimé sans cesse pendant tout le siècle, ce qui crée un discours ininterrompu sur ses ouvrages. Le processus de réception Shakespeare est donc « a stage upon which were played out some of the most significant issues in British cultural, political and commercial history³⁴ ».

L'une des conditions qui favorisent la diffusion des œuvres de Shakespeare est sans doute l'activité de la maison d'édition Tonson³⁵, dont le fondateur a rendu possible — avec les deux générations de philologues qui lui ont succédé — la connaissance de Shakespeare auprès d'un public non seulement de spectateurs, mais aussi de lecteurs. Cet éditeur « however middling his origins, he was able to make himself a man of real political and cultural power³⁶ ».

Il faut ajouter une série de facteurs favorables à la publication : Tonson, en particulier, est le seul éditeur à publier Shakespeare depuis 1679, avec l'édition complète de Dryden. Il a réussi à obtenir les droits exclusifs sur le corpus du Barde, avec le soutien législatif du Copyright Act de 1710³⁷, qui lui a permis de conserver ce privilège pendant des décennies, et de publier ces pièces

³³ ROSAMARIA LORETELLI, *L'Invenzione del romanzo*, Roma, Laterza, 2010, p. 52.

³⁴ MARCUS WALSH, *Editing and publishing Shakespeare*, dans (éd) F. RITCHIE, P. SABOR, cit., p. 21.

³⁵ «He quickly established himself as John Dryden's publisher, from 1679 until Dryden's death in 1700. He bought half the rights to Milton's *Paradise Lost* in 1683, and the remainder in 1690. He printed the poem in a folio edition in 1688, and again in folio in 1695, with the learned explanatory notes of Patrick Hume. Tonson's publishing and promulgation of *Paradise Lost* was excellent business, but it was also a highly significant cultural achievement, establishing Milton's poem, in large format and edited form, as a national classic». M. WALSH, cit., p. 22.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Marcus Walsh indique que «In May 1707 Tonson bought a large bundle of rights to those texts of Shakespeare which had been originally the property of Blount and Jaggard. In October 1709 he purchased a further large tranche of the rights. These purchases made him overwhelmingly the leading holder of Shakespearean textual property Following the passage of the Copyright Act of 1710 (8 Anne c.19), which vested 'the Copies of Printed Books in the Authors or

avec l'aide de philologues tels que Dryden, Rowe, Pope, Théobald. Ainsi, chaque savant porte son approche et sa marque à la réception du dramaturge en Angleterre, en alimentant à la fois le débat sur l'auteur et les querelles philologiques sur les différentes éditions. Nous aurons avec l'éditeur Rowe (1709) la première note biographique sur Shakespeare, qui se base sur les informations de Thomas Betterton³⁸ :

This short narrative life would be repeatedly reprinted, and augmented, in subsequent editions. Rowe made additions to the text that were materially helpful to the reader: lists of *dramatis personae*, act and scene divisions, and indications of scene locations. In a later edition of Rowe's Shakespeare, published in 1714³⁹.

Mais l'édition prise en charge par Alexander Pope ajoute aussi des connaissances à la cause shakespearienne. Pope en particulier apporte une normalisation décisive des pièces, en les rendant plus familières aux lecteurs du dix-huitième siècle :

Pope in fact set out not simply to edit Shakespeare plays, but to make the great dramatist more accessible, to mediate Shakespeare for the different taste and different comprehension of a later age. He improved Shakespeare's language (as he thought) in elegance and intelligibility, added further scene divisions, and modernized orthography and pointing⁴⁰.

Cette édition signe le début aussi du débat sur la méthodologie philologique adoptée par chaque éditeur. En effet, le travail de Pope fait l'objet de nombreuses critiques négatives : parmi les détracteurs, on trouvait notamment Lewis Theobald, qui sera chargé par Tonson d'éditer le théâtre complet de Shakespeare en 1726. À la différence des éditions précédentes qui se limitaient, selon l'auteur, à corriger et émender les passages corrompus, Théobald apporte des éléments nouveaux à l'étude de Shakespeare. D'abord, son but principal est celui de restaurer les drames de Shakespeare en éliminant les erreurs et les imprécisions des publications précédentes. Ensuite, l'éditeur apporte des nouveautés aussi dans la méthode philologique suivie, en donnant un appareil de notes explicatives comparables aux commentaires des éditions des auteurs anciens et classiques :

purchasers of such Copies', Tonson was legally in a position (or construed himself to be in a position) to act as the exclusive publisher of the works of Shakespeare. The act, however, contained a clause limiting the duration of copyright, to twenty-one years for works already in print at the date of enactment, and to fourteen years for books newly printed, if the author was still living. This clause would have, as we shall see, significant consequences for the publication of editions of Shakespeare». Ivi, p. 22.

³⁸ Ivi, p. 23.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ivi, p. 25.

One of Theobald's most striking changes from Pope's Shakespeare was the enormously greater fulness of the annotations, which at the same time justified textual choices and provided semantic explanation, pointed out allusions and borrowings, explained words and ideas, and adduced parallel passages⁴¹

L'édition de Theobald montre, non seulement la grande attention suscitée par Shakespeare auprès des philologues et des éditeurs de l'époque, mais elle devient aussi l'une des versions les plus lues pour une bonne partie du dix-huitième siècle, avec onze mille exemplaires imprimés jusqu'à 1773⁴². L'approche de Theobald résulte encore plus intéressante, parce qu'elle plante un jalon dans la réception de l'époque : sa vision de Shakespeare naît de la volonté d'historiciser ses œuvres, et de les insérer dans leur contexte original. De plus, l'édition de Theobald se lie à la querelle contre Pope : le titre porte les traces de la distance avec celui-ci : *Shakespeare Restored : or, a specimen of the Many Errors, as well Committed as Unamended, by Mr Pope in his Late Editions of this Poet. Designed not only to Correct the said Edition, but to restore the True Reading of Shakespeare in all the Edition ever yet publish'd*⁴³.

Parmi les philologues anglais de Shakespeare, Alexander Pope est sans doute celui qui est le plus souvent cité par Martin Sherlock dans son corpus, en démontrant ainsi sa grande admiration pour l'auteur de la *Dunciad*. Dans le *Consiglio* — et par conséquent le *Fragment* — Sherlock reporte les jugements de Pope sur Shakespeare pour plusieurs raisons. D'abord, Pope est pour l'Irlandais celui qui participe à la réhabilitation du Barde. Il cite précisément son édition des pièces du dramaturge dans ses *Nouvelles Lettres d'un voyageur anglais*, et défend l'approche du philologue : « il [Pope] entreprit le triste & pénible travail de faire une édition de ses œuvres, qui, n'ayant été imprimées que dix ans après sa mort, étoient inondées d'erreurs et de fautes⁴⁴ ». Pour l'Europe du dix-huitième siècle, l'auteur anglais est considéré le 'Voltaire d'Angleterre', c'est-à-dire un homme de prestige des lettres anglaises, un spécialiste des poètes anciens et un arbitre du goût. Sherlock affirme : « Pope soccombeva sotto l'elogio di Shakespeare. Ecco le sue parole : 'La poesia di Shakespeare è ispirazione davvero ; egli non è tanto un imitatore della Natura, quanto n'è l'organo ; e non è tanto giusto dire, egli parla di lei, che dire che ella parla per lui'⁴⁵ ». En Italie, premier pays

⁴¹ Ivi, p. 27.

⁴² Ivi, p. 27- 28. La maison Tonson continuait ainsi à publier Shakespeare jusqu'à la fin du siècle en chargeant aussi William Warburton de cette tâche en 1736. À cette époque remonte aussi une édition publiée par Oxford University press et édité par Tomas Hanmer.

⁴³ Pope se venge de cette querelle en proposant Théobald comme un personnage de son œuvre anonyme *Dunciad*. Theobald est le premier à utiliser la graphie 'Shakespeare' au lieu de 'Shakespear'.

⁴⁴ M. SHERLOCK, *Nouvelles Lettres*, cit., p. 229.

⁴⁵ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 75.76.

de réception du *Consiglio/Fragment*, Pope est bien tenu en considération, et sa réputation « non fu mai superata da nessun altro forestiere eccettuato il Voltaire⁴⁶ ». En effet, dans son ouvrage viatique Sherlock ne manque pas de comparer les jugements de Pope sur Shakespeare à ceux exprimés par Voltaire :

Dans cette édition des Ouvrages de Shakespeare, Pope marqua avec des guillemets les morceaux qui lui ont paru les plus beaux. M. de Voltaire en a traduit quatre, en y joignant les remarques suivantes. [...] 'Pope avertit encore son lecteur d'admirer ce morceau'. 'C'est encore là un morceau que les guillemets de Pope nous ordonnent d'admirer'. [...] Je demande au lecteur sensé s'il croit que Pope se connoissoit en beaux vers Anglois ; je lui demande s'il croit que ce grand homme a voulu s'assurer la perte de sa réputation auprès de son siècle & chez la postérité, en donnant pour beau ce qui étoit détestable ; & puis j'exige qu'il décide par lui-même si les ridicules & les platitudes appartiennent à la Poésie de Shakespeare, aux guillemets de Pope, ou à la traduction de M. de Voltaire⁴⁷.

L'Irlandais met ainsi les deux hommes les plus éclairés du dix-huitième siècle l'un contre l'autre : les opinions de Pope et celles de Voltaire sur Barde deviennent les manifestations les plus évidentes de deux approches différentes qui alimentent ce débat européen.

Ensuite, comme nous le verrons dans les paragraphes suivants, le *Fragment* repose sur la comparaison constante entre le génie de Shakespeare et d'Homère. Ces deux auteurs sont les exemples de la poésie selon la Nature. Dans cette perspective, Pope s'avère le vrai connaisseur des deux poètes, le seul contemporain capable de juger le Barde sans préjugés. Ce choix de recourir aux mots de Pope souligne la volonté du chanoine de donner un appui à ses thèses en faveur de Shakespeare : ses opinions contenues dans le *Fragment*, pouvaient ainsi résulter mieux fondées. En effet, dans les *Nouvelles Lettres* nous lisons :

Que Corneille et Racine portent avec fierté les Couronnes qu'ils ont si justement méritées : que Sophocle & Euripides les admettent pour égaux, & que la voix de toutes les nations confirme leur arrêt. Que Molière soit préféré à l'Italie et à la Grèce ; que Plaute et Aristophane récusent la décision ; mais que l'impartiale Europe leur impose silence, & les force en dépit d'eux de reconnoître un supérieur. Que Shakespeare aussi ait sa place, & qu'elle soit celle, & celle seule qui lui seroit accordée par les suffrages unanimes d'Homer & de Milton, de Virgile & de Pope ; d'Horace, de Longin et de Boileau⁴⁸.

⁴⁶ A. GRAF, *Anglomania*, cit., p. 272.

⁴⁷ M. SHERLOCK, *Nouvelles Lettres*, cit., pp. 230-231.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 215-216.

Sherlock fait preuve ici d'une grande démocratisation de goûts littéraires : aucun poète du passé n'est méprisé pour en élever un autre. Cette invitation de Sherlock à « l'Europe impartiale » prend inspiration de Pope, qui accorde une place au Barde dans le canon européen.

4.2 La critique anglaise sur le Barde dans le *Fragment sur Shakespeare*.

Les réflexions sur Shakespeare en Angleterre produisent une sorte de substrat d'écrits et de textes favorables à la naissance d'un discours ininterrompu sur l'auteur. Ce discours est composé de motifs et thèmes qui influencent la réception du dramaturge, et qui sont, à leur tour, influencés par les idées philosophiques et esthétiques du siècle. Ces approches critiques dépassent les frontières anglaises et se répandent dans toute l'Europe, en jetant les bases pour un vrai débat public sur Shakespeare⁴⁹. Cet aspect devient central et nécessaire à l'institutionnalisation du dramaturge⁵⁰ : « no authors' works were ever investigated by so many, and such able commentators, in the same space a time as Shakespeare's have been, within the last half century⁵¹ ».

Le *Fragment sur Shakespeare* de Sherlock s'insère parfaitement à l'intérieur de ce contexte critique, en héritant des thèmes qui ont servi à réhabiliter le dramaturge en Angleterre. Le *Consiglio* et le *Fragment* s'alimentent des positions critiques véhiculées par les écrits de Pope, Dryden, Warburton, Addison, Garrick et Warton : tous les auteurs qui ont participé, à titre différent, à la création du « mythe national⁵² ». Pour reprendre la définition par J. B. Black du XVIII^e siècle, nous pouvons affirmer que la réception de Shakespeare peut être vue comme « one long conversation⁵³ »,

En effet, Le *Fragment* contient les idées principales de Sherlock sur le dramaturge que l'on retrouve également dans les *Lettres* :

- a) Shakespeare comme poète de la Nature ;
- b) Shakespeare vu comme un nouvel Homère ;
- c) La contestation à l'idée des traductions infidèles et la question du génie de la langue shakespeareienne :

⁴⁹ C'est notamment Voltaire qui invoque l'aide des hommes lettrés européens contre le barbare Shakespeare dans *l'Appel à toute les nations n'Europe*.

⁵⁰ FRANK KERMODE, *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

⁵¹ (éd) BRIAN VICKERS, *William Shakespeare the critical Heritage*, London and New York, Rutledge, Vol 5, p. 1.

⁵² M. WILLEMS, *La genèse*, cit.

⁵³ *The Art of History*, London, Methen, 1926, p. 19, cité par GIULIO MARRA, *Neoclassicismo inglese. Tradizione e innovazione del pensiero critico*, Brescia, Paideia, 1979, p. 42.

- d) Le refus des jugements de Voltaire porté sur le Barde ;
- e) La question de l'adaptation de ces thèmes pour un public italien.

Par ailleurs, l'organisation du discours nous rappelle les 'macro-thèmes' de la réception du Barde en Angleterre décrits par Nichol Smith :

- La question des règles du théâtre classique rapportées aux irrégularités des drames de Shakespeare ;
- La question de l'érudition du dramaturge anglais et sa connaissance des œuvres anciennes ;
- Les problèmes philologies, c'est-à-dire comment éditer les textes de Shakespeare ;
- Les questions d'ordre esthétiques et l'attention sur l'analyse de chaque personnage⁵⁴.

Pour mieux situer le texte de Sherlock à l'intérieur du contexte critique anglais, j'analyserai chaque point soulevé par l'Irlandais dans son *Fragment*. La proximité thématique retrouvée dans l'éloge de Shakespeare avec les points évoqués par Smith montre ainsi la connaissance de Sherlock des discussions sur le Barde en Angleterre, et qu'il transporte à l'extérieur des frontières britanniques, notamment en Italie et en France.

4.2.1 « *Rich without borrowing, Nature was his own*⁵⁵ ». Le leitmotiv de la 'nature' dans critique anglaise sur Shakespeare.

Comme le souligne Marc-Mathie Münch, la notion de nature au siècle des Lumières est à la fois

ferme et souple : souple, parce que le modèle antique est riche et permet des interprétations diverses, parce que le concept de nature est l'un des plus complexes qui soient et, enfin parce que le goût de la bonne société prend des formes nouvelles à chaque génération et dans chaque pays. Ferme parce que l'artiste ne manque jamais ni de modèles ni d'idole⁵⁶.

En effet, pendant ce siècle la 'nature' est

The most pregnant word in the terminology of all the normative provinces of thought in the West ; and the multiplicity of its meanings has made it easy, and common, to slip more or less

⁵⁴ N. SMITH, cit., p. XIII.

⁵⁵ DAVID MALLET, *Of verbal Criticism. An Epistle to Mr. Pope. Occasioned by Theobald's Shakespeare, and Bentley's Milton*, 1733, (éd) B. VICKERS, cit., vol. 3, p. 21.

⁵⁶ MARC-MATHIEU MÜNCH, *Le pluriel du beau, Genèse du relativisme esthétique en Littérature. Du singulier au pluriel*, Metz, Centre de Recherche Littérature et Spiritualité, 1991, p. 21.

insensibly from one connotation to another, and thus in the end to pass from one ethical or aesthetic standard to its very antithesis, while nominally professing the same principles⁵⁷.

La définition du terme 'nature' au dix-huitième siècle se rapporte étroitement à la question, très vaste du concept d'imitation'. Pendant ce siècle, la *mimesis* de la nature a été redéfinie par les générations de savants qui se sont succédé après la « mort des grands classiques⁵⁸ » : ils ont donné une nouvelle vision d'auteurs tels que Shakespeare et Dante, dont les œuvres s'éloignaient de l'idée de la nature idéale, conçue selon les règles académiques.

Le concept de 'nature' au siècle des Lumières se lie étroitement à l'idée de l'art comme élément qui la perfectionne : « ce qui signifie généralement la rendre agréable, en supprimant ou atténuant les traits qui pourraient produire une impression choquante ou pénible⁵⁹ ». L'idéalisation' de la nature conduit l'artiste du dix-huitième siècle à « désigner certains aspects naturels particulièrement réussis et que le choix de l'artiste isole du reste⁶⁰ ». Le génie de l'auteur dans cette perspective résiderait donc dans sa capacité de faire ce choix et de restituer ainsi l'image de la 'belle nature' dans son œuvre.

La compréhension et la définition de la poétique shakespearienne s'établissent donc à partir du rapport antithétique entre 'nature' et 'art' : le Barde est, à ce propos, l'un des écrivains du passé qui est le plus souvent associé à l'idée de 'génie naturel', c'est-à-dire un auteur dont les beautés ne sont pas 'corrigées' par l'art. En effet, en considérant la définition du terme 'nature' contenu dans le *Dictionary of the English Language* édité par Samuel Johnson, nous nous apercevons que cette notion est très souvent rapprochée à Shakespeare :

Nature. [natura, Lat.] 1 An imaginary being supposed to preside over the material and animal world. Shakesp. Cowlesy. 2 the native state or properties of any thing. Hale. 3. The constitution of an animated body. Shak. 4 Disposition of mind. Shakesp. 5. The regular course of things Shakesp. 6. The compass of natural existence. Ganville. 7. Natural affection, or reverence. Pope. 8. The state or operation of the material world. Pope. 9. Sort; species. Dryden. 10 Sentiments or images adapted to nature. Addison. 11. Physics ; the science which teaches the qualities of things. Pope⁶¹.

⁵⁷ ARTHUR O. LOVEJOY, 'Nature? as Aesthetic Norm', «Modern Language Note», Vol 42, No 7 (Nov, 1927), pp. 444-450, p. 444

⁵⁸ M.M MÜNCH, cit., p. 188.

⁵⁹ Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 84.

⁶⁰ Ivi, p. 80.

⁶¹ SAMUEL JOHNSON, *Dictionary of the English Language*, Dublin, W.G. Jones, 1768.

Le lexique de la critique qui qualifie la poésie et les créations du Barde met toujours l'accent sur l'idée de création 'libre' du dramaturge, ce qui le rend l'auteur le plus représentatif d'une littérature qui s'éloigne des règles académiques : « comparing [Johnson] with Shakespeare, you shall see the difference between Nature and Art⁶² ».

C'est Ben Johnson qui inaugure cette dichotomie entre l'art et nature, qui caractérise une grande partie des écrits critiques sur Shakespeare. 'Art et nature', 'génie et règles', 'beautés et défauts', ces termes entrent en opposition et sont évoqués pendant tout le dix-huitième siècle, en faisant de la réception du Barde en Angleterre — et en général en Europe — un processus problématique, ambigu et contradictoire, où la critique semble parfois avoir du mal à classer ses œuvres dans les catégories déjà connues et utilisées pour les auteurs 'classiques'. La question 'art et nature' est ouverte à la fin du dix-septième siècle par Ben Johnson, qui

pronounced Shakespeare innocent of any extensive knowledge of Latin and Greek. In his conversations with William Drummond in 1619 'his Censure of the English Poets was this... That Shakespeare wanted Art'⁶³.

Dans le First Folio, Johnson évoque aussi ce binôme Shakespeare-nature :

Yet I must not give Nature all : Thy Art,
My gentle Shakespeare, must enjoy a part.
For though the Poets matter, Nature be,
His Art doth give the fashion⁶⁴ [...].

De manière plus générale, le siècle essaie de proposer une vision de la nature qui soit soumise aux règles de la raison : Pope parle de « nature methodised⁶⁵ » et Dennis de « nature [...] reduc'd a methods⁶⁶ ». Cette 'belle nature' est ainsi épurée d'un point de vue esthétique et purgée d'un point de vue morale : son imitation devient ainsi une idéalisation, qui rend honneur à la création divine. Pour cette raison, l'esthétique shakespearienne, l'éthos de certains de ses héros, sa langue inégale, son style parfois trivial, éloignent son théâtre de la vision de cette nature idéale. Le rapport non médié de Shakespeare à la nature fait en sorte que la critique crée de nouvelles catégories esthétiques pour le valoriser :

⁶² RICHARD FLECKNOE, *A Short Discourse of the English Stage*, 1664, (éd) B. Vickers, cit., vol 1, p. 43.

⁶³ B. VICKERS, cit., vol. 1, p. 10.

⁶⁴ BEN JOHNSON, *To the memory of my beloved, The Author Mr. William Shakespeare: and what he hath left us*, dans *Mr William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*, 1623, (éd) B. VICKERS, cit., vol 1, pp. 21-22.

⁶⁵ ALEXANDER POPE, *Essay on Criticism*, (éd) GEORGE CROLY, *The works of Alexander Pope*, London, a. J. Valpy, 1835, p. 61.

⁶⁶ JOHN DENNIS, *Impartial Critics*, cité par M. WILLEMES, *La genèse*, cit., p. 171.

Étudiez donc toujours la Nature. C'est elle qui fut ton livre, ô Shakespeare ; c'est elle que tu as étudié jour et nuit ; c'est chez elle que tu as puisé ces beautés qui sont à la fois la gloire et les délices de ta Nation. Tu fus le fils aîné, l'enfant chéri de la Nature, et semblable à ta mère, enchanteur, étonnant, sublime, gracieux, ta variété est inépuisable⁶⁷.

L'incipit du *Fragment* se construit sous forme d'invocation à Shakespeare : le choix des mots de l'auteur donne à cet incipit une connotation presque religieuse. Selon Sherlock, la connaissance de la nature s'accomplit grâce à l'étude attentive de son « livre », qui est la source de toute la poétique shakespearienne et qui renvoie, en même temps, à une dimension sacrée. En effet, la métaphore du 'livre de la nature' cache une conception religieuse qui remonte à l'antiquité « when Chrysostom and Augustine coined the phrase⁶⁸ ». En général, cette idée se trouve dans les sciences et la philosophie et conçoit la nature comme une manifestation visible de la présence de Dieu. Ces manifestations « have meanings that can in some sense be 'read' like book⁶⁹ », notion qui se trouve aussi dans la Bible⁷⁰. Pour Francis Bacon, l'on peut saisir Dieux grâce à l'étude de deux volumes principaux : la Bible, qui révèle sa volonté et la nature, qui montre sa puissance. Ainsi, la nature serait un livre qui, comme la Bible, permet d'écouter « the 'clearer voice' of God⁷¹ ». Dans cette perspective, Sherlock conçoit la poétique shakespearienne comme une émanation de la vérité humaine et de la vérité de Dieux : le Barde est chanteur direct de la puissance divine qui n'a donc pas besoin d'érudition ou de l'intercession de l'art. L'Irlandais légitime ainsi la poétique du dramaturge puisqu'il devient un auteur sacré qui possède les capacités d'interpréter la puissance de Dieu. Ce rapport est conçu par Sherlock comme une filiation directe qui rend le Barde « l'enfant chéri de la Nature » donc, fils de Dieu.

Le portrait du Barde en 'poète de la nature' proposé par Sherlock reprend et vivifie un thème rebattu pour promouvoir le dramaturge auprès de ses lecteurs. En effet, Sherlock ouvre son éloge avec l'invitation au jeune poète : « Étudiez, donc toujours la Nature ». Cependant, la préposition « donc », utilisée par Sherlock, et transportée dans les traductions française et anglaise⁷², se réfère à un discours précédent que les destinataires des traductions ne pouvaient pas connaître. Il s'agit

⁶⁷ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 19.

⁶⁸ KLAAS VAN BERKEL, ARJO VANDERJAGT, *Introduction*, dans (éd) KLAAS VAN BERKEL, ARIE JOHAN VANDERJAGT, ARJO VANDERJAGT, *The Book of Nature in Early Modern and Modern History*, Leuven/Paris/Dudley, Peeters, p. ix-x, p. ix.

⁶⁹ PETER HARRISON, *The Bible and the emergence of modern science*, «Science & Christian Belief», vol 18, No2 (2006), pp. 115-132, p. 116.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ PETER HARRISON, *The 'Book of Nature' and Early Modern Science*, dans K. VAN BERKEL, A.J. VANDERJAGT, A. VANDERJAGT, cit., pp. 1-26, p. 11.

⁷² L'incipit du *Fragment sur Shakespear* «Étudiez donc toujours la Nature». M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 19. La traduction anglais reporte : «Always therefore study Nature». M. SHERLOCK, *A Fragment on Shakespeare*, cit., p. 13.

évidemment d'une phrase conclusive qui termine l'éloge des bons modèles contenu dans le *Consiglio ad un giovane poeta* et introduit l'éloge du Barde, vu comme l'auteur moderne qui a le mieux réussi à égaler les anciens en les *émulant*, car comme eux, il a su imiter tout d'abord la nature.

Nous lisons dans le *Consiglio* :

Studiate gli Antichi continuamente, non per prendere le loro idee, ma per prendere il loro spirito, non per imitarli, ma per emularli [...] Esamine come egli hanno veduto la Natura, e tentate di vederla coi loro occhi. Lo studio della natura voi negligerete tutti, e questo è di tutti il più essenziale. La Natura è l'originale, che voi avete da copiare: Omero, Virgilio, Sofocle l'hanno dipinta con arditezza e con verità: Dipingetela da Voi stessi, come essi l'hanno dipinta, ed allora un altro Sofocle, un altro Omero può risorgere [...] Studiate dunque sempre la Natura⁷³.

Sherlock voit la nature comme source d'inspiration pour les poètes anciens et source d'apprentissage pour les nouvelles générations. L'Irlandais revient donc sur les deux grandes problématiques du siècle : l'imitation des anciens et l'imitation de la nature. Si la première porte à « réfléchir surtout sur l'originalité de l'artiste, sur sa capacité d'imitation⁷⁴ », la seconde se joue sur le plan de la « reproduction de la réalité dans l'art⁷⁵ », vision qui plonge ses racines dans les débats du siècle.

Dryden par exemple, est l'un des premiers auteurs à voir, vers la fin du XVII^e siècle, le corpus du dramaturge comme un tableau qui représente toutes les nuances de la nature humaine :

He was the man who of all Modern, and perhaps Ancient Poets, had the largest and the most comprehensive Soul. All the images of Nature were still present to him, and he drew them not laboriously, but luckily: when he describes any thing, you more than see it, you feel it too. Those who accuse him to have wanted learning, give him the greater commendation: he was naturally learn'd; he needed not the Spectacles of Book to read Nature; he look'd inwards, and found her there⁷⁶.

À cette époque, Shakespeare est considéré le poète qui connaît le mieux le cœur humain, malgré son manque d'érudition. Si Ben Johnson a inauguré cette dichotomie 'art' et 'nature', c'est Dryden, le « père de la critique shakespearienne⁷⁷ », qui rend célèbre ce contraste, et qui sera ensuite repris par les philologues et les critiques à venir. Shakespeare est donc vu comme un auteur qui manque de toute connaissance des Grecs et des Latins, incapable de décrire la nature selon les

⁷³ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., pp. 49-50.

⁷⁴ ROBERT ZUBER, *La critique Classique et l'idée d'imitation*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», No 3 (May-Jun., 1971), pp. 385-399, p. 386.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ JOHN DRYDEN, *Essay on Dramatic Poesie*, cit., p. 55.

⁷⁷ N. SMITH, cit., p. xv.

règles de la *mimesis* d'Aristote. Dryden fait référence aux images de la nature qu'on trouve dans l'œuvre de Shakespeare, en montrant comment elles sont innées pour le dramaturge. Il semble suggérer que l'auteur de Stratford supplante par son talent inné tout son manque d'érudition sur les modèles anciens. La profonde compréhension de la nature de Shakespeare permet donc, une création poétique qui n'est pas obtenue à travers l'artifice de l'érudition, mais qui est, au contraire, le fruit d'un processus artistique inné et presque immédiat de l'auteur. Pour Dryden aussi la notion de nature est « commode parce que mal définie : Shakespeare embrassait toute la nature et toutes les images qu'elle contient ; il était naturellement érudit, c'est-à-dire qu'il n'avait pas besoin des lunettes de l'érudition pour lire le livre de la nature⁷⁸ ».

Donc, afin de ne pas refuser toute la poétique shakespearienne, la critique adopte d'autres approches de la notion de nature qui permettent de mieux définir le Barde : le dramaturge ne peut pas être décrit selon les critères académiques ; par ailleurs cette opposition aux critères esthétiques classiques prépare sa consécration. Il devient ainsi l'exemple d'un poète qui ne regardait pas la nature avec les 'lunettes' de l'érudition : ses œuvres ne portaient pas les traces des embellissements et de morale. Dryden explique :

The business of Poetry is to copy Nature truly and observe Probability and Verisimilitude justly, and the Rules of Art are to Shew us what Nature is and how to distinguish its Lineaments from the unruly and preposterous Sallies and Flights of an irregular and uninstructed Fancy⁷⁹.

En termes de 'poiesis', les règles résultent encore nécessaires pour construire l'objet artistique sur des bases solides, et pour le libérer de toutes les extravagances, les incohérences et les brutalités possibles. Cependant, le terme 'extravagant' devient à cette époque l'un des mots les plus souvent associé à la poésie de Shakespeare et à ses personnages. Caliban par exemple est souvent l'exemple de l'imagination puissante et sans règles de Shakespeare. Nicholas Rowe parle de ce personnage en termes de « beautiful extravagance⁸⁰ » en évoquant, ainsi, un oxymore : si d'un côté la création du dramaturge révèle des traits de beauté, de l'autre, elle montre aussi sa distance avec la représentation 'canonique' des héros. J'insiste sur le mot 'canonique' parce que la réception de Shakespeare, d'abord en Angleterre et ensuite en Europe, se joue sur cette question : le 'non-canonique', 'l'étrange', le 'divers' sont les adjectifs qui définissent souvent le Barde qui s'oppose au canon littéraire de l'époque. Les auteurs du dix-septième et du dix-huitième siècle font, avec le

⁷⁸ M. WILLEMS, *La genèse*, cit., p. 172.

⁷⁹ J. DRYDEN cité par M. WILLEMS, *La genèse*, p. 167.

⁸⁰ B. VICKERS, cit., vol 2, p. 6.

dramaturge de l'Avon, une expérience 'd'altérité poétique' qui requiert des efforts de compréhension, de classification et d'acceptation et qui finalement permettent à l'univers shakespearien d'être assimilé par le public.

Donc, au dix-huitième siècle ce binôme Shakespeare-nature définit la poésie du dramaturge comme une création instinctive et presque sacrée et il « est donc bien le produit de la nature, son porte-parole pour ainsi dire passif, qui n'a que faire de l'apport de la technique, puisque, tel un diamant, il apparaît dès l'abord dans sa perfection⁸¹ ». Ainsi, le *Fragment sur Shakespeare* s'alimente de cette lecture de la poétique du dramaturge et puise directement de Johnson et Pope, selon lequel le Barde « is not so much an imitator as an instrument of Nature⁸² ». En effet, l'Irlandais évoque souvent l'auteur de la *Dunciad* et ses mots célèbres sur le Barde⁸³ qui est « non è tanto un'imitatore della Natura, quanto n'è l'organo ; e non è tanto giusto dire, ch'egli parla da lei, che dire ch'ella parla per lui⁸⁴ ». Ces mots de Pope, contenus dans la préface de son édition des pièces de Shakespeare, signent, au début du dix-huitième siècle, une nouvelle conception du rapport entre Shakespeare et la nature. Le dramaturge, pour Pope, n'est pas assimilable à ces auteurs qui ont imité la 'belle nature', idéale et 'classique', mais il en est au contraire une émanation directe. De ce point de vue, il est évident que le Barde ne peut pas être jugé à partir des règles classiques, mais il est fondamental de créer une classification différente pour lui, et de donner ainsi une nouvelle lecture de l'idée de la nature. Ce topos de Pope est très souvent repris, durant tout le siècle, jusqu'à devenir un trait distinctif de la critique shakespearienne : le Barde est toujours associé à des thèmes tels que le 'génie créatif', l' 'imagination', le 'sublime' et à la poétique d'Homère.

Quand Sherlock insiste par exemple sur le rapport entre Shakespeare et nature, il ne se limite simplement pas à décrire le dramaturge comme un poète inspiré par la grande variété de l'univers humain, mais il identifie le Barde comme le « fils aîné, enfant chéri de la Nature⁸⁵ ». Cette idée n'est pas nouvelle, mais au contraire elle est employée à l'époque, comme dans l'écrit de Joseph Warton⁸⁶, *The Enthusiast : or the Lover of Nature*, de 1774 :

⁸¹ M. WILLEMS, *La genèse*, cit., p. 180.

⁸² ALEXANDER POPE, *The Works of Shakespeare, collated and Corrected by the former editions*, 1725, (éd) B. VICKERS, cit., vol. 2, p. 296.

⁸³ Voir *supra*.

⁸⁴ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 77.

⁸⁵ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 19.

⁸⁶ Joseph Warton (1722-1800) faisait partie du cercle de Dr Johnson. Il était traducteur du latin, en particulier de Virgile mais aussi critique des hommes de son temps comme de Alexander Pope. B. VICKERS, cit., vol. 3, p. 121.

What are the Lays of artful *Addison*,
 Coldly correct, to *Shakespeare's* Warblings wild?
 Whom on the winding *Avon's* willow'd Banks
 Fair Fancy found, and bore the smiling Babe
 To a close Cavern. (Still the Shepherds shew
 The sacred Place, whence with religious Awe
 They hear, returning from the Field at Eve,
 Strange Whisperings of sweet Music thro' the Air.)
 Here, as with Honey gather'd from the Rock,
 She fed the little Prattler, and with Songs
 Oft sooth'd his wond'ring Ears, with deep
 Delight On her soft Lap he sat, and caught the Sounds⁸⁷.

Les vers de Warton donnent toute la perspective du thème repris par Sherlock. Le dramaturge, entouré par le paysage naturel de sa ville natale⁸⁸, comme un nouveau Romulus sauvé avec son frère par la louve, est le fondateur d'une nouvelle poésie qui porte les traces de sa connaissance intime de la nature, et qui se détache des froids vers d'Addison.

Ce *topos* de Pope se retrouve aussi dans des ouvrages mineurs — avec quelques différences — catalogués par Brian Vickers : c'est le cas du panégyrique de William Guthrie, qui parle du langage de Shakespeare dans les termes donnés par Pope :

It is not Shakespeare who speaks the language of nature, but nature rather speaks the language of Shakespeare. He is not so much her imitator, as her master, her director, her moulder. Nature is a stranger to objects which Shakespeare has rendered natural⁸⁹.

Ces mots reflètent un enthousiasme pour Shakespeare que partage aussi Sherlock : nous sommes passés à une véritable adoration du dramaturge qui est élevé au-dessus de la nature même. En outre, la question nature-Shakespeare, se joue à cette époque sur le problème de l'érudition du dramaturge de l'Avon. Louis Théobald, par exemple, dans son écrit revendique la connaissance de Shakespeare des règles d'Aristote, cependant, il ne manque pas d'utiliser le *topos* de la nature :

if we look into his characters and how they are furnish'ed and proportion'd to the Employment he cuts out for them, how are we taken up with the Mastery of his portraits [...] What draughts of Nature! What variety of Originals, and how differing each from other⁹⁰.

⁸⁷ JOSEPH WARTON, *The Enthusiast: or the lover of Nature*, 1774, (éd) B. Vickers, cit., vol. 3, p. 121.

⁸⁸ J.L. HAQUETTE, *Le mûrier de Shakespeare*, cit.

⁸⁹ WILLIAM GUTHRIE, *An Essay upon English Tragedy. With Remarks upon the Abbé le Blanc's Observations on the English Stage*, 1747, (éd) B. VICKERS, cit., vol. 3, pp. 193-194.

⁹⁰ LEWIS THEOBALD, *The works of Shakespeare, Collated with the Oldest Copies, and Corrected, with Notes, Explanatory*

Sur la même ligne, Addison consacre à l'imagination de Shakespeare des pages dans le « Spectator »⁹¹ qui reflètent les points les plus importants de la discussion sur Shakespeare en Angleterre⁹². En effet, Addison élabore la théorie du 'génie naturel', soumis seulement aux règles de la nature : l'enfant de la Nature, l'élue des dieux doit avoir la possibilité de s'écarter des règles, d'être « wild and extravagant⁹³ », et encore :

Shakespeare was indeed born with all the seeds of Poetry, and may be compared to the stone in Pyrrhus's Ring which, as Pliny tells us, had the figure of Apollo and the Nine Muses in the Veins of it, produced by the spontaneous Hand of Nature, without any Help from Art⁹⁴.

Dans les réflexions sur le rapport entre la poésie et la nature, l'idée du respect des règles s'oppose à la vision de l'art comme production plus libre, et dont Shakespeare en est l'exemple. Évidemment, la question des règles dans la création des pièces théâtrales se concentre principalement autour de l'emploi des unités du théâtre classique. En l'absence de ces unités, le débat sur le Barde de ce siècle a souvent vu le dramaturge comme dépourvu de toute connaissance des Grecs et des Latins. C'est à partir de la première édition de ses œuvres qui se pose le problème de l'érudition du poète national : dans son *Account of Shakespeare*, Rowe ouvre la querelle sur l'utilisation des unités du théâtre par Shakespeare et il inaugure l'approche critique des 'mérites et des défauts' qui caractérise toute la réception du Barde.

4.2.2. La question des règles : 'art' et 'nature', ou Shakespeare comme Raphaël.

Sherlock clôt le *Fragment sur Shakespeare* en évoquant la différence entre les pièces de Ben Johnson, dramaturge respectueux des règles et des unités, et la dramaturgie du Barde :

Johnson son contemporain observa les unités ; Shakespeare ne voulut pas les observer. Il dit à Johnson : vous mettrez votre scène à Rome, et il faut que le spectateur qui fait qu'il est à Londres, fasse un effort d'imagination pour se croire à Rome. Qu'il fasse pour moi deux efforts d'imagination. Qu'il se croie à Rome, quand on lève la toile au premier Acte ; et quand on la lève au cinquième, qu'il se croie à Philippes⁹⁵.

and Critical, 1733, (éd) B. VICKERS, cit., vol. 2, p. 353.

⁹¹ Cfr. Chapitre 2.

⁹² JOSHUA H. NEUMANN, *Shakespearean Criticism in the Tatler and the Spectator*, «PMLA», vol 39, No 3 (Sep., 1924), pp. 612-623, <https://www.jstor.org/stable/457121>.

⁹³ J. ADDISON, «The Spectator», No. 160, September 3 (1711), cit., p. 126.

⁹⁴ J. ADDISON, «The Spectator», No 592 (10 September 1714), (éd) B. Vickers, cit., vol. 2, p. 207.

⁹⁵ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, pp. 75-76.

Sherlock explique ici la grande différence entre le théâtre à la Française et la représentation shakespearienne : cette différence se joue sur un 'pacte imaginaire' entre le dramaturge et les spectateurs qui participent activement à la construction de l'illusion théâtrale et enfin pur jouir de l'expérience esthétique donnée par les pièces du Barde. Il continue

Quelle en sera la conséquence ? Vous ferez une tragédie pleine de déclamations froides, qui contiendra des invraisemblances choquantes, en rassemblant des événements qui n'ont jamais pu arriver en vingt-quatre heures, et cette tragédie sera vide d'action, ce qui est opposée à l'idée fondamentale de la représentation théâtrale qui dit montrer une action (Δραμα) en dialogue. Je sacrifierai les unités auxquelles on ne peut se soumettre qu'aux dépens de l'action, et pour être exacte en quelques points, je ne veux pas être absurde en mille autres⁹⁶.

L'auteur irlandais montre ainsi sa préférence pour la dramaturgie shakespearienne en comparant les deux modèles : l'un qui se base sur le Δραμα, l'autre sur le *logos* en dénonçant en même temps les invraisemblances provoquées par la mise en scène d'événements qui ne peuvent pas se passer en vingt-quatre heures. Sherlock saisit parfaitement la différence entre les deux types de théâtres ; si la tragédie shakespearienne se base sur la représentation d'événements qui conduit au 'climax' de la pièce, la tragédie classique s'avère plutôt comme une invitation aux spectateurs de 'voir' et 'écouter'⁹⁷ : « Shakespeare tells a story. Racine analyzes a situation⁹⁸ ». Il relève ainsi cette comparaison impossible entre Racine et Shakespeare dans le *Fragment*, que de façon originale souligne l'écart entre ces deux dramaturges qui basent leurs représentations sur deux conceptions différentes : « Les étrangers qui ne connaissent pas Shakespeare, veulent le comparer avec Racine. Racine écrit des tragédies, et Shakespeare n'a jamais écrit une tragédie. On ne peut pas les comparer sous ce rapport⁹⁹ ». L'auteur irlandais montre ainsi un aspect nouveau par rapport à la critique de son temps, c'est-à-dire il a pris conscience de l'impossibilité de juger le Barde selon les catégories esthétiques et la méthode aristotélicienne, puisque cette comparaison ne renvoie qu'une image imparfaite et fautive de Shakespeare.

Ensuite, il continue à disculper le dramaturge anglais en le comparant à Raphaël :

Les Artistes sont partout les mêmes. Ce qu'a fait Shakespeare à Londres, Molière à Paris, Raphaël l'a fait à Rome, et l'a fait dans son Chef-d'œuvre, dans le chef-d'œuvre de la Peinture, dans sa *Transfiguration*. Les deux Dominicains à genoux sont une violation du bon sens, et des unités de lieu, de temps et d'action aussi choquante qu'il est possible de l'imaginer. Mais

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ T. BESTERMAN, cit., p. 22.

⁹⁸ Ivi, p. 21.

⁹⁹ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, p. 74.

gardons-nous de croire que Raphael n'en ait pas senti l'absurdité plus que nous. Son maître l'a voulu ainsi, et il a fallu lui plaire au lieu de dire : Raphaël manquait de goût, disons Raphaël a voulu devenir Cardinal. Le maître de Shakespeare et de Molière était le peuple, monstre inepte et bizarre : pour le satisfaire, ces Écrivains furent obligés de déposer leur propre esprit, et de prendre l'esprit du Parterre. Il n'exista jamais trois hommes qui eussent plus de goût que Raphaël, Molière et Shakespeare. Tous trois ont voilé le bon goût. Mais ne disons pas pour cela qu'ils ne l'ont pas connu ; disons qu'ils l'ont sacrifié au désir de faire leur fortune¹⁰⁰.

Dans les pièces de Shakespeare la violation des règles n'est pas une nouveauté dans l'histoire des arts selon Sherlock. Afin de démontrer la valeur de la création shakespearienne, l'auteur irlandais établit une analogie entre le Barde et Raphaël, ce dernier étant jugé comme le peintre le plus régulier parmi les artistes de son âge. Sherlock semble en effet avoir une prédilection pour les artistes italiens notamment pour Corrège et Raphaël, auxquels il consacre plusieurs passages dans les *Lettres d'un voyageur anglais*¹⁰¹. En particulier, dans son Grand Tour il visite Dresde et Rome¹⁰² villes qui conservent les œuvres de ces deux auteurs qui se distinguent l'un de l'autre pour leur approche différente à la peinture :

Jamais peintre n'a dessiné comme Raphael, jamais peintre n'a connu le clair-obscur comme le Corrège. Raphael est toujours correct & noble, le Corrège a souvent des négligences. Raphaël prit beaucoup d'idées dans les statues & les bas-reliefs anciens, le Corrège ne pilla que la Nature. Raphaël a toutes les grâces majestueuses ; le Corrège a toutes les grâces aimables¹⁰³.

Sherlock dévoile dans les *Lettres*, les qualités des deux artistes en définissant Corrège comme le peintre le plus diligent dans l'application des règles classiques : « Corrège est sans rival : la magie de son pinceau détache ses figures absolument de la toile, & avec ce relief, elles ont un moelleux *inarrivable*¹⁰⁴ ». En revanche, Raphaël est un « modèle parfait¹⁰⁵ ». Sherlock utilise la perfection de la composition de l'artiste italien pour réhabiliter Shakespeare comme témoignage ultérieur de l'osmose entre esthétique dramatique et esthétique picturale au siècle des Lumières¹⁰⁶. Raphaël, en tant que modèle parfait, qui a étudié les classiques avec profit, a désobéi aux principes des trois unités, d'action, de temps et de lieu — tout comme aux bienséances — dans le tableau considéré

¹⁰⁰ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 79.

¹⁰¹ La comparaison entre Corrège et Raphaël se trouve dans la lettre VI sur Dresde, contenue dans le premier recueil : M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., pp. 35-44.

¹⁰² Il souligne dans la Lettre VI de Dresde : « C'est au Vatican qu'on apprend à admirer les chefs-d'œuvre de Raphael ; c'est à Dresde qu'on apprend à apprécier les tableaux de Corrège », M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 37.

¹⁰³ M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., pp. 41-42.

¹⁰⁴ Ivi, p. 40.

¹⁰⁵ Ivi, p. 39.

¹⁰⁶ PIERRE FRANZ, *L'esthétique du Tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presse Universitaire de France, 1998.

comme son chef-d'œuvre. La *Transfiguration* (1518-1520) devient l'exemple de l'art qui échappe aux règles. En effet, dans son tableau l'artiste d'Urbino, avait voulu créer un ouvrage de grandes dimensions, capable de susciter chez les spectateurs une réaction de choc. La toile de l'œuvre se compose de deux parties parfaitement délimitées : la lumière dans la portion supérieure s'oppose à l'obscurité de celle inférieure ; la foule de gens, et l'ombre, souligne le contraste entre les deux scènes que Raphaël unit sur la même toile. En effet, l'épisode miraculeux de la Transfiguration de Jésus Christ représente l'acmé de sa vie publique « as His Baptism is its starting point, and His Ascensions its end¹⁰⁷ », raconté par les Évangiles de Matthieu (17,1-6), Luc (9, 28-36) et Marc (9,1-8). Ici, nous lisons que « Il fut transfiguré devant eux ; son visage devint brillant comme le soleil, et ses vêtements blancs comme la lumière¹⁰⁸ ». Le peintre transpose sur la toile la lumière, manifestation de Dieu en Christ, avec la clarté qui s'oppose à l'obscurité à dans la partie inférieure du tableau, où deux parents conduisent devant les apôtres leur fils épileptique, dans l'espoir d'une guérison miraculeuse. L'œuvre ne représente, donc, pas un miracle, mais plutôt l'échec des disciples



Figure 2 Raffaello Sanzio (1483-1520) – La Transfiguration (1516-1520). Musei Vaticani, Rome.

ou mieux, leur impuissance face à la maladie. Sans la présence du Christ, ils ne réussissent pas à sauver l'enfant, épisode évoqué à plusieurs reprises par les Évangiles de Matthieu (17, 14-21), Marc (9, 14-29), Luc (9, 37-43). Donc, Raphaël montre deux événements différents, qui se passent dans deux lieux différents, mais qui sont liés par un fil rouge bien précis : lorsque Jésus Christ se manifeste dans sa transcendance divine, les disciples montrent toute l'impuissance de leur nature humaine et de leur manque de foi. Cependant, la juxtaposition de deux épisodes différents sur la même toile a été jugée, au siècle de Sherlock, comme une marque d'irrégularité et d'incohérence chez Raphaël¹⁰⁹. En effet, dans le *Traité de la peinture et de la sculpture*¹¹⁰,

publié au début du XVIII^e siècle par Richardson père et fils, les

¹⁰⁷ BARNABAS MEISTERMANN, *Transfiguration*, (éd) AA. VV., *Catholic Encyclopedia*, 15 vols, New York, The Encyclopedia Press, 1907, vol 15.

¹⁰⁸ Matthieu 17, 1-6.

¹⁰⁹ Voir BARBARA AGOSTI, *Sulla fortuna critica della Trasfigurazione di Raffaello*, «Annali di Storia della critica d'arte», No 4 (2008), pp. 459-487.

¹¹⁰ RICHARDSON, *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, 3 vols, Amsterdam, Herman Uytwerf, 1728.

auteurs soulignent le manque d'unités de lieux, de temps et d'action dans le tableau de Raphaël, en considérant que

Le Sujet de ce Tableau est, sans contredit, l'Histoire de la *Transfiguration* de Jésus-Christ (...) et sur ce pié-là, il est assurément sujet à des Objections Critiques, d'une évidence si manifeste, qu'on n'y sauroit répondre absolument; car non seulement on y trouve attachée une autre Histoire, qui n'y a aucun rapport, & qui débauche l'attention de dessus le Sujet principal, ce qui fait tort à la Pièce; mais aussi la Sublimité & la Magnificence de la *Transfiguration* est d'une telle nature, que quelque excellente que cette Histoire inférieure puisse être en elle-même, elle ne sauroit enrichir la Composition, si ce n'est de la manière qu'une Frange d'Estame enrichiroit un Habit de Brocard (...) il n'y a point de connexion du tout entre l'une et l'autre Histoire (...) ¹¹¹.

Il est fort probable que Sherlock a eu l'occasion de connaître le débat sur la *Transfiguration*¹¹². Cependant l'auteur irlandais semble anticiper de quelques années les considérations que Goethe formule pendant ses voyages en Italie de 1786 à 1788. Dans son ouvrage publié seulement dans les premières décennies du XIX^e siècle, l'écrivain allemand parle lui aussi de ce tableau vu à Rome. Goethe « vede nella rinata 'estetica neoantica' del Sanzio la grandiosità morale dei classici¹¹³ » et l'exemple concret dans la peinture de cet affranchissement des règles de l'unité, de lieu, d'action et de temps. La *Transfiguration* est ainsi l'un des ouvrages de peinture qui, vers la fin du XVIII^e siècle, est mis en relation avec les nouvelles théories esthétiques qui seront propres au Romantisme¹¹⁴ et que Sherlock semble anticiper.

L'opposition 'nature' et 'art' est donc centrale dans le *Fragment sur Shakespeare* : l'auteur retrouve dans l'histoire de l'art l'exemple d'un auteur, qui comme Shakespeare, a désobéi aux unités tout en restant un modèle de peinture. Raphaël, exactement comme Shakespeare, néglige dans la *Transfiguration* les règles de l'art en faveur de la liberté de la création artistique. Ainsi, l'auteur irlandais montre l'inefficacité de juger un artiste selon les règles académiques. Cela s'accorde à la ligne tracée aussi par Addison, selon lequel :

¹¹¹ RICHARDSON, Père et Fils, *Traité de la peinture et de la sculpture*, Genève 1972, pp. 312-318. Cité B. AGOSTI, cit., p. 500.

¹¹² MAURIZIO CALVESI, *Raffaello. La Trasfigurazione*, dans *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del '500 romani*, Roma, Bonsignori Editore, 1984.

¹¹³ B. AGOSTI, cit., p. 500.

¹¹⁴ Barbara Agosti indique que plusieurs philosophes de l'époque romantique et de la fin du dix-neuvième siècle offrent des réflexions sur la *Transfiguration* de Raphaël sous le même signe que Goethe: « Dal *Viaggio in Italia* di Goethe: « Dal *Viaggio in Italia* di Goethe la rivendicazione della unitaria armonia compositiva della *Trasfigurazione* passa nell'*Estetica* di Hegel (apparsa postuma nel 1836- 38), nel *Cicerone* di Burckhardt (1855), e arriva fino a *La nascita della tragedia* di Nietzsche (1876) ». B. AGOSTI, cit., p. 501.

our critics do not seem sensible that there is more beauty in the works of a great genius who is ignorant of the rules of art than in those of a little genius who knows and observes them. [...] Our inimitable Shakespeare is a stumbling-block to the whole tribe of these rigid critics¹¹⁵.

Ce problème du manque de règles et d'érudition de Shakespeare mettait en doute ainsi le prestige de l'auteur national : les pivots du théâtre anglais ne pouvaient pas se poser sur la poétique d'un dramaturge qui ignorait la tradition ancienne. Pour cette raison, le débat critique anglais s'intéresse beaucoup à cette question pour essayer de démontrer l'érudition du Barde et légitimer sa présence dans le canon national¹¹⁶.

Ben Johnson aborde également la question en affirmant que Shakespeare avait « small *Latine*, and Lesse *Greecke*¹¹⁷ » en ouvrant ainsi ce débat. Pour tous les auteurs qui se sont occupés de la matière shakespearienne dans les années 1670, la question était en effet fondamentale : Gildon dans son *Essay on the Stage*, démontre que Shakespeare avait quelques connaissances d'Ovide et de Plaute. De même, Dennis affirme que le Barde était

deficient in the 'poetical art' he could not but have been ignorant of the classics, for, had he known them, he could not have failed to profit by them [...] he who allows that Shakespeare had learning and a familiar acquittance with the Ancients, ought to be looked upon as a detractor from his extraordinary merit and from the glory of Great Britain¹¹⁸.

Sherlock ne touche pas directement ce point de discussion, mais il reprend plutôt les mêmes argumentations que Pope. En effet, comme l'Irlandais, Pope ne fait aucune référence au débat sur l'éducation de Shakespeare, mais au contraire « every statement he makes is carefully guarded¹¹⁹ ». En revanche, Pope montre indirectement l'érudition de Shakespeare lorsqu'il affirme que le dramaturge de Stratford avait une grande compréhension de l'esprit du peuple romain (en admettant implicitement la connaissance du dramaturge des sources latines) : « without assistance or advice from the learned, as without the advantage of education or acquittance among them, without that knowledge of the best models, the Ancients, to inspire him with an emulating of them¹²⁰ ». D'après Pope, Sherlock suggère la même idée dans le *Fragment*, lorsqu'il donne la traduction du *Jules César* :

¹¹⁵ JOSEPH ADDISON, «the Spectator», No 592, September, 10 (1714), (éd) B. VICKERS, cit., vol. 2, p. 207.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ B. JOHNSON, *To the memory of my beloved, The Author Mr. William Shakespeare*, 1623, (éd) B. VICKERS, cit., vol 1, p. 21.

¹¹⁸ (éd) N. SMITH, cit., p. xxiii.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ivi, p. xxiv.

En général, le Peuple est par tout Peuple, mais chaque Peuple a de plus son caractère particulier, et celui de Londres, celui de Paris et celui de Rome, ont chacun un caractère fort différent. Ceux qui n'ont pas vu Rome, ne pourront pas imaginer avec quelle vérité le Peuple est peint dans ce discours, et peint tel qu'on le voit encore aujourd'hui. Le même emportement, la même violence dans ses mouvements, la même promptitude à s'enflammer, la même disposition à faire tout par l'impulsion du moment, et rien par raison, voilà les qualités distinctives du Peuple de Rome ; et les mots de Shakespeare, *égorger*, *brûler*, *massacrer*, sont de traits du caractère des Transtévérins tel qu'il se montre encore au moment que j'écris¹²¹.

En exploitant son rôle d'écrivain/voyageur, Sherlock témoigne à ses lecteurs le caractère du peuple de Rome tel que Shakespeare l'a peint dans son *Julius Caesar*. C'est bien l'expérience de voyage qui résulte ici centrale pour le discours sur le *Jules César* : « Au moment que j'écris » se réfère au séjour de Sherlock à Rome, quand il aborde la rédaction du *Consiglio ad un giovane poeta*. Ainsi, le chanoine non seulement utilise les thèmes principaux du débat sur Shakespeare en Angleterre dans son *Fragment*, mais il alimente ses observations avec l'expérience du voyage pour valider toutes les théories en faveur de Shakespeare¹²².

Cependant, l'opposition entre la création dérèglée et l'art qui suit les principes et les normes académiques, se résout au dix-huitième siècle en recourant au concept de 'génie naturel', qui voit l'opposition entre les artistes caractérisés par « a natural fire and impetuosity¹²³ » et ceux qui ont utilisé leurs talents naturels à l'étude des classiques. Shakespeare figure ainsi comme l'auteur qui a représenté parfaitement la nature, et qui a interprété sa puissance, ce qui le place au même niveau qu'Homère.

4.2.3 Pope, Homère et Shakespeare dans le *Fragment*.

Le problème de l'érudition de Shakespeare porte les auteurs du dix-huitième siècle à se poser une autre question : comment Shakespeare peut-il susciter le plaisir du public sans respecter les règles, là où plusieurs écrivains contemporains échouent malgré leurs pièces régulières ? L'observation des règles n'était pas une garantie de succès au théâtre, cependant la critique semble résoudre le paradoxe sur Shakespeare en l'associant souvent à Homère. Comme l'auteur grec a bien peint la nature humaine malgré sa cécité, ainsi Shakespeare a réussi à représenter sur les scènes toutes les nuances du genre humain, malgré son manque prétendu d'érudition classique.

¹²¹ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., pp. 71-72.

¹²² Dans le chapitre 2 j'ai souvent évoqué l'idée que Sherlock aborde ses réflexions poétiques à partir d'événements et éléments de la vie réelle qu'il observe pendant ses voyages. Il semble que l'auteur emploie la même stratégie dans ce cas.

¹²³ J. ADDISON, «The Spectator», No 160, September 3(1711), (éd) D. F. BOND, cit., p. 128.

Martin Sherlock ne manque pas d'utiliser ce thème de la critique en ouvrant son éloge de Shakespeare avec des références à Homère : « [Shakespeare est] toujours neuf, toujours vrai, tu [Shakespeare] es le seul prodige qu'ait enfanté la nature. Homère fut le premier des hommes, mais tu es plus qu'humain¹²⁴ ».

Cette analogie Shakespeare-Homère faite par Sherlock, se résout en faveur du premier :

Cherchons un point dans lequel on puisse faire un juste parallèle. Homère, le père de la Poésie, fut aussi le père de l'éloquence. L'éloquence était un objet de la plus haute importance dans l'éducation Grecque : Homère le dit souvent, et quand Pélée confia Achille à Phénix pour l'élever, les deux seules choses qu'il lui recommanda, furent de faire de son fils un homme éloquent et un brave guerrier [...]. Il paraît par le grand nombre de discours qu'Homère a introduit dans l'*Iliade* qu'il avait une prédilection particulière pour l'éloquence. Il en a plusieurs qui sont très beaux. [...]¹²⁵

Le lexique utilisé pour les deux auteurs par Sherlock n'est pas neutre : si Shakespeare est le « Fils aîné, l'enfant chéri de Nature¹²⁶ », Homère est de suite le « premier des hommes » et encore le « Père de la Poésie », comme pour souligner implicitement un rapport de filiation entre l'auteur grec et le Barde, comme si les deux auteurs étaient des émanations les plus évidentes de la Nature sans filtres. En effet, les deux auteurs partagent la même catégorie esthétique du sublime et sont souvent associés à l'idée de poètes originaux et primitifs, fondateurs de genres littéraires, qui porte la critique des Lumières à considérer leurs œuvres comme un flux dicté directement de la Nature, sans intercession de l'érudition et des règles aristotéliennes. Ainsi, la Nature qu'ils dépeignent est un mélange de bas et de haut, d'éléments beaux et laids en même temps, ce qui porte à identifier complètement Homère à la Nature : « Nature and Homer were [...] the same¹²⁷ », exactement comme nous avons vu dans le cas de Shakespeare. En effet dans le texte italien de Sherlock l'originalité aussi devient un trait distinctif de la poésie :

Addio, caro Giovane, non fate niente *invita Minerva*; esaminate bene le vostre Forze, e scegliete un Soggetto proporzionato a queste Forze, ed analogo al vostro Ingegno; allora vi restano due Idee; lo studio della bella Nature, e lo studio dei buoni Modelli: il primo solo può darvi dell'Originalità, il secondo solo può raffinarvi e perfezionarvi il Gusto¹²⁸.

¹²⁴ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 20.

¹²⁵ Ivi, p. 42-43.

¹²⁶ Ivi, p. 19.

¹²⁷ ALEXANDER POPE, *An Essay on Criticism*, London, W. Lewis, 1711, p. 10.

¹²⁸ M. SHERLOCK, *Consiglio*, p. 101-102.

Le *Consiglio ad un giovane poeta* se termine avec l'invitation de Sherlock au jeune à tenter de reproduire, à travers l'étude de la Nature, l'originalité, caractéristique principale de la poésie de Shakespeare, évoquée aussi par Pope :

if ever any author deserved the name of an Original, it was Shakepear [*sic*]. Homer himself drew not his art so immediately from the fountains of Nature : it proceeded thro's Aegyptian strainers and channels, and come to him not without some tincture of the learning, or some cast of the models, of those before him. The Poetry of Shakepear[*sic*] was Inspiration indeed: he is not so much an Imitator, as an Instrument, of Nature; and 'tis not so just to say that he speaks from her, as that she speak's thro's him¹²⁹.

L'originalité est l'une des catégories esthétiques qui se profilent pendant le dix-huitième siècle¹³⁰. Exactement comme 'nature' et 'art', mentionnés par Sherlock, cette notion est difficile à délimiter et définir, surtout à cause du grand débat critique pendant les XVII^e et XVIII^e siècles. En effet, si l'on contextualise cette idée de Sherlock dans le panorama critique anglais de l'époque nous nous apercevons qu'elle est intégrée dans les notions plus larges d'imitation, 'génie' et 'imagination'. Il semble que le concept d'original associé à Homère et à Shakespeare est utilisé par l'Irlandais pour soutenir ses thèses contre l'approche imitative des anciens modèles, qui limite la création individuelle en faveur d'une adhésion stérile aux règles. En effet, Sherlock reprend et approfondit à sa manière le point de la question au cœur de la Querelle des Anciens et des Modernes. L'invitation au jeune lecteur du *Consiglio* d'étudier la Nature pour saisir l'originalité des anciens modèles, et pour en tirer des exemple bon goût, semble révéler toute l'ambiguïté de Sherlock. Il s'insère à mi-chemin entre les anciens et les modernes, pour lesquels l'originalité, évoquée par Perrault au siècle précédent, se configurait comme le « souci de n'imiter personne, d'être eux-mêmes, de laisser s'exprimer le feu intérieur que les brules¹³¹ ».

Comment expliquer donc les positions de Sherlock à moitié entre l'étude de la Nature, Homère et Shakespeare et l'exaltation pour les modèles anciens, ainsi que son admiration pour Boileau ? À mon avis, il faudrait repenser ces positions de Sherlock par rapport aux auteurs que Roland Mortier a appelé « théoriciens anglais du génie¹³² », c'est-à-dire, Alexander Gerard, William Duff et Joseph Addison. Tous les trois remontent aux origines du terme génie, et tous les trois

¹²⁹ Alexander POPE, *The Works of Shakespeare*, 1725, (éd) B. Vickers, cit., vol. 2, p. 296.

¹³⁰ ROLAND MORTIER, *L'originalité: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

¹³¹ R. MORTIER, cit., p. 54.

¹³² Ivi, p. 66.

donnent des définitions de ce concept en l'associant aux idées d'imitation', 'jugements' et 'goûts'.

Par exemple, pour Gerard

le génie consiste avant tout dans la capacité d'invention et dans celle d'associer les idées les plus éloignées. Ce faisant, il se place délibérément en dehors des théories extrêmes selon lesquelles le génie est un pur don naturel ou, au contraire, est entièrement acquis par l'étude et par l'effort¹³³.

En revanche, Duff, comme Addison¹³⁴, distingue deux typologies de génie : celui proprement dit, et le 'génie original' considéré comme la puissance native « which the mind possess, of *discovering something new and uncommon* in every subject¹³⁵ ». Mais surtout, il est caractérisé par « an inventiv and plastic Imagination, by which it sketches out a creation of its own, discuses truths that were formerly unknown, and exhibits a succession of scenes and events which were never before contemplated or conceives¹³⁶ ». Donc, en conformité avec les réflexions de l'époque, Sherlock trace une sorte de corollaire pour le jeune poète qui peut suivre deux routes possibles : la création 'originale', qui naît de la nature, ou l'étude de modèles. Il admet la possibilité de la coexistence entre le génie dérégulé à la Shakespeare et à la Homère, et l'idée d'ordre et de norme qui remonte à Horace. Dans ce point de vue, Sherlock se rapproche de l'idée que Münch appelle le « pluriel du beau¹³⁷ », en refusant de concevoir la création artistique comme l'application objective de règles extérieures à l'artiste. Sherlock et ses contemporains, admettent la possibilité de la création comme fruit pur de « l'instinct de l'écrivain original¹³⁸ ».

Sherlock est donc loin de refuser les anciens en tant que modèles, mais en même temps il admet la notion de Nature-Original, en fournissant ainsi une troisième voie entre les deux positions. Cependant, cette voie à demi, qui concilie les deux approches, correspond à un refus de la méthode *imitative* de l'art, en faveur de l'émulation¹³⁹ : la copie stérile des modèles anciens ne peut pas engendrer une œuvre 'originale', comme celle de Shakespeare. Ainsi, la polémique contre la simple l'imitation chez Sherlock semble s'inspirer directement des idées de Young : quand l'auteur irlandais

¹³³ Ivi, pp. 67-68.

¹³⁴ Joseph Addison parle souvent du génie dans plusieurs numéros du «Spectator» en particulier les 159 et 160. Il arrive à la conclusion qu'ils en existent deux types : le 'génie naturel' et le 'génie imitatif' ou de l'éducation. Le premier n'est soumis aux règles de l'éducation, mais il puise directement des éléments naturels pour créer l'œuvre d'art. J. ADDISON, «The Spectator», No. 160, September 3 (1711), (éd) D. F. BOND, cit., p. 126.

¹³⁵ WILLIAM DUFF, *An Essay on Original Genius and its various modes of Exertion in Philosophy and the fine Arts, particularly in Poetry*, London, Edward and Charles Dilly, 1767, p. 86.

¹³⁶ Ivi, p. 89.

¹³⁷ M. MÜNCH, cit.

¹³⁸ Ivi, p. 116.

¹³⁹ Je renvoie au chapitre 1.3.2.

encourage le jeune lecteur à « Studiare gli Antichi, non per imitarli, ma per emularli¹⁴⁰ », il reprend les visions de Young, selon lequel « la seule imitation légitime consiste à égaler son modèle et non à copier l'œuvre¹⁴¹ ». Tout comme Sherlock, Young affirme que

[..] he who takes the same method, which Homer took, for arriving at a capacity of accomplishing a work so great. Tread in his steps to the sole fountain of immortality ; drink where he drank, at the true Helicon, that is, at the breast of Nature [...] The less we copy the renowned ancients, we shall resemble them the more¹⁴².

Comme Young, Sherlock admet donc le recours aux sources antiques, sauf s'il ne se limite pas à la copie stérile. À ce sujet, Young parle de l'imitation des classiques non comme 'réplique', mais en termes de 'contagion' qui prend le départ de l'étude des anciens, donc, « d'une familiarité générale avec leurs œuvres¹⁴³ ». Pour Sherlock, Racine « seguì questi modelli almeno *passibus quis*¹⁴⁴ », au contraire Shakespeare « s'apri una nuova carriera, vi giunse sopra l'ala d'ingegno, e creò un genere assolutamente nuovo¹⁴⁵ ».

Loin d'être un simple contestateur de la poésie italienne de l'époque, Sherlock essaye de proposer une classification de la poétique de Shakespeare aux Italiens, et élevant le dramaturge non seulement au niveau des anciens, mais en définissant aussi son approche *émulative* à la création littéraire, ce qui le rend effectivement un nouvel Homère.

4.3 L'attention pour le personnage Shakespearien dans les traductions du *Fragment sur Shakespeare*.

La traduction française fournit une ultérieure réflexion sur les thèmes de la critique anglaise du *Fragment sur Shakespeare*. Le traducteur intervient sur la compréhension du texte avec des notes et des commentaires qui ont la fonction d'approfondir les sujets évoqués par Sherlock. En particulier, la note sur le personnage de Coriolan aborde une longue réflexion critique sur l'éloquence de Shakespeare et de son personnage : Coriolan, insulté par l'adversaire, répond en évoquant des images nouvelles et sublimes, qui impressionnent le spectateur/lecteur de Shakespeare :

¹⁴⁰ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 49.

¹⁴¹ R. MORTIER, cit., p. 79.

¹⁴² EDWARD YOUNG, *An Essay on Lyric Poetry*, dans *The Work in prose of the Reverend Edward Young*, London, P. Brown, H. Hill, S. Payne, 1765, p. 284.

¹⁴³ R. MORTIER, cit., p. 80.

¹⁴⁴ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 81.

¹⁴⁵ Ibidem.

C'est au *valeureux*, au *sensible*, au *fier* Coriolan, que Tullus dit une injure, et une injure qui le touche sur le point le plus délicat, sur sa gloire militaire. Le cœur enflammé, l'imagination échauffée, Coriolan répond : «Moi faible, imposteur, tu le sais, que, comme un Aigle dans un colombier, j'ai frappé d'effroi tes Volsques dans Corioles». Coriolan fait une comparaison sans le savoir et le Lecteur qui s'échauffe avec lui, ne s'en aperçoit pas non plus. Il voit seulement un trait de caractère qui lui développe Coriolan tout entier, et un sentiment sublime qui transporte son âme¹⁴⁶.

Le traducteur français de Sherlock épouse l'idée qui voit Shakespeare comme le plus grand connaisseur de la nature humaine, des caractères des hommes et de l'âme des personnages, que Sherlock avait bien souligné dans son éloge : « Personne n'a connu comme Shakespeare l'Art de montrer un caractère. Il possède au plus haut degré le mérite de faire parler les hommes, non comme ils parlent en général, mais comme doit parler chaque individu, suivant son génie et la situation¹⁴⁷ ». Cette intervention du traducteur sur le texte de départ s'articule comme une défense à Sherlock, mais surtout, elle met l'attention sur la question de personnages de Shakespeare, dont les 'spécificités individuelles' commencent à être étudiées par la critique vers la fin du siècle. Notamment, les années de la publication du *Fragment sur Shakespeare* correspondent à un changement dans la conception de la tragédie : la vision aristotélicienne, qui la conçoit comme imitation de l'action, est supplantée par une idée de tragédie qui se base sur la nature et l'individualité du personnage. L'action prend ainsi le départ des individus qui, dans le théâtre du Barde, ne sont pas des héros idéalisés : au contraire « le mythe shakespearien repose sur l'existence de l'univers shakespearien, véritable monde parallèle à l'univers humain¹⁴⁸ ». Richard Steel souligne lui aussi la psychologie profonde du héros shakespearien, tout comme Pope qui manifeste son admiration pour ces personnages. En effet, l'idée selon laquelle les héros shakespeariens n'ont pas la même nature que les autres héros du théâtre est souvent utilisée par la critique. De manière générale, les personnages shakespeariens sont conçus comme des 're-créations' de la nature humaine portées sur la scène.

Les lecteurs de l'époque de Sherlock s'aperçoivent de la grande variété de types humains de Shakespeare qui les conduit à s'interroger sur la complexité de ces personnages, comme dans le cas de William Richardson, qui écrit *A philosophical analysis and illustration of some of Shakespeare's remarkable characters*¹⁴⁹, publié en 1774. Dans cette étude, le dramaturge anglais n'est pas

¹⁴⁶ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., pp. 27-30.

¹⁴⁷ Ivi, p. 29.

¹⁴⁸ M. WILLEMS, *La genèse*, cit., p. 246.

¹⁴⁹ WILLIAM RICHARDSON, *A Philosophical Analysis and Illustration of Some of Shakespeare's Remarkable characters*, London, J. Murray, 1774.

seulement un auteur de théâtre, mais aussi le créateur d'un monde parallèle des personnages qui prennent vie grâce au souffle vital qu'il leur donne. Il s'agit de reproduction de l'humain dans toute sa complexité¹⁵⁰ : Hamlet, Macbeth, Coriolan ou Caliban sont donc considérés par la critique de la fin du siècle comme des individus qui ont leur propre vie et leur psychologie, et dont la conduite morale et les caractères offrent un portrait nuancé de l'être humain. Il est intéressant de voir le rôle joué par les adaptations néoclassiques de Shakespeare de la fin du XVII^e siècle, où la simplification des intrigues a permis de mettre en relief les personnages principaux, leurs conflits intérieurs, leurs caractères qui les conduisent à l'épilogue tragique. Ainsi, chaque personnage de l'univers shakespearien est identifié à sa tragédie personnelle : Macbeth est l'exemple de l'ambition aveugle et meurtrière ; l'Othello le jaloux homicide, l'Hamlet le fou poussé par la soif de vengeance, Roméo et Juliette les amants malheureux. Ensuite, le style de jeu de David Garrick, qui a interprété presque tous les grands personnages shakespeariens, leur a donné une nouvelle dimension, plus naturelle, loin des froids personnages représentés selon le style 'classique'.

Richardson part ainsi des personnages Shakespeariens pour aborder la compréhension de toute la nature humaine : « my intention is to take poetry subservient to philosophy, and to employ it in tracing the principles of human conduct¹⁵¹ ». Shakespeare est ici vu comme le créateur et philosophe des comportements humains : son personnage est un être autonome doué d'une vie propre.

Cet intérêt du traducteur français pour Coriolan est l'issue d'une longue digression sur la passion qui anime le caractère enflammé du protagoniste, présenté par le traducteur comme un 'type' d'homme et non comme l'idéalisation du guerrier sur la scène : « Supposez donc que vous êtes Coriolan, et cherchez ensuite ce que vous diriez à sa place¹⁵² ». Le traducteur invite ici le lecteur à faire un effort pour s'identifier au Coriolan. Le lecteur du *Fragment* et des œuvres de Shakespeare comprend ainsi que ces personnages ne lui offrent pas des exemples de conduite morale, mais ils sont montrés dans toutes leurs complexité et ambiguïté qui sont propres à l'homme. En effet, l'idée de la critique, et donc du traducteur de Sherlock, est que pour comprendre le personnage de Coriolan, sa réponse à ses adversaires, ainsi que sa conduite, il faut d'abord saisir son histoire, sa psychologie et les raisons qui le poussent à l'excès de ses passions. Pour Sherlock, les mots de

¹⁵⁰ M. WILLEMS, *La genèse*, cit., p. 308.

¹⁵¹ W. RICHARDSON, cit., p. 41.

¹⁵² M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 29.

Coriolan qui répond aux insultes de son adversaire évoque de nouvelles images jamais utilisées en poésie :

If you have writ your annals true, 'tis there,
That, like an Eagle in a dove-cote, I
Flutter'd your Volscians in Corioli :
Alone I did It. 'Boy!'¹⁵³

Cette métaphore «an Eagle in a dove-cote» possède pour l'Irlandais les mêmes traits «du sublime *Qu'il mourut*¹⁵⁴» prononcé par le vieux Horace de la pièce de Corneille¹⁵⁵. Cependant, selon le traducteur, l'éloquence de Coriolan, qui dans l'excès des passions donne des métaphores inusuelles, est le fruit de la grande connaissance du cœur humain de Shakespeare. Donc, l'ardeur discursive, les mots et les images évoquées par chaque personnage du Barde ne dérivent pas de l'idéalisation d'une typologie humaine ; ou contraire, ils sont une démonstration de la grande complexité et variété de l'être humain. Pour Willems « soumettre le personnage shakespearien à un examen psychologique ou psychiatrique, c'est apporter la preuve que l'on considère comme un individu à part entière, et non comme un héros dramatique¹⁵⁶». En effet le traducteur affirme :

Une extrême sensibilité fut le partage de ce Héros. C'est d'elle que dépendirent tous les événements de sa vie. C'est elle qui lui mit les armes à la main contre sa Patrie ; c'est elle aussi qui les lui fit rendre à sa mère. Cette vive sensibilité avait allumé dans son âme, une passion ardente pour la gloire militaire. Ainsi, traiter Coriolan de lâche et d'enfant, c'était pour lui l'outrage le plus sanglant, un affront d'autant plus cruel que rien n'était plus directement opposé à son caractère¹⁵⁷.

En suivant la description donnée par le traducteur, le lecteur peut comprendre les mots du Coriolan grâce surtout à l'histoire personnelle du personnage «Une extrême sensibilité fut le

¹⁵³ WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tragedy of Coriolanus*, (éd) John Dover Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 127.

¹⁵⁴ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 32.

¹⁵⁵ Cette réponse a été jugée sublime d'abord par Voltaire qui écrit : « Voilà ce fameux *qu'il mourût*, ce trait du plus grand sublime; ce mot auquel il n'en est aucun de comparable dans toute l'antiquité. Tout l'auditoire fut si transporté qu'on n'entendit jamais le vers faible qui suit : et e morceau n'eût-il que d'un moment retardé sa défaire, étant plain de chaleur, augmenta encore la force du qu'il mourût. Que de beautés! et d'où naissent-elles? D'une simple méprise très naturelle, sans complication d'événements, sans aucune intrigue recherchée, sans aucun effort. Il y a d'autres beautés tragiques, mais celle-ci est au premier rang. Il est vrai que le vieil Horace, qui était présent quand les Horaces et le Curiaces ont refusé qu'on nommât d'autres champions, a dû être présent à leur combat. Cela gêne jusqu'au qu'il mourût». PIERRE CORNEILLE, *Horace*, dans (éd) VOLTAIRE, *Théâtre de Pierre Corneille avec les commentaires de Voltaire*, Paris, Chez Bossange, Masson et Besson, Tome IV, 1797, pp. 188-189. Il est clair que la référence aux vers de Corneille est ici une référence implicite au commentaire de Voltaire et de Le Harpe, adversaires de Shakespeare.

¹⁵⁶ M. WILLEMS, *La genèse*, cit., p. 302.

¹⁵⁷ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 30.

partage de ce Héros. C'est d'elle que dépendirent tous les événements de sa vie. C'est elle qui lui mit les armes à la main contre sa Patrie ; c'est elle aussi qui les lui fit rendre à sa mère¹⁵⁸». Cet aspect indique que le personnage de Shakespeare n'est pas une création qui vit seulement lors de la mise en scène, mais au contraire qu'il a une essence au dehors de la création théâtrale.

Sherlock réserve la même attention pour l'individualité au personnage d'Othello. L'auteur s'en sert pour donner un exemple des réactions de l'homme face à la disgrâce et à la douleur d'avoir tué sa femme sans raison, ce qui montre une lecture assez originale du personnage associé au drame de la jalousie :

Les autres Poètes ont bien fait parler les hommes par le moyen des paroles : Shakespeare seul a fait parler le silence. Othello, homme d'un cœur noble, mais violent à l'excès, trompé par un scélérat, croit sa femme qu'il adore coupable d'infidélité, et il la tue. Un moment après il découvre son innocence. Dans une telle situation un autre Poète aurait fait dire à Othello : *Grands Dieux ! quel supplice ! quels maux sont comparables aux miens !* — Shakespeare pétrifie son Othello : il devient une statue immobile et muette¹⁵⁹.

Le silence de l'Othello, choqué par son propre crime, est l'élément qui marque la différence entre le protagoniste de Shakespeare et les autres personnages du théâtre. Le mutisme révèle la faiblesse du protagoniste et rapproche sa douleur à celle de chaque homme dans la même situation. Dans ce silence se condense le flux d'émotions d'un homme qui tue sa femme à cause de sa jalousie excitée par l'homme en qui il avait confiance : il s'agit ainsi d'une double tragédie personnelle du héros accablé par une douleur qui l'empêche de prononcer un mot. Il ne s'agit plus de la tragédie qui se base sur le *logos*, mais de la tragédie d'un homme.

Ainsi, l'éloge de Shakespeare écrit par Sherlock reprend les réflexions critiques anglaises qu'il élabore et actualise, en participant ainsi activement au débat esthétique de l'Europe des Lumières. Dans l'œuvre de Sherlock, la poétique du Barde résulte d'un élément de rupture avec la tradition qui se fondait sur le modèle ancien et la *mimesis* de la nature. L'image que Sherlock veut donner de Shakespeare est celle d'un auteur moderne qui s'inspire directement de la nature sans embellissements et idéalisation de l'érudition. L'œuvre du chanoine irlandais devient ainsi un exemple du changement esthétique en cours en Europe où les notions de 'nature' et 'art', 'imagination' et 'individualité' sont empruntées par le chanoine de la critique anglaise de son siècle. Cependant, comme nous verrons dans le prochain chapitre, c'est au contexte culturel et littéraire français qu'il s'oppose, surtout aux opinions de Voltaire à propos de la traduction et de Shakespeare.

¹⁵⁸ Ivi, p. 30-31.

¹⁵⁹ Ivi, p. 22-23.

Les thèmes abordés, ainsi que les traductions du texte en anglais et en français insèrent le *Fragment* dans le débat européen, non seulement en Angleterre, mais notamment en France et en Italie aussi. Pour la canonisation de Shakespeare, la France et l'Angleterre jouent un rôle important : la première parce qu'elle représente l'opinion dominante à l'époque ; la seconde parce que l'éloge de Shakespeare s'insère dans une tentative de revendication des préférences artistiques et culturelles, contre les modèles dits 'classiques'.

5 LE TOURNANT DE 1776 : LA FRANCE COMME MEDiateUR EUROPEEN DE SHAKESPEARE ET LA POSITION DE SHERLOCK.

Démontrer la vocation européenne et cosmopolite du *Fragment* s'avère une tâche particulièrement intéressante si l'on étudie le contexte français de réception du Barde, et l'influence de l'opinion de Voltaire sur les lecteurs du continent. La France s'ouvre lentement à l'œuvre de Shakespeare : il s'agit d'un processus qui prend le départ à la fin du XVII^e siècle¹, quand Prévost, Montesquieu, l'abbé le Blanc, Luigi Riccoboni commencent à évoquer le nom du Barde dans leurs écrits. Cependant, c'est Voltaire qui a vraiment permis un premier contact entre le dramaturge anglais et l'Europe. Pour cette raison, Voltaire est la vraie cible des critiques contenues dans le *Fragment* : il considère Shakespeare comme le produit curieux d'une époque lointaine et barbare. Néanmoins, vers la moitié du XVIII^e siècle, certains dramaturges français puisent dans la poétique du Barde de rares perles de beauté pour renouveler la scène française. Cette attention grandissante pour le théâtre élisabéthain marque le début d'une rupture avec la représentation classique, qui oblige l'octogénaire Voltaire à 'aller au combat' contre le 'Gille' de Stratford. Les frictions internes à la culture, non seulement française, mais aussi européenne, sont évoquées par Sherlock dans son *Fragment*. L'œuvre de l'Irlandais s'insère ainsi dans une querelle sur le Barde en France, qui porte notamment sur la question de la traduction : l'auteur irlandais joue le rôle de traducteur² de Shakespeare en Europe, ainsi que Voltaire, La Place et Le Tourneur. En effet, c'est l'approche à la traduction que le chanoine met en discussion : à ce sujet, l'année 1776 est une date symbolique. C'est à ce moment-là que Sherlock commence ses pérégrinations européennes qui aboutissent à la publication de ses œuvres. Il rencontre Voltaire en 1776, l'année qui voit le début de la querelle du grand philosophe contre les traductions de Shakespeare de Le Tourneur. L'ouvrage de ce dernier est le plus grand élément de rupture avec le passé, voire un facteur fondamental de la réception européenne du Barde.

¹ JEAN JULES JUSSERAND, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, Paris, Armand Colin, 1898. Voir Aussi NICHOLAS CRONK, *Choses vues ou choses lues ? Autour du Théâtre anglais dans les Lettres sur les Anglais*, «Revue Voltaire», 15 (2015), pp. 189-201.

² Je renvoie au chapitre 6.3 portant sur la traduction de Sherlock de Shakespeare.

5.1 Le théâtre de Shakespeare en France. L'espace « interstitiel » des adaptations du dix-huitième siècle.

Comme Francesca Bianco le montre dans son étude, l'élément principal qui a permis la réception du Barde en Europe est la traduction de Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur (1737- 1788). Ce traducteur «quasi misconosciuto non soltanto in Italia ma anche in Francia si rivela come una figura molto affascinante del mondo letterario della seconda metà del Settecento³». Son activité de traduction

rappresenta uno dei pilastri fondamentali su cui si impernia tutto il processo di cambiamento del gusto francese, che inizia ad aprirsi sempre più alle esperienze britanniche, alla cosiddetta *sensiblerie larmoyante*, permettendo e favorendo in grande misura l'avvio di quello che, in una fase più matura, sarà definito Romanticismo⁴.

En effet, la traduction permet au système culturel français de s'ouvrir à de nouvelles catégories esthétiques. C'est à partir de la publication du premier volume de cet ouvrage⁵ que nous assistons à une véritable bataille concernant le canon littéraire européen, qui voyait la centralité du goût français et que les nouvelles tendances esthétiques (dont Shakespeare était l'exemple) mettaient en crise⁶.

Mais la traduction de Le Tourneur est l'acmé d'un processus de réception critique qui a duré pendant des décennies⁷ : le nom du Barde circule dans le cercle restreint des théoriciens de la littérature du temps. En d'autres mots, à cette époque Shakespeare fait encore l'objet d'analyse théorique en France. La traduction de Le Tourneur et les adaptations 'classiques' de Ducis permettent au nom du Barde de rejoindre un public plus vaste de spectateurs et de lecteurs.

³ FRANCESCA BIANCO, *Shakespeare in Italia «au tournant des Lumières». Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, Padova, Padova University Press, 2020, p. 45.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Le premier volume des traductions de Le Tourneur apparaît en 1776. Il contenait sa célèbre préface ainsi que le drame d'*Othello*, les observations de Joseph Addison sur *Othello*, l'histoire du personnage par Géraldi Cynthio et un écrit sur la musique de la pièce. F. Bianco, cit., p. 57. Les volumes suivants apparaissent tout au long de la décennie, jusqu'à 1783.

⁶ En effet, la suprématie française était déjà contestée par Lessing dans *Die Hamburgische Dramaturgie*. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Dramaturgie de Hambourg Par E.-G. Lessing, traduction de M. Ed. de Suckau*, Paris, Librairie Académique, 1869. Voir aussi MARA FAZIO, *Rivalità politiche e rivalità culturali : Voltaire, Shakespeare e la Guerra dei sette anni*, dans (éd) V. DE SANTIS, S. SPERA, A. PIAZZA, cit., pp. 37-51.

⁷ Jusserand recherche la première attestation du nom de Shakespeare en France : il souligne qu'un bibliothécaire royal de Louis XIV, Nicolas Cléments, donne ce jugement sur Shakespeare: «ce poète anglois a l'imagination assés belle, il pense naturellement, il s'exprime avec finesse ; mais ces belles qualités sont obscurcies par les ordures qu'il mêle dans ses Comédies». Il est bien de noter que ces lignes écrites vers la fin du XVII^e siècle sont encore bien souvent semblables aux jugements portés au siècle successif. J.J Jusserand, cit., pp. 137-138. Cependant, Jusserand souligne que les *Lettres Philosophiques* de Voltaire ont contribué à soulever une grande curiosité des Français envers Shakespeare. Voltaire a fait découvrir Shakespeare parce que son pouvoir à l'époque était tellement fort sur la culture qu'il a suffi de consacrer au Barde une lettre pour voir porter une grande attention au Barde dans l'Europe continentale.

Toutefois, la connaissance du dramaturge anglais par les Français commence notamment avec l'exile de Voltaire, qui parle du génie barbare de l'auteur anglais dans ses *Lettres Philosophiques*⁸ de 1734. À partir de cette date, Voltaire ne cesse plus de s'occuper de Shakespeare et de son influence sur le théâtre français, et l'on assiste à la lente, mais inexorable pénétration de l'auteur anglais dans les circuits éditorial, critique et théâtral français, qui cause les frictions que je viens d'évoquer.

L'œuvre de traduction 'fidèle' de Le Tourneur est précédée par la tentative d'Antoine de la Place (1707-1793) en 1745 : son ouvrage, *Le Théâtre Anglois*⁹, donne aux lecteurs français seulement une esquisse du théâtre anglais, où le Barde est un auteur parmi d'autres. La Place était convaincu que la pénétration de Shakespeare en France aurait favorisé un perfectionnement de la littérature française¹⁰, pour cette raison il publie son ouvrage sans le privilège royal, ce qui l'oblige à imprimer son texte à Londres¹¹. Le *Théâtre Anglois* est donc une traduction de passages choisis de drames, où l'auteur explique certaines scènes, donne des descriptions et des résumés, en modifiant aussi les séquences des actes des pièces. La Place s'inspire à l'œuvre de Pierre Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*¹² de 1730. Il s'agit de deux œuvres de traductions qui tiennent en compte le goût des Français : les traducteurs rapprochent ainsi le texte de départ des attentes des lecteurs français de l'époque. Cette démarche est mise en discussion par Sherlock, mais surtout par Le Tourneur : celui-ci est sûrement très respectueux de la sensibilité des contemporains, et son travail vise à restituer, en langue française, le vrai 'visage' de Shakespeare : «si j'avois quelque assurance que le goût du public répondit au mien, j'entreprendrois une traduction complète, la plus fidèle qu'il me seroit possible du Théâtre entier de Shakespeare¹³». Au contraire, la traduction de La Place montre aux lecteurs les scènes les plus importantes des pièces et les plus originales, en appliquant en même temps une censure sur tout ce qui est considéré comme immoral ou impudique. Malgré l'attention portée sur le goût français, l'œuvre de La Place est mal jugée par ses contemporains, tels que

⁸ Le premier jugement porté sur Shakespeare par Voltaire est très célèbre: «Shakespeare que les Anglais prennent pour un Sophocle, florissait à peu près dans le temps de Lope de Véga il créa le théâtre il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût, et sans la moindre connaissance des règles». VOLTAIRE, *Lettres Philosophiques*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Garnier, 1878, tome 22, p. 149.

⁹ ANTOINE DE LA PLACE, *Théâtre Anglois*, Londres et Paris, 8 vol, 1745-1749.

¹⁰ JOHN PEMBLE, *Shakespeare goes to Paris. How the Bard Conquered France*, London and New York, Humbledon and London, 2005, p. 22.

¹¹ Ivi, p. 83.

¹² PIERRE BRUMOY, *Théâtre des Grecs*, Paris, Chez C.J. B. Bauche, fils, libraire, quay des Augustins à l'image de Sainte Genevieve : Laurent d'Houry, fils, libraire, rue de la Vieille Bouclerie, au S. Esprit, 1749. Voir : CLAIRE LECHEVALIER, *L'imaginaire de la représentation dans Le Théâtre des Grecs de Brumoy (1739)*, «Anabases», No 31 (2020), <https://journals.openedition.org/anabases/2162>.

¹³ PIERRE FELICIEN DE LE TOURNEUR, *Préface du Shakespeare traduit de l'anglois*, (éd) Jaques Gury, Librairie Droz S. A., Genève, 1990, p. XIX.

Voltaire et Le Tourneur : le premier par exemple dit à Sherlock : «Shakespeare est détestablement traduit par Monsieur de La Place¹⁴», le second ne cite jamais La Place dans son œuvre comme l'un des traducteurs français du Barde. Pourtant, le travail de La Place a le mérite d'avoir permis un contact direct entre le théâtre complet de l'auteur anglais et les lecteurs français. Ses traductions deviennent en effet la source pour les pièces de Jean François Ducis (1733-1816), qui «a beaucoup contribué [lui aussi] à faire connaître et apprécier Shakespeare en France¹⁵». Ainsi, Shakespeare fait l'objet d'une réélaboration créative à l'intérieur du système littéraire et théâtral français, ce qui réduit la distance du public avec l'auteur anglais.

Les travaux de La Place et de Ducis représentent à mon avis des étapes qui préparent la traduction de Le Tourneur, non seulement du point de vue de l'approche traductive, mais surtout pour l'évaluation du Barde en France. Ils réduisent ainsi la distance entre les Français et le dramaturge anglais, à travers des adaptations et des versions dites 'libres', qui représentent un premier pas vers l'acquisition du modèle étranger. En effet, si l'on regarde l'étude de Wilhelm Graeber¹⁶, le processus des traductions de l'anglais en France se constitue de quatre phases :

- a) Une première étape où la supériorité française — incontestée — permet à certains auteurs de donner de «petits échantillons d'ouvrage anglais¹⁷» comme dans le cas de Voltaire ;
- b) Une phase de traductions libres où la confrontation entre les deux cultures ne met jamais en discussion le primat et les règles françaises ;
- c) La période où les traductions s'enrichissent de commentaires «philologiques¹⁸» et de changements, nécessaires pour rencontrer le goût français ;
- d) L'époque où l'on publie de plus en plus de traductions complètes des œuvres anglaises en France pour répondre à la demande grandissante des lecteurs français¹⁹.

Les travaux de La Place, Ducis et Le Tourneur s'insèrent parfaitement dans ces phases décrites par Graeber.

¹⁴Voir M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 137 et supra.

¹⁵ FRANÇOIS THOMAS, «Il faut être anglais et avoir une bonne dose de punch dans le crâne pour apprécier les scènes de Fastalff». Une œuvre est-elle transposable d'un univers culturel à l'autre?, dans (éd) MICHEL ESPAGNE, VALERIE GERARD, *Transferts culturels*, «Revue Sciences/Lettres», Vol 1, 2013, pp. 152-166, p. 157.

¹⁶ WILHELM GRAEBER, *Le charme des fruits défendu : les traductions de l'anglais et la dissolution de l'idéal classique*, (éd) LIVIEN D'HULST, MICHEL BALLARD, *La Traduction en France à l'âge classique*, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire du Spetentrion, 1996, pp. 305-320. La thèse que Graeber est que les traductions de l'anglais deviennent essentielles, voire décisives, pour la dissolution de l'idéal classique en France. Cependant, le terme de 'dissolution' me semble trop extrême pour décrire un procès qui ne se consolide qu'en époque Romantique.

¹⁷ Ivi, p. 317

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

D'abord, l'adaptation reflète la nécessité précise d'acclimater la copie (le texte cible) au «genre littéraire ou la langue d'arrivée²⁰», plutôt que de respecter les critères de fidélité à la source. Donc, dans le cas de Ducis il ne s'agit pas d'un travail de traduction, mais l'on parle d'«imitation²¹», comme l'indique aussi le frontispice de l'*Hamlet*, mis en scène par le dramaturge français : il s'agit d'une «tragédie en cinq actes, imitée par l'anglais²²». Adaptation et imitation sont liées au champ sémantique de la traduction²³, bien que cette dernière « suppose une certaine fidélité²⁴».

Loin d'être des traductions au sens moderne, les exemples de Ducis et de La Place reflètent quand-même le processus du transfert culturel²⁵ décrit par Michel Espagne. En effet, si « tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de re-sémantisation²⁶», alors les cas de Ducis et de La Place sont bien des exemples de ce processus de transformation/appropriation subi par l'œuvre shakespearienne. Ces deux cas de transferts révèlent également la grande difficulté de traduire le texte théâtral qui

con la sua ricchezza di situazioni che esprimono la vita più immediata e totale di un popolo (e che presenta quelle situazioni senza il lungo commento, sono stanzialmente etnografico, che è in qualsiasi romanzo), rimane a lungo la forma letteraria meno adatta all'esportazione²⁷.

L'œuvre théâtrale étrangère montre toutes ses résistances à la traduction, dans la mesure où il s'agit de passer le produit d'une culture dans une autre culture²⁸:

di qui si capisce perché la traduzione teatrale, quando non è scritta per un'edizione scolastica, universitaria, critica, bensì per la recitazione, debba trattare il testo in modo da poter essere considerata tanto un adattamento quanto una traduzione. Prima della fedeltà del vocabolario, alla grammatica, alla sintassi e persino allo stile di ogni singola frase del testo, deve venire la fedeltà a quel che, nel paese di origine, ha fatto di quell'opera un successo teatrale²⁹.

²⁰ (éd) YVES CHEVREL, ANNIE COINTRE, YEN-MAÏ TRAN-GERVAT, *Histoire des traductions en langue française. Xlle et XVIIIe siècle. 1610-1815*, Paris, Verdier, 2014, p. 377.

²¹ Ivi, p. 378.

²² JEAN-FRANÇOIS DUCIS, *Hamlet, tragédie en cinq actes imités par l'anglais*, Paris, Chez Nepvue Librairie, 1818.

²³ (éd) Y. CHEVREL, A. COINTRE, Y.M. TRAN-GERVAT, cit., p. 377.

²⁴ Ivi, p. 379.

²⁵ (éd) MICHEL ESPAGNE, MICHAEL WERNER, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand. Textes réunis et présentés par M. Espagne et M. Werner*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988 ; (éd) M. ESPAGNE, M. WERNER, *Transferts culturels franco-allemands*, «Revue de Synthèse», avril-juin 1988.

²⁶ MICHEL ESPAGNE, *La notion de Transfert culturel*, cit., pp. 6-15.

²⁷ GEORGES MOUNIN, *Traductions et traducteurs*, trad. it De STEFANIA MORGANTI, *Teoria e Storia della Traduzione*, Torino, Einaudi, 2006, p. 154.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ivi, p. 155.

À travers l'adaptation – ou imitation – l'œuvre théâtrale pénètre donc un système culturel nouveau grâce à une tentative de médiation avec l'altérité. En d'autres mots, la pièce peut être traduite grâce à la création d'un 'pont' entre les deux cultures, c'est-à-dire en rendant le texte plus proche du pays d'arrivée ; ou au contraire, le drame représenté peut mettre en évidence la distance entre les deux cultures, en invitant le spectateur à faire un effort de compréhension. Les œuvres de Ducis et de La Place s'insèrent dans le premier des deux cas ici décrits : les deux auteurs font le même choix que Martin Wieland en Allemagne, c'est-à-dire qu'ils rendent Shakespeare 'tolérable' pour le lecteur du XVIII^e siècle. Ce choix se base sur l'idée que :

La grande œuvre est celle qui, par-delà son ancrage historique et contingent, nous montre la nature des choses et atteint une forme d'universalité. Ce qui ne se comprend que relativement au contexte culturel d'origine et ne peut plus nous toucher peut-être mis de côté³⁰.

Tous les deux éliminent les distances entre Shakespeare et les Français : ils conservent les beautés de l'auteur anglais, tout en respectant le décor et le bon goût, jouant ainsi le rôle de 'passeurs' du Barde en France. La Place, par exemple

se donne pour mission de rendre compte de la tragédie anglaise pour son public propre, un public de lecteurs [...] un public qui lit la tragédie au regard des auteurs antiques et modernes [...] Traduire le théâtre anglais, c'est donc transcrire, informer, et nécessairement adapter, sous peine de n'être pas compris du lecteur [...] ³¹.

La Place, d'après Brumoy propose une lecture du théâtre élisabéthain: «Ainsi, le public a besoin de comprendre au même titre qu'il voulait connaître Eschyle, Euripide, et surtout Sophocle, l'usage que les Anglais, 'nos voisins' font d'un art majeur qu'ils tiennent des Grecs 'ainsi que nous'³²». Les approches de La Place et de Brumoy montrent la volonté d'ouvrir la scène française à de nouvelles sources d'inspiration. Le théâtre national, jugé comme un système sclérosé à cette époque, manquait d'une «pincée d'invention³³». Pour cette raison, les traductions de drames pour la lecture n'étaient que des morceaux de pièces qui servaient à «régénérer l'*inventio* en important de nouvelles sources³⁴». Cette approche traductive montre clairement deux éléments :

³⁰ F. THOMAS, cit., p. 154.

³¹ CHRISTIAN BIET, *Le Théâtre Anglois d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France, Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 18 | 2000, mis en ligne le 01 novembre 2007, pp. 27-46, p. 30, consulté le 22 avril 2019, URL : [http:// journals.openedition.org/shakespeare/533](http://journals.openedition.org/shakespeare/533) ; DOI : 10.4000/shakespeare.533

³² Ivi, p. 33.

³³ (éd) Y. CHEVREL, A. COINTRE, Y.M. TRAN-GERVAT, cit., p. 393.

³⁴ Ibidem.

- a) Les versions proposées jusqu'à ce moment essaient toujours de suivre le modèle classique français. En effet, la théorie aristotélicienne se met rigoureusement à la base de tout effort de reformulation des pièces étrangères ;
- b) Les traductions théâtrales qui appliquent l'idée de 'faire connaître la production étrangère' – de l'Angleterre et de l'Allemagne – sont les symptômes d'un manque, dont les savants français, y compris Voltaire, s'aperçoivent.

Comme Voltaire, La Place affirme que la traduction fidèle de Shakespeare en France est impossible : le dramaturge anglais est intraduisible, puisque l'obéissance au texte le rend insupportable au goût du XVIII^e siècle. L'adaptation permettait donc de présenter les beautés du texte et d'éliminer tout ce qui était jugé comme un défaut. Les drames de Shakespeare, ainsi que ceux des Grecs, appartiennent à une période arriérée, l'activité de traduction se charge de les améliorer. Pour cette raison, les traductions de La Place renvoient une image affaiblie de Shakespeare, épurée et améliorée selon les exigences des critiques français. Son travail, respectueux des normes esthétiques, « acquiert une autorité et devient une première référence, essentielle, à la manière de celle de Brumoy pour les *Théâtre des Grecs*³⁵ ». Pourtant, cet ouvrage est initialement publié sous forme anonyme à Londres, à cause des jugements négatifs de Voltaire³⁶, ce qui limite son succès. C'est seulement en 1773 que La Place réédite son *Discours sur le Théâtre Anglois* et annonce la parution des œuvres de Le Tourneur et de Catuélán³⁷, en précisant que « C'est une grande obligation que leur aura la République des Lettres, et je me ferai une gloire d'applaudir à leur succès³⁸ ».

Comme l'on a déjà évoqué, l'œuvre de La Place sert aussi comme source pour la mise en scène de drames de Ducis³⁹. Ce dramaturge, qui hérite le siège de Voltaire à l'Académie Française, est en effet un vrai 'Shakespearomane', malgré sa méconnaissance de l'anglais qui l'empêche de lire Shakespeare en langue originelle. Pourtant, il adapte les plus célèbres tragédies du Barde pour

³⁵ C. BIET, cit., p. 44.

³⁶ J. GURY, *Introduction*, dans P.F. Le Tourneur, *Préface du Shakespeare*, cit., p. 15

³⁷ JACQUES GURY, *Un anglo-mane breton au XVIII^e siècle : le comte de Catuélán*, « Annales de Bretagne », No 3, Tome 9, doi: <https://doi.org/10.3406/abpo.1972.2648>.

³⁸ PIERRE-ANTOINE DE LA PLACE, *Lettres à Milady ****, 1773, cité par J. Guy, *Introduction*, dans .F. Le Tourneur, *Préface du Shakespeare*, cit., p. 15.

³⁹ E. PRESTON DARGAN, *Shakespeare and Ducis*, « Modern Philology », Vol 10, No 2 (Oct., 1912), pp. 187-178, <https://www.jstor.org/stable/432678>, consulté le, 14/02/2020. JOSEPH H. MCMAHON, *Ducis – Unkindest Cutter ?*, « Yale french Studies », No. 33, Shakespeare in France (1964), pp. 14 -25, <https://www.jstor.org/stable/2929585>, consulté le 29/01/2019. AMY DRAKE, *Jean-François Ducis : Re-Creating Shakespeare for an Eighteenth-Century Audience*, Selected Papers of the Ohio Valley Shakespeare Conference, Vol 5, article 4, <http://ideaexchange.uakron.edu/spovsc/vol5/iss2012/>, consulté le 29/01/2012. Indispensable est aussi l'œuvre de J. GOLDBER, cit.

la Comédie Française, à partir de 1769⁴⁰, suivant les normes et les unités du théâtre classique. L'entrée de Shakespeare à la Comédie française marque une autre étape essentielle pour sa réception en France. Ces pièces sont en effet représentées dans le théâtre le plus important de France, ce qui permet d'élever le statut du dramaturge anglais. De plus, Ducis est l'un des premiers auteurs à révéler la source de ses adaptations, spécifiant le nom de l'auteur des pièces originales⁴¹. Malgré les contestations⁴², ses pièces touchent un public très vaste et important hors la France aussi: elles sont par exemple traduites en italien, et représentées à Venise par Francesco Gritti⁴³ en 1779.

Ducis, comme La Place, transforment la pièce du Barde et ne laissent presque rien de sa puissance poétique originaire, des passions tragiques et mortelles et des conduites folles de ses protagonistes. Par exemple, dans la tragédie d'*Hamlet* le nombre des personnages se réduit : Rosencratz et Guildenstern disparaissent, tout comme le fantôme du roi assassiné, jugé un élément d'invraisemblance. Le Barde est donc revêtu d'un tissu qui cache toutes les parties scandaleuses et impudiques, en offrant à la vision des spectateurs des drames plus acceptables. Ducis, de son côté, est bien conscient que Shakespeare n'est pas représentable tel qu'il est : il dit à David Garrick que le fantôme et la troupe d'acteurs de *Hamlet* étaient «absolument inadmissibles⁴⁴» sur la scène française⁴⁵. Donc, dans le cas de Ducis nous assistons à un exemple de reformulation du Barde selon les règles classiques. Et l'approche de Ducis est bien appréciée par ses contemporaines :

⁴⁰ Les tragédies de Ducis apparaissent à partir de 1760. Dans l'ordre, *Hamlet* (1760); *Roméo et Juliette* (1772); *Le roi Lear* (1778); *Macbeth* (1784); *Jean sans Terre* (1791); *Othello* (1792);

⁴¹ J. GOLDER, cit., p. 6. Dans leur étude *Histoire des traductions en France*, qui porte sur les traductions théâtrales, Laurence Marie et Claire Lechevalier donnent beaucoup d'importance à cet aspect de l'évolution des titres des ouvrages. Si dans un premier moment (surtout au XVII^e siècle) la source était omise, au XVIII^e siècle il devient de plus en plus important de spécifier l'auteur original de la pièce avec l'indication «'imité (librement) de', 'tiré de', d'après'». Le même processus a lieu dans les recueils de traductions, où il est de plus en plus fréquent de signaler sa fidélité à la source. Chaque traduction porte ainsi les signes de l'œuvre (d'un autre auteur mais avec le même sujet) qui la précède : «à la suite du *Théâtre anglais* de La Place (1745) et du *Nouveau Théâtre anglais* de Mme Riccoboni (1768), la baronne de Vasse intitule son recueil de 1784 *Traduction du Théâtre anglais* (après que Le Tourneur a publié en 1776 *Shakespeare traduit de l'anglais*). Le mot 'traduction' fait son apparition dans les titres pour désigner des ouvrages qui renvoient effectivement à ce type d'entreprise ». (éd) Y. CHEVREL, A. COINTRE, Y.M. TRAN-GERVAT, cit., 921.

⁴² Dans le cas de l'*Hamlet* de Ducis, l'auteur est souvent rejeté par le comité de lecture de l'ouvrage : déjà en 1768 et dans l'été de la même année Ducis fut obligé de modifier sa pièce. J. GOLDER, cit., p. 16.

⁴³ *Amleto. Tragedia del Signor Ducis. Tradotta dal N. U. Francesco Gritti*, Venezia, 1796. Francesca Bianco souligne que Francesco Gritti était le fils de l'un des signataires de l'œuvre de traduction de Le Tourneur. F. BIANCO, cit., p. 59.

⁴⁴ Lettre de Ducis à David Garrick du 14 avril 1769, citée par J. GOLDER, cit., p. 20.

⁴⁵ Pour Ducis le mouchoir de Desdémone devient un bandeau de diamants, car le 'mouchoir' ne pouvait pas apparaître sur une scène de la Comédie Française : Le Tourneur au contraire adoptera l'élément du 'mouchoir brodé de fleurs' en reprenant plus fidèlement Shakespeare.

J'admire la prudence et le discernement avec lesquels il a choisi ce qu'il y avait de présentable dans une chose pour laquelle le public avait de la curiosité, mais dont il aurait été bientôt rebuté si on la lui avait montrée telle qu'elle est⁴⁶.

Si l'on réfléchit sur le parcours de réception des drames de Shakespeare en France, on l'aperçoit qu'il existe des ressemblances avec la réception anglaise. Les pièces du Barde sont remodelées selon le goût classique. À la fin du siècle ces approches seront critiquées par ceux qui voulaient récupérer l'intégralité et l'originalité de Shakespeare: les 'améliorements' du dramaturge anglais seront vus comme des changements négatifs en France ainsi qu'en Angleterre. La conception de la traduction et de la mise en scène des drames du Barde change au cours des dernières décennies du XVIII^e siècle, mais, à l'époque de Ducis⁴⁷ et de La Place, le traducteur/adaptateur avait le rôle d'améliorer le texte appartenant au passé selon les mœurs et le goût contemporains. Par conséquent, les premières adaptations de Shakespeare n'étaient que des 'imitations' :

Usage qu'un écrivain peut faire des ouvrages d'autrui. Les avantages qu'on retire de l'imagination, loin d'affaiblir la nature, ne servent qu'à la fortifier [...] discernement dans le choix qu'on doit prendre dans ses modèles. L'imitation doit être faite d'une manière noble & pleine de liberté. C'est ainsi que la Fontaine, Malherbe & Despréaux imitoient. Comme Virgile se rend original en imitant Homère. Imitation de l'Iphigénie d'Euripide, par Racine.[...] Avantage de ce dernier sur son modèle.... L'Imitation perfectionne les talents⁴⁸.

Cette conception de la poésie se fonde sur une vision de traduction/adaptation qui est très différente par rapport à la nôtre. L'imitation n'est pas vue ici comme une copie identique et servile, mais un re-modelage de la matière poétique. L'imitation, et la traduction ne sont pas considérées, à l'époque, comme des « pratiques antagonistes⁴⁹», au contraire, elles répondent à l'exigence d'apporter de nouveaux sujets à la tradition théâtrale nationale. Traduire des extraits des textes, ou imiter les pièces sert également à permettre de contourner les obstacles qui se dressent contre la réception. Ces pratiques permettent l'acceptation de l'œuvre étrangère, grâce aux explications, simplifications, réductions et commentaires. Tout cela sert à inspirer les lecteurs français sans leur

⁴⁶ PIERRE-JOSEPH FIQUET DUBOCAGE, *Lettre sur le théâtre anglais*, s.l., s.d, 1752, cité par PHILIP E. CRANSTON, *Rome en Anglais se prononce Roum... Shakespeare Version by Voltaire*, «Comparative Literature. Theories and practice», No 6 (Dec., 1975), Vol 90, p. 809-837, p. 821.

⁴⁷ Diderot parle de l'Hamlet mis en scène par Ducis en 1769. Bien que Diderot reconnaisse au dramaturge français la beauté de la scène de l'urne qui permet le dénouement final, il affirme «Je finis en vous disant que je m'accommoderai encore mieux du monstre de Shakespeare, que de l'épouvantail de M. Ducis», DENIS DIDEROT, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1875, tome huitième, p. 476.

⁴⁸ PIERRE MOUCHON, *Table analytique et raisonnée des matières contenues dans le XXXIX volume in-quarto du Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers, par une société de Gens de Lettres*, Lyon, chez Amable LeRoy Librairie, 1780, p. 628.

⁴⁹ (éd) Y. CHEVREL, A. COINTRE, Y.M. TRAN-GERVAT, cit., p. 901.

faire ressentir leur distance par rapport à un texte ancien et ‘barbare’. La même stratégie est adoptée pour les pièces de Ducis : la source étant jugée inappropriée, l’imitation est la seule façon de la transmettre dans un espace culturel différent, et de donner à l’œuvre une nouvelle dignité⁵⁰.

Cependant, bien que Shakespeare ne soit que faiblement aperçu dans les œuvres de La Place et de Ducis, les barrières qui séparaient le grand public parisien et les personnages shakespeariens commencent à tomber : l’histoire de la vengeance d’Hamlet ; l’amour tragique de Roméo et Juliette ; la force de l’ambition de Macbeth ; la folie du Roi Lear, tout cela fait sa première apparition sur le sol français, en rendant possible l’appropriation lente et tumultueuse de Shakespeare par les Français.

C’est à la suite de ces premiers contacts entre les Français et Shakespeare que Le Tourneur s’engage à publier un ouvrage de véritable traduction des œuvres du Barde : son approche s’éloigne sensiblement des efforts de La Place et Ducis, qui se placent dans un espace intermédiaire entre la réécriture et une traduction. Il s’agit d’un lieu fluide – ou pour mieux dire ‘interstitiel’⁵¹ – où la création d’un nouvel objet littéraire est possible. Il s’agit, donc d’un espace

where the original is no longer itself, having experienced already the departure from its point of inception, and where the translation is not yet completed, being still in the process of reaching its “home.” The “potential” zone is neutral and defies the clear definition of “home” as a given set of accepted cultural values and tastes. It lies in-between, in the mid-way and as such is characterized in equal measure by the memories of the origin and the expectations of the arrival, by the features of the known (the original) and those of the “becoming” (the translation)⁵².

Ce lieu de transition, où les cultures se rencontrent, produit des objets qui ressemblent aux œuvres originales, auxquelles on a ajouté des éléments de la nouvelle culture cible. Dans les cas de La Place et Ducis, nous ne sommes plus exactement dans le champ de la traduction, mais plutôt dans le champ de la ‘création d’un nouvel original’. Ces productions jouent un rôle de premier plan dans la réception de l’œuvre de Le Tourneur⁵³, lequel s’éloigne des adaptations et des accommodations faites jusqu’à ce moment, pour donner des traductions ‘exactes’ et ‘fidèles’ de

⁵⁰ Ivi, p. 922.

⁵¹ PAOLO BARTOLONI, *Comparative Cultural Studies and Translation Studies*, (éd) STEVEN TÖTÖSY DE ZEPETNEK, TUTUN MUKJERJEE, *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 148-177.

⁵² Ivi, p. 156.

⁵³ Le premier volume contient la *Préface*, où Le Tourneur souligne son approche aux drames de Shakespeare et la nouveauté qu’il apporte en France. Tous les volumes qui suivront s’enrichissent d’observations, d’anecdotes, et de remarques sur les personnages (vol. 3 de 1778, *Observations sur le caractère de Macbeth de Richardson*).

Shakespeare, pour la première fois en France. Ces textes réduisent ce que Jauss appelle la «distance esthétique⁵⁴» entre l'œuvre et le public qui a le «désir de voir le beau reproduit sous des formes familières⁵⁵».

Le Tourneur explique dès le début sa volonté de présenter une traduction 'exacte' et 'fidèle', comme nous l'avons déjà souligné. En effet, ce travail de traduction se configure comme une rupture avec tout ce qui l'a précédé, au point que Voltaire voit cette traduction comme un défi à son rôle de 'médiateur' du théâtre de Shakespeare, tout au long de sa vie⁵⁶. Le Tourneur semble donc s'attaquer à la démarche qui cachait le vrai visage du dramaturge, tout en offrant une nouvelle idée de traduction. Ce travail joue un rôle crucial surtout pour les polémiques soulevées par ses opposants et pour le soutien qu'il reçoit : l'œuvre est dédiée au Roi et dans la liste des souscriptions, comparable à celle obtenue par Voltaire dans le *Théâtre de Corneille*⁵⁷, figurent

oltre al re e alla regina e tutta la famiglia reale, il re di Inghilterra, Caterina II di Russia, Diderot che sottoscrive per sei esemplari, Rousseau, Ducis, Garrick, Mercier per due esemplari, Mirabeau, Necker, Horace Walpole, Talleyrand, il ministro delle Finanze Turgot, Prévillo attore della Comédie-Française, Chamfort per due esemplari, Saint-Lambert, Choiseul, Richelieu, e persino d'Argental, l'ange, l'amico più fedele di Voltaire⁵⁸.

Notamment, le soutien du roi rendait le prestige de l'œuvre presque inattaquable. En effet :

tout Secrétaire Général de la Librairie et Censeur Royale qu'il fut, Le Tourneur ne pouvait attendre l'appui de Louis XV, hostile aux lettres anglaises et attaché aux goûts traditionnels, mais Louis XVI, monté sur le trône en mai 1774, favorisait les réformes dans tous les domaines, en tout cas la Jeune Cour était ouverte aux idées nouvelles, en particulier pour les arts et les lettres. C'est dans ce climat favorable que Le Tourneur put obtenir que le Roi acceptât que le *Théâtre de Shakespeare* lui fût dédié. Dès la fin de 1774 Crébillon, censeur, avait fourni un rapport favorable, et l'approbation avait été accordée le 20 janvier et le privilège donné le 8 février 1775, ce qui permettait de lancer la souscription⁵⁹.

Donc, bien que les traductions de Voltaire et son activité critique aient été «the first bomb thrown at the ancien régime⁶⁰», c'est l'activité de traduction de Le Tourneur qui apporte une attention vraiment nouvelle au sujet de Shakespeare, tout en revendiquant un nouveau statut de la traduction des textes littéraires.

⁵⁴ HANS ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 58.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ (éd) Y. CHEVREL, A. COINTRE, Y.M. TRAN-GERVAT, cit., p. 903.

⁵⁷ J. GURY, *Introduction*, dans P.F. LE TOURNEUR, *Préface du Shakespeare*, cit., p. 20.

⁵⁸ M. FAZIO, *Voltaire contro Shakespeare*, cit., pp. 284-285.

⁵⁹ J. GURY, *Introduction*, dans P.F. LE TOURNEUR, *Préface du Shakespeare*, cit., p. 20.

⁶⁰ GUSTAVE LANSON, *Voltaire*, Paris, Hachette, 1096, cité par J. GOLDER, cit., p. 1.

5.2 Sherlock et la traduction : Le Tourneur et Sherlock contre Voltaire.

L'attention portée sur les traductions de La Place, de Ducis et de Le Tourneur n'est pas tout à fait étrangère au sujet de Martin Sherlock. En effet, les idées de l'Irlandais sont à situer dans le débat sur la traduction, et, dans la rivalité entre Voltaire et Le Tourneur, l'écho des polémiques entre les partisans de Voltaire et les partisans de Le Tourneur, proches du milieu des dramaturges, parmi lesquels il faut mentionner Mercier, offre une clé de lecture de l'ouvrage de Sherlock et de ses thèses en défense de Shakespeare.

Sherlock reporte les jugements de Voltaire, qui lors de leur rencontre à Ferney affirme : «Shakespeare est détestablement traduit par M. de La Place. Il a substitué de La Place à Shakespeare : moi, j'ai traduit les trois premiers actes de Jules César avec fidélité⁶¹». Pourtant, comme l'explique Mara Fazio, Voltaire ne voit pas de La Place et sa traduction comme des adversaires, puisqu'il

si inserisce prudentemente sulla strada da lui aperta, lo riconosce, lo cita e lo loda, o forse perché la traduzione di de La Place è frammentaria e imprecisa, parzialmente in prosa [...] Voltaire non vede in lui un rivale che gli contende il monopolio shakespeariano⁶².

Donc, Voltaire ne considère pas l'œuvre de La Place dangereuse pour la culture française et, en général, pour son autorité d'arbitre du goût. Toutefois, Sherlock montre sa distance avec Voltaire au sujet de la traduction, et approfondit ses réflexions contre Voltaire dans le *Fragment sur Shakespeare* :

Il brillante, fiorito, e leggerissimo Voltaire ha messo il leggere senza attenzione (per così dire) alla moda: quel Mago ha introdotto negli spiriti de' Lettori una pigrizia perniciosissima, ed una bellezza non superficiale passa oggi inosservata⁶³.

Et, ensuite dans les *Nouvelles Lettres* :

J'ai le plus grand respect pour l'opinion de M. de Voltaire en matière de goût ; mais avec toute la déférence que je lui dois, je crois que c'est une assez mauvaise preuve qu'on fait une chose, que de ne pas savoir la définir. Je serois même tenté de croire la connaitre; & je regarderais comme une présomption forte de la connaissance d'un homme sur un sujet, que de

⁶¹ M. SHERLOCK, *Lettres*, p. 137.

⁶² M. FAZIO, *Voltaire Contro Shakespeare*, cit., p. 110.

⁶³ M. SHERLOCK, *Consiglio*, p. 66.

voir qu'il fait l'analyse. Je sens d'avance que tous les hommes se croient du gout, & que tous ceux qui ne savent pas le définir, seront de l'avis de M. de Voltaire⁶⁴.

L'auteur irlandais ne se limite pas à donner quelques simples observations, mais il offre une version du *Julius Caesar* de Shakespeare pour le public italien, qui est remplacée, dans le *Fragment sur Shakespear*, par la traduction du même extrait publié par Le Tourneur⁶⁵. Sherlock inscrit son ouvrage polémique contre Voltaire et sa traduction sous le signe d'une nouvelle approche à l'activité de traduction, qui avait alimenté un débat nourri en Europe tout au long du siècle⁶⁶. La méthode de Le Tourneur marque donc un 'tournant' important dans cette activité qui permet à l'œuvre complète de Shakespeare d'être reçue et lue en Europe par un public plus vaste. En effet, Le Tourneur voit le texte de base comme un miroir dans lequel la traduction doit toujours se refléter, sans modifications et embellissements : cette approche, partagée par Sherlock, le place aux antipodes de Voltaire. La version de Sherlock dans le *Consiglio* peut être ainsi vue comme un défi direct à Voltaire, coupable, selon l'Irlandais, d'avoir défiguré Shakespeare dans sa traduction littérale de 1764. Le contraste entre Le Tourneur et Voltaire montre la distance qui existe entre une approche plus littérale et une approche plus libre à la traduction. Marmontel, par exemple, évoque ces deux méthodes dans le *Supplément à l'Encyclopédie* :

Les opinions ne s'accordent pas sur l'espèce de tâche que s'impose le traducteur, ni sur l'espèce de mérite que doit avoir la traduction. Les uns pensent que c'est une folie que de vouloir assimiler deux langues dont le génie est différent ; que le devoir du traducteur est de se mettre à la place de son auteur autant qu'il est possible, de se remplir de son esprit, et de le faire s'exprimer dans la langue adoptive, comme il se fût exprimé lui-même s'il eût écrit dans cette langue. Les autres pensent que ce n'est pas assez ; ils veulent retrouver dans la traduction, non seulement le caractère de l'écrivain original, mais le génie de sa langue, et, s'il est permis de le dire, l'air du climat et le goût du terroir. Ceux-là semblent ne demander qu'un ouvrage utile ou agréable ; ceux-ci, plus curieux demandent la production d'un tel pays, et le monument d'un tel âge : le premier de ces opinions est plus communément celle des gens du monde ; la second est celle des savants⁶⁷.

⁶⁴ M. SHERLOCK, *Nouvelles*, pp. 150-151.

⁶⁵ Cependant, le traducteur français du *Fragment*, admet dans les notes : «J'ai adopté dans cette scène la traduction de M. le Tourneur. J'espère qu'il me pardonnera d'y avoir fait un ou deux changements». M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 64.

⁶⁶ Dans les avant-propos à l'étude sur l'histoire de la traduction en France, Yves Chevrel et Jean-Yves Masson expliquent que le choix de regrouper les siècles XVII^e et XVIII^e dans le même volume est suggéré par la continuité qu'ils relèvent dans les discours sur la traduction pendant ces deux siècles. Pour cette raison ils définissent les XVII^e et XVIII^e siècles comme un «siècle de deux cents ans». (éd) Y. CHEVREL, A. COINTRE, Y.M. TRAN-GERVAT, cit., p. 8.

⁶⁷ JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL, *Traduction*, dans *Supplément à encyclopédie, où dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers Par une société de gens de Lettres*, Amsterdam, M. M. Rey librairie, 1777, Tome quatrième, p. 952.

Marmontel définit la manière de bien traduire qui se base sur la contextualisation du texte d'arrivée et dans les «contraintes interdisciplinaires et contextuelles⁶⁸». Cette évolution de la méthodologie traductive en France, «clairement perceptible dans le domaine littéraire⁶⁹», se configure comme une tâche pédagogique pour apprendre les anciens, mais elle vise aussi à représenter l'essence poétique du texte source. En effet, pour Le Tourneur et Sherlock non seulement le texte original doit être aperçu dans la traduction, mais il doit être perçu dans toute sa force poétique :

exacte & vraiment fidèle [...] c'est une copie ressemblante, où l'on trouvera l'ordonnance, les attitudes, le coloris, les beautés & les défauts du tableau. Par cette raison même, elle n'est pas toujours rigoureusement littérale : c'eût trahir le Poète & sa gloire. Il y a souvent des métaphores & des expressions qui, rendues mot-à-mot dans notre langue, seroient basses ou ridicules, quoique nobles dans l'original : car, en Anglois il est très-peu de mots bas. Les noms de tous les animaux, de tous les détails de la société, de la vie du peuple, comme de celle des grands, tous les objets de la nature sont nobles dans cette langue qui n'a attaché la bassesse qu'à ce qui choque & dégoûte réellement les sens. Ainsi le devoir d'être fidèles nous imposoit celui de substituer à une métaphore qui en françois, seroit devenue abjecte & populaire, une métaphore équivalente qui conservât la dignité de l'original, & de chercher un autre mot, pour rendre le mot qui se trouveroit bas dans notre langue, si on le traduisoit comme traduisent les Dictionnaires⁷⁰.

Les adjectives «vraiment fidèle» et «exacte» employés par Le Tourneur dans sa Préface sont ici très intéressants. La question fidélité-liberté par rapport au texte de départ s'était posée le siècle précédent⁷¹, quand les savants s'étaient confrontés sur l'approche aux écrits homériques, en distinguant ainsi une stratégie plus conservatrice, qui imposait la fidélité au texte ancien (aux dépenses d'une distance entre le texte et les connaissances du lecteur moderne), et une autre, plus libre, qui adaptait les anciens aux attentes du public contemporain. La Motte, par exemple, explique dans sa préface à la traduction d'Homère : «J'ai tâché de rendre la narration plus rapide, [...] les descriptions plus grandes et moins chargées de minuties, les comparaisons plus exactes et moins

⁶⁸ Lieven D'Hulst, *Unité et Diversité de la réflexion traductiologique en France (1722-1789)*, (éd) MICHEL BALLARD, LIEVEN D'HULST, *La Traduction en France à l'âge classique*, cit, pp. 83-100, p. 93.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ P.F. DE LE TOURNEUR, *Préface du Shakespeare*, (éd) JACQUES GURY, cit, p. 57.

⁷¹ Les théories et les approches à la traduction caractéristiques du dix-septième siècle sont analysées dans le Volume *Histoire de la Traduction en France*, et sont considérées par Yen-Mai Tran-Gervat et Frédéric Weinman comme un thème de premier plan dans le discours littéraire et dans les querelles de l'époque. (éd) Y. CHEVREL, A. COINTRE, Y. TRAN-GERVAT, cit., pp. 249-359.

fréquentes⁷²». Donc, le traducteur, au siècle des Lumières, essaie de représenter les beautés du texte source et de cacher — voire éliminer — tout ce qui peut sembler étrange et fautif.

Les textes de Shakespeare — souvent rapprochés de ceux d'Homère — sont traduits suivant cette stratégie par Voltaire, Prévost et La Place, alors que la même stratégie est mise en question par Le Tourneur.

Donc, quand Le Tourneur affirme que Shakespeare n'avait jamais été vraiment traduit en France⁷³, il ne se réfère pas seulement au travail de La Place, mais il critique notamment Voltaire, et ses *belles infidèles*⁷⁴.

Voltaire ne se limite pas à cela. Il produit aussi une traduction 'exacte' et 'littérale' de toutes les 'bassesses', les 'bizarreries' et les 'vulgarités' du texte original : dans la préface à son *Jules César*, il explique :

Il a fallu faire une traduction exacte. On a mis en prose ce qui est en prose dans la tragédie de Shakespeare : on a rendu en vers blancs ce qui est en vers blancs, et presque toujours vers pour vers. Ce qui est familier et bas est traduit avec familiarité et avec bassesse. On a tâché de s'élever avec l'auteur quand il s'élève ; et lorsqu'il est enflé et guindé, on a eu soin de ne l'être ni plus ni moins que lui⁷⁵.

Dans son activité de traducteur, le philosophe essaie de transporter en langue française les auteurs de l'antiquité, les premiers poètes italiens ainsi que les grands écrivains anglais contemporains⁷⁶. Cependant, Shakespeare s'avère l'objet le plus problématique pour ses traductions, « combining immediate and long-term critical and polemical concerns with attraction and repulsion, curiosity and vanity, not to mention the desire to shock, to scandalize French opinion and taste⁷⁷ ». En général, il n'était pas possible pour Voltaire de donner des traductions complètes et fidèles de Shakespeare en France, d'ici l'approche du philosophe qui suit les considérations de La Motte, selon qui l'œuvre traduite devait essayer de se rapprocher des lecteurs contemporains.

⁷² ANTON HAUDAR DE LA MOTTE, *Iliade. Poème avec un discours sur Homère*, Paris, Chez Gregoire Dupuis, cxliv.

⁷³ «Malgré le Théâtre Anglois de M. de La Place, malgré les fragments de quelques pièces épars dans notre littérature, Shakespeare est vraiment inconnu en France, ou plutôt, ce qui est pis encore, il n'y a paru que défiguré», P.F. DE LE TOURNEUR, *Préface du Shakespeare* (éd) J. GURY, cit., p. 55.

⁷⁴ GEORGE MOUNIN, *Les Belles Infidèles*, Villeneuve d'Asq, Presse Universitaire du Septentrion, 2016, 3e édition.

⁷⁵ VOLTAIRE, *Jules César. Tragédie traduite de Shakespeare par Voltaire*, dans (éd) VOLTAIRE, *Théâtre de Pierre Corneille*, cit., p. 401.

⁷⁶ Dans son étude, André Billaz montre que Voltaire, traducteur de Shakespeare et de la Bible, ne s'intéresse pas à la fidélité du texte de départ, mais à la réception du public : le vrai critère de traduction devient donc l'Horizon d'attente du public. ANDRÉ BILLAZ, *Voltaire Traducteur De Shakespeare Et De La Bible: Philosophie Implicite D'une Pratique Traductrice*, «Revue D'Histoire Littéraire De La France» 97, no. 3 (1997), 372-80. Consulté le 15, 2021. <http://www.jstor.org/stable/40533088>.

⁷⁷ P. E. CRANSTON, cit., p. 813.

Par rapport à l'original ancien, la traduction était toujours jugée comme inférieure : «La Motte a ôté beaucoup de défauts à Homère, mais il n'a conservé aucune de ses beautés⁷⁸». Voltaire est du même avis à propos de l'Homère de Mme Dacier : «Qui n'a lu que Mme Dacier n'a point lu Homère⁷⁹». Pour Lefevre, Voltaire lie la question de la fidélité au texte source au prestige de l'œuvre à traduire. Il existe

deux façon de traduire [...] ; la première façon, [...] est représentée par la traduction dite tantôt philologique, tantôt descriptive. Le traducteur veut, en premier lieu, rendre l'ouvrage étranger accessible à ceux qui ne comprennent pas la langue dans laquelle cet ouvrage a été écrit. [...] la deuxième façon serait la traduction qu'on pourrait appeler «interprétative». Le traducteur veut toujours traduire l'ouvrage étranger, bien sûr, mais il veut aussi que sa traduction fonctionne comme un texte littéraire dans la langue d'arrivée⁸⁰.

Dans le deuxième type de traduction décrite par Voltaire, le texte étranger peut apporter des bénéfices à la culture cible : il est donc adapté, plutôt que traduit. En effet : «Quand l'ouvrage à traduire ne jouit pas d'un tel prestige, le traducteur peut se sentir plus libre dans ses efforts destinés à en faire partie intégrante d'une certaine poétique⁸¹». Cette conception porte les traces de la Querelle des Anciens et des Modernes : les Anciens voyaient les qualités inégalables des œuvres du passé, et le devoir du traducteur de respecter l'ouvrage de départ. Au contraire, pour les Modernes la traduction se construit à partir d'un remaniement de l'écrit «parfois en profondeur, pour le faire correspondre au goût moderne, conçu comme plus délicat et plus éclairé que celui des temps anciens⁸²».

L'approche à la traduction de Shakespeare de Voltaire sacrifie ainsi le Barde au nom du 'temple du goût' : il «[Voltaire] veut que Shakespeare parle français, bien sûr, mais encore qu'il parle un français que Voltaire aurait écrit⁸³». En effet, sa traduction du soliloque d'*Hamlet* repose sur ce postulat:

Demeure ; il faut choisir, et passer à l'instant
De la vie à la mort, ou de l'être au néant.
Dieux cruels ! s'il en est, éclairez mon courage.
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage.
Supporter ou finir mon malheur et mon sort ?

⁷⁸ VOLTAIRE, *Essais sur la poésie épique*, dans *Œuvres complètes*, cit., vol 8, p. 319.

⁷⁹ Ivi, pp. 319-320.

⁸⁰ ANDRÉ LEFEVRE, *Voltaire, Shakespeare, Jules César et la traduction*, «Équivalences», No 2-3, 1983, *La Traduction et l'interprétation : réalités et perspectives*, pp. 19-28, p. 19.

⁸¹ Ivi, p. 20.

⁸² (éd) Y. CHEVREL, A. COINTRE, Y.M. TRAN-GERVAT, cit., p. 277.

⁸³ A. LEFEVRE, *Voltaire, Shakespeare*, cit., p. 20.

Qui suis-je ? qui m'arrête ? et qu'est-ce que la mort ?
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile ;
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille ;
On s'endort, et tout meurt. Mais un affreux réveil
Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil ;⁸⁴

Cependant, vers la fin du siècle, de nouvelles méthodologies sont appliquées en France et dans le reste d'Europe. Les traducteurs «se persuadent [...] une bonne foi, que ce n'est pas leur esprit que nous cherchons dans une version, mais celui des écrivains originaux, dont ils se donnent pour les interprètes⁸⁵».

La méthode de Voltaire dans sa seconde traduction du *Jules César* est bien différente de celle de 1734. À cette époque Voltaire jouait le rôle de découvreur et médiateur de Shakespeare : en 1732, dans la préface de *Zaïre* il affirmait déjà avoir trouvé dans le théâtre anglais, la 'hardiesse' nécessaire pour choisir son sujet⁸⁶. Donc, sa traduction de la tragédie de *Jules César*, dans l'écrit liminaire du *Théâtre de Pierre Corneille*, répond à une autre exigence. Le drame de Shakespeare traduit de façon littérale lui servait pour réduire l'ampleur de la curiosité pour le Barde en France, et à montrer que celui-ci ne pouvait pas être considéré comme un modèle. Par sa traduction littérale de 1764, Voltaire s'applique donc à souligner les défauts du texte original :

Pour quelles raisons Voltaire veut-il traduire Shakespeare en français ? Sans doute pour libérer un peu la tragédie française du joug jugé trop pesant des unités classiques. [...] je dois insister sur le fait que la libération dont rêve Voltaire n'est pas une libération complète. Elle est sentie comme étant nécessaire, mais elle doit aussi être contrôlée⁸⁷.

Voltaire dénonce la version 'verbum pro verbo' comme une pratique stérile et très éloignée de la création poétique: le texte original, pour le philosophe, cache un esprit qui va au-delà de l'organisation des mots et du vocabulaire, que le traducteur doit comprendre et transposer dans le texte d'arrivée. Ainsi, le texte du traducteur se met au même niveau que l'original, puisqu'il reproduit 'l'essence' de la source. Cependant, cette tâche n'est pas accomplie dans la traduction du *Jules César*, puisque le mot-à-mot rend Shakespeare presque incompréhensible pour les français. L'écart entre la fidélité de Voltaire et celle proposé par Le Tourneur montre ainsi la distance entre les deux approches et les œuvres de traduction qu'il réalisent. Sur cet écart se joue toute la bataille

⁸⁴ VOLTAIRE, *Lettres Philosophiques*, cit., p. 150.

⁸⁵ *Lettre I*, «Année Littéraire», 1776, tome V, p. 7.

⁸⁶ VOLTAIRE, *Zaïre*, dans *Œuvres complètes*, cit., tome 2.

⁸⁷ A. LEFEVERE, *Voltaire, Shakespeare*, cit., p. 21.

des nouvelles conceptions esthétiques sur la traduction ainsi que de la réception du Barde, qui touche aussi l'œuvre de Sherlock.

Un autre exemple de traduction littérale du texte de Shakespeare est donné par Voltaire dans *l'Appel à toutes les Nations d'Europe* en 1761. À cette occasion, le philosophe compare sa traduction du soliloque d'Hamlet de 1734 (traduit librement) à une tentative plus littérale. Il veut ainsi montrer d'un côté le « génie brut de Shakespeare » et, en même temps, indiquer « l'impossibilité d'en faire passer la substance en français sans le dénaturer⁸⁸ ».

Être ou n'être pas, c'est-là la question,
S'il est plus noble dans l'esprit de souffrir
Les piqûres & les flèches de l'affreuse fortune,
Ou de prendre les armes contre une mer de trouble,
Et en s'opposant à eux, les finir ? Mourir, dormir,
Rien de plus ; & par ce sommeil, dire : nous terminons
Les peines du cœur, & dix mille chocs naturels
Dont la chair est héritière, c'est une consommation
Ardemment désirable. Mourir, dormir :
Dormir ! peut-être rêver ! Ah ! voilà le mal. [...] ⁸⁹.

Ici, Voltaire souligne la différence entre la langue française et l'anglaise, qui ne « craint pas les idées les plus basses, ni les plus gigantesques⁹⁰ ». Pour l'auteur de *Sémiramis* il est impossible de transposer en français le texte shakespearien, et il l'affirme par des jugements « tendancieux⁹¹ » en déployant ses énergies créatives pour opposer à la poétique shakespearienne sa résistance « nationaliste⁹² ».

La 'fidélité' de son approche repose sur la traduction littérale et lui sert à

mettre en garde le public et les auteurs français contre les transfusions trop abondantes du théâtre anglais en général et de Shakespeare en particulier. La forme même de la pièce, qui, sur un autre niveau est écrite pour ridiculiser la religion, rappelle les 'monstruosités' des pièces historiques de Shakespeare⁹³.

⁸⁸ (éd) Y. CHEVREL, A. COINTRE, Y.M. TRAN-GERVAT, cit., p. 907.

⁸⁹ VOLTAIRE, *Appel à toutes les nations d'Europe*, dans *Œuvres complètes*, cit., vol 24, p. 202.

⁹⁰ *Ivi*, p. 203.

⁹¹ MICHELE WILLEMS, *L'excès face au bon goût : la réception de Gille Shakespeare de Voltaire à Hugo*, dans, (éd) JEAN-MICHEL DEPARTS, *Shakespeare et l'excès. Actes des congrès de la Société Française Shakespeare 2007*, Paris, Société Française Shakespeare, pp. 224-237, p. 226.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ A. LEFEVERE, *Voltaire, Shakespeare*, cit., p. 23.

En effet, le but de Voltaire est de comparer, dans le même ouvrage, Shakespeare et Corneille et leurs drames romains : sa traduction ridiculise Shakespeare, et élève Corneille au-dessus du Barde.

En confrontant le texte de Voltaire et celui de Le Tourneur on s'aperçoit que les deux traducteurs, quoique unis dans l'intention de donner une traduction 'exacte et fidèle', ont deux résultats différents. Le Tourneur «pratique plutôt l'émendation silencieuse : il raffine le style, aplanit les outrances, et omet jeux de mots et obscénités⁹⁴» ; Voltaire en revanche souligne «les excès shakespeariens [...] Cela donne lieu à [...] ses traductions 'polémiques', qui mettent en exergue les passages expurgés par La Place et Le Tourneur⁹⁵».

Voltaire

Flavius

Hors d'ici ! à la maison ! retournez chez vous, Fainéans : est-ce aujourd'hui jour de fête ? Ne savez-vous pas, vous qui êtes des ouvriers, que vous ne devez pas vous promener dans les rues, un jour ouvrable, sans les marques de votre profession ? Parle, toi : quel est ton métier ?

L'homme du peuple

Eh mais, monsieur, je suis charpentier.

Marullus

Où est ton tablier de cuir ? Où est ta règle ? Pourquoi portes-tu ton bon habit ? (*en s'adressant à un autre*) Et toi, de quel métier es-tu ?

L'homme du Peuple

En vérité, pour ce qui regarde les bons ouvriers, Je suis ... comme dirait un savetier.

Marullus

Mais, dis-moi : quel est ton métier ? te dis-je réponds positivement.

L'homme du peuple

Le Tourneur

Flavius

Loin d'ici : à vos maisons, Plébeïens fainéans : rentrez dans vos maisons. Ce jour est-il un jour de fête ? Quoi ? oubliez-vous que des Artisans ne doivent pas vaguer dans les jours de travail, sans porter les marques de leurs professions ? (*à un Plébeïen*) Parle, toi, quelle est la tienne ?

Premier Plébeïen.

Moi, Tribun, je suis Charpentier.

Marullus

Où est ton tablier & ton équerre ? Pourquoi portes-tu ton habillement de fête ? – Et vous, je vous prie, qu'est votre métier ?

Second Plébeïen

En vérité, Tribun, ce qui me fait vivre c'est mon aiguille : je ne me mêle ni d'affaires de négoce, ni d'intrigues de femmes ; mais je fais revivre les vieux brodequins ; quand ils font en péril, mon art les sauve ; le plus fier patricien marche sur l'œuvre de mes mains.

Flavius

Mais pourquoi n'es-tu pas dans ta boutique aujourd'hui ? Pourquoi mènes-tu cette troupe de peuple le long des rues ?

Second Plébeïen

⁹⁴ M. WILLEMS, *L'excès face au bon goût*, cit., p. 232.

⁹⁵ Ivi, pp. 230-231.

Mon métier, Monsieur ? Mais j'espère que je peux l'exercer en bonne conscience. Mon métier est, monsieur, raccommodeur d'âmes.

Marullus

Quel métier, faquin ? quel métier, te dis-je, vilain salope ?

L'homme du Peuple

Eh ! monsieur, ne vous mettez pas hors de vous ; je pourrais vous raccommoder.

Flavius

Qu'appelles-tu me raccommoder ? Que veux-tu dire par-là ?

L'Homme du Peuple

Eh mais, vous ressemeler.

Flavius

Ah ! tu es donc en effet savetier ? L'es-tu ? parle

Le savetier

Il est vrai, Monsieur, je vis de mon alène ; je ne me mêle point des affaires des autres marchands, ne de celles des femmes, je suis un chirurgien de vieux souliers ; lorsqu'ils sont en grand danger, je les rétablis.

Flavius

Mais pourquoi n'est tu pas dans ta boutique ? pourquoi es-tu avec tant de monde dans les rues ?

Le Savetier

Eh ! Monsieur, c'est pour user leurs souliers, afin que j'aie plus d'ouvrage. Mais la vérité, Monsieur, est que nous nous faisons une fête de voir passer César et que nous nous réjouissons de son triomphe⁹⁶.

D'abord, Tribun, pour leur faire user leur chaussure, afin de me procurer plus d'ouvrage. – À parler vrai, nous fêtons cette journée, pour aller voir César, & nous réjouir à son triomphe⁹⁶.

La différence entre les deux textes se révèle déjà au premier acte, où les plébéiens romains font leur début sur la scène : si Voltaire laisse la populace parler mot à mot en suivant l'original de *Jules César*, Le Tourneur condense la conversation initiale en éliminant les éléments qui pouvaient troubler le lecteur français de l'époque, en dépit de sa profession de fidélité. En effet, Voltaire

⁹⁶ PIERRE FELICIEN DE LE TOURNEUR, *Shakespeare traduit de l'anglois et dédié au Roi*, À Paris, La Veuve Duchesne, Musier, Nuon, La Combe, Ruault, Le Jay, Clousier, 1776, tome II, pp. 183-185.

⁹⁷ VOLTAIRE, *Théâtre de Pierre Corneille*, cit., pp. 405-407.

traduit des scènes jugées macabres, afin de montrer la brutalité de la poétique de l'auteur anglais: «Arrêtes ; baissions-nous sur le corps de César, Baignons tous dans son sang nos mains jusques au coude [...]»⁹⁸. Les jugements négatifs du philosophe se concentrent dans la note de bas de page qui oriente l'idée des lecteurs français : «Cette horrible barbarie de Casca [...] ; nous ne voulons point qu'on ensanglante le théâtre, si ce n'est dans des occasions extraordinaires, dans lesquelles on sauve autant qu'on peut cette atrocité dégoûtante»⁹⁹.

Au nom de la 'fidélité'¹⁰⁰, Voltaire montre le peuple sur scène, tout en précisant dans les notes que «Shakespeare avait eu peu d'éducation, qu'il avait le malheur d'être réduit à être comédien, qu'il fallait plaire au peuple, que le peuple, plus riche en Angleterre qu'ailleurs, fréquente les spectacles, et que Shakespeare le servait selon son goût»¹⁰¹. Le traducteur joue en effet un rôle très intéressant aux fins de la compréhension de la pièce. Dans le *Fragment sur Shakespeare*, Sherlock évoque lui aussi cette question, en montrant d'abord sa connaissance de la traduction du César de Voltaire, mais aussi sa distance avec l'interprétation biaisée du philosophe. En effet, après sa version du discours d'Antoine, Sherlock écrit :

Mais les *Monstruosité* et les *Fossoyeurs* ? l'Unique but de Shakespeare fut de faire sa fortune, et pour cela il fallait remplir la salle de spectacle. En même temps qu'il faisait entrer la Duchesse dans les loges, il vouait faire entrer ses gens dans le parterre. Le peuple a toujours de l'argent, pour le lui faire dépenser, il faut le divertir, et Shakespeare força son génie sublime à se plier au goût grossier de la populace, comme Sylla plaisantait avec ses soldats¹⁰².

Pour Sherlock, les bizarreries du Barde s'expliquent par sa tentative de rencontrer le goût de son public : l'Irlandais, tout en admettant implicitement des scènes écrites selon un style bas et vulgaire, absout Shakespeare, en accusant ainsi son époque et ses spectateurs qui aimaient ces éléments barbares. Martin Sherlock attribue la cause de la présence de ces éléments non à Shakespeare, mais il donne une interprétation historicisée de la poétique du Barde, en disculpant le dramaturge de l'Avon : les bassesses et les défauts que l'on trouve dans ses pièces prennent leurs origines au-dehors de l'auteur et ne sont donc pas des caractéristiques 'intrinsèques' à Shakespeare. Au contraire, Voltaire évoque dans sa note, le manque d'éducation du dramaturge et le goût

⁹⁸ Ivi, pp. 469.

⁹⁹ Ivi, p. 470.

¹⁰⁰ Voltaire ne manque pas de souligner dans les notes de certains passages qu'il traduit «mot à mot» ou qu'il opère une traduction exacte et fidèle.

¹⁰¹ VOLTAIRE, *Théâtre de Pierre Corneille*, cit., p. 406.

¹⁰² M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 77.

barbare de son époque, en renvoyant ainsi l'image d'un auteur sans art et talent qui mettait en scène des pièces pour la populace.

Les notes expliquent le texte et orientent la lecture : Voltaire est donc loin d'être une présence 'transparente', mais au contraire, ses jugements manipulent la lecture et l'opinion générale de la poétique du Barde. Ces notes, ainsi que son approche littérale au texte source, sont le résultat, selon Henri Blaze de Bury, d'une « tentative de vengeance¹⁰³ ». Le but de la traduction littérale de Voltaire serait donc ce de démontrer qu'aucun des éléments de ses œuvres théâtrales n'avait été emprunté des drames de Shakespeare : en « semant l'absurde à pleines mains¹⁰⁴ » il amenait les lecteurs à voir l'auteur anglais avec « pitié et non envie¹⁰⁵ ». Enfin, en reproduisant le vers mot à mot, le philosophe souligne la distance entre le 'barbarisme' de cet auteur et la décence et le décorum du théâtre français de Corneille.¹⁰⁶

La différence entre Voltaire et Le Tourneur se déploie ainsi dans l'apparat de notes. Voltaire commente :

Il y a trente-huit acteurs dans cette pièce, sans compter les assistants. Les trois premiers actes se passent à Rome. Le quatrième & le cinquième se passent à Modène & en Grèce. La première scène représente des rues de Rome. Une foule de peuple est sur le théâtre. Deux tribuns, *Marullus* & *Flavius*, leur parlent. Cette première scène est en prose¹⁰⁷.

En revanche, Le Tourneur propose, dans la première note, une lecture du drame de Shakespeare dans une perspective historique :

Shakespeare en introduisant sur la scène les Artisans & les Plébéïens de Rome, a donné à son action dramatique toute la vérité de l'histoire. Par là il peint les mœurs, il agrandit le champ de son tableau, il rend plus théâtral & plus terrible, comme on le verra dans le cours de cette pièce & dans les autres Drames qu'il a empruntés de l'histoire. Il a peint en même- tems l'influence de la populace, sur-tout depuis les tems de Marius & de Sylla, dans toutes les affaires qui intéressoient la République, & l'obligation où étoit le grand César lui-même de briguer sa faveur¹⁰⁸.

¹⁰³ HENRY BLAZE DE BURY, *Shakespeare et Voltaire: Jules César au Théâtre*, «revue des Deux Mondes», Vol. 106, No. 4(15 Aout 1873), pp. 917-954, p. 937.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 938.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ DAVID WILLIAMS, *The Role of the Foreign Theatre in Voltaire's 'Corneille'*, «The Modern Language Review», Vol. 71, No. 2 (Apr., 1976), pp. 282-293, p. 293.

¹⁰⁷ VOLTAIRE, *Théâtre de Pierre Corneille*, cit., pp. 405-406.

¹⁰⁸ P.F. DE LE TOURNEUR, *Shakespeare traduit de l'anglais*, cit., tome II, pp. 183-184.

Si Voltaire met l'accent sur les éléments formels de la pièce, ses aspects atypiques - comme le nombre des personnages, et le manque d'unité de lieu -, Le Tourneur donne une interprétation plus objective du drame. Il souligne ainsi les éléments historiques mis en scène par Shakespeare qui rend le peuple le moteur de la tragédie.

Donc la 'fidélité' dans les deux approches se construit sur deux plans bien différents : le mot à mot sert à Voltaire à dévoiler la distance entre le drame élisabéthain et la grande tragédie française, et à éloigner la curiosité grandissante des Français pour Shakespeare, dont il montre tous les traits obscènes et vulgaires. Ainsi, le philosophe présente-t-il le 'visage réel' du Barde, qui avait été transformé jusqu'à ce moment par les traductions. Il établit une distinction entre les traductions «infidèles, qui embellissent le texte [...] et qu'il place sur le même plan que les 'imitations', et d'autre part les traductions fidèles, qu'il définit comme 'copies' exactes des tableaux shakespeariens¹⁰⁹». Au contraire, la 'fidélité' de Le Tourneur, sur le modèle de Du Bos, auteur des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*¹¹⁰, se base sur la quête de l'esprit d'un peuple et d'une langue. La connaissance du passé, des mœurs et de la culture du texte source est pour lui essentielle voire indispensable : «c'est à partir des mœurs d'une société donnée que se déduisent [...] les concepts de beauté, plaisir, sentiment dans leur spécificité culturelle¹¹¹». Il s'agit de la même idée que Martin Sherlock évoque dans son éloge de Shakespeare et qu'il applique à sa traduction du discours d'Antoine aux Romains. En effet, Sherlock affirme que l'éloquence d'Antoine et la fureur du peuple transmettent parfaitement le caractère des Romains :

Voi avete osservato l'arte di Antonio, per lasciare al popolo l'occasione di riscaldarsi scambievolmente dalle parole che dicono gli uni con gli altri. Ma è possibile, che voi non abbiate fatto attenzione alla maestria colla quale Shakespeare ha dipinto il Popolo Romano.

In genere il popolo è popolo da per tutto, ma ogni popolo ha in oltre il suo carattere particolare, e quelli di Londra, di Parigi e di Roma hanno tre caratteri assai distinti. Non è credibile a quei che non hanno veduto Roma, con quanta verità il Popolo sia dipinto in questa orazione, e dipinto tale, quale si mostra al dì di oggi. L'istessa prontezza, e violenza di commuoversi, di accendersi in un subito, di far tutto da Impeto, e niente per ragione, sono adesso le caratteristiche della Plebe Romana : e le parole di Shakespeare, *scannare, bruciare, ammazzare* sono tratti del carattere Trasteverino, nel momento ch'io scrivo¹¹².

¹⁰⁹ (éd) Y. CHEVREL, A. COINTRE, Y.M. TRAN-GERVAT, cit., p. 908.

¹¹⁰ JEAN-BAPTISTE DU BOS, *Réflexions critique sur la poésie et la peinture*, Paris, Chez Mariette, 1719.

¹¹¹ LAURENCE MALL, *Traduction, langue-culture et langue-corps au XVIIIe siècle: Du Bos sur Virgile, Marivaux sur Thucydide et Diderot sur Térence*, «revue de Littérature Comparée», No 1 (2007), pp. 5-19, p. 6.

¹¹² M. SHERLOCK, *Consiglio*, pp. 87-88.

Sherlock révèle donc, dans son petit *Fragment*, une profonde connaissance des nouvelles sensibilités sur la question de la traduction et il essaie de transporter ces thèmes européens dans le contexte italien, en occupant ainsi une position intéressante dans la République des Lettres.

En continuité avec le *Consiglio a un giovane poeta*, il approfondit ces questions sur la traduction dans la deuxième série de *Lettres d'un voyageur anglois*, et cite les meilleures versions d'Homère :

[...] A-t-on- rendu la même justice à Shakespear ? Quand même M. de Voltaire ne se seroit pas efforcé de défigurer ce Poète, la prose peut-elle jamais rendre la poésie ?

Si jamais un homme a été Poète, Horace l'a été dans ses Odes ; & Horace a-t-il un admirateur dans l'univers qui ne le connoisse que par une traduction en prose ? Ou est-il possible qu'il en ait ?

Mais un seul exemple décidera cette question. Homère a été traduit en Angleterre en vers, & en France en prose. Il a un nombre infini d'admirateur en Angleterre qui n'entendent pas le Grec. La traduction de Madame Dacier est plus fidèle que celle de Pope. Je ne me hasarde point, quand j'avance qu'Homère n'a, ni ne peut avoir dans toute la France l'admiration *sentie* d'un seul Lecteur qui ne le connoît que dans la prose de Dacier¹¹³.

Sherlock montre sa connaissance des méthodes de traduction des œuvres anciennes, en particulier de la question homérique qu'il rapproche du cas de Shakespeare. Il loue la version d'Homère de Mme Dacier¹¹⁴ qui, selon l'Irlandais, a permis au texte de base de rester lui-même, malgré les altérations inévitables de la traduction qui «constitue littéralement 'un deuxième original'¹¹⁵». Dans l'œuvre de Sherlock tout comme dans les autres écrits critiques de la même époque, la traduction de Shakespeare présente des problématiques qui le rapprochent aux écrits d'Homère. Les traducteurs avouent la difficulté de faire rencontrer le «texte canonique et un public qui ne le connaissait pas jusque-là que de loin¹¹⁶». Il méprise les traductions de Voltaire qu'il juge inappropriées : «quel Mago ha introdotto degli spiriti dei lettori una pigrizia perniciosissima e una bellezza non superficiale passa oggi inosservata¹¹⁷». Donc, pour l'Irlandais la juste compréhension de l'œuvre de Shakespeare n'est possible que par une approche traductive qui transpose dans le texte d'arrivée la puissance poétique de l'auteur, sans le défigurer. Cette approche à la traduction est typique de la génération de Sherlock et de Le Tourneur, donc d'une période que Tran-Gervat et

¹¹³ M. SHERLOCK, *Nouvelles Lettres*, cit., pp. 237-238.

¹¹⁴ Voltaire conteste sans doute le choix de la prose, toutefois son admiration est «sincère». (éd) Y. CHEVREL, A. COINTRE, Y.M. TRAN-GERVAT, cit., p. 118.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 283.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 68.

Weinmann appellent l'«âge d'or du 'génie' (1690-1770)¹¹⁸», c'est-à-dire une époque où l'accent est mis sur les spécificités de chaque langue, plutôt que sur les attentes du public d'arrivée. Il ne s'agit plus de démontrer la supériorité d'une culture sur l'autre, d'une littérature sur l'autre, mais de permettre la rencontre entre l'œuvre étrangère et la langue française de «manière relativement neutre¹¹⁹».

5.2.1 *Shakespeare et Corneille dans la critique de Voltaire et Sherlock.*

Dans l'*Appel à toutes les Nations d'Europe*, Voltaire base ses critiques contre Shakespeare sur l'idée que l'auteur anglais n'est représenté qu'à Londres, contrairement à Corneille et Racine qui sont connus dans toutes les nations d'Europe et même universellement appréciés. Le rapprochement entre Shakespeare et Corneille, qui est souvent utilisé par la critique de l'époque, est vu comme un 'sacrilège' par le philosophe¹²⁰. Pourtant, c'est bien Voltaire le premier à associer les noms des deux dramaturges dans les *Lettres Philosophiques*, où Shakespeare est défini «le Corneille des Anglais¹²¹». Cette analogie est même un leitmotiv de la critique européenne : les deux auteurs sont les exemples de deux théâtres nationaux, porteurs de caractéristiques propres aux deux traditions et cultures. Ce parallèle montre que le Barde d'Avon est désormais considéré comme le 'père' du théâtre national anglais, de même que Corneille est vu comme le fondateur de la grande tradition théâtrale française. Toutefois, cette analogie montrait aussi que Shakespeare avait atteint un prestige qui égalait celui de Corneille. Voilà le point que Voltaire conteste à la critique de l'époque et plus précisément à l'essai *On the merits of Shakespeare and Corneille*¹²², publié le 1760, dans les pages du «British Magazine». La critique anglaise emploie souvent cette comparaison : c'est à partir de leur confrontation avec le modèle hégémonique français que les spécificités de la tradition théâtrale anglaise sont de plus en plus appréciées. En effet «si le théâtre élisabéthain a connu son heure de gloire bien avant le théâtre classique, les Anglais ont sous la Restauration le sentiment d'avoir été dépassés par les Français et cherchent les moyens de faire progresser à nouveau leur production littéraire¹²³». Ce discours comparatiste naît en Angleterre grâce à la pénétration d'ouvrages de théorie et de critique théâtrale française qui poussent les

¹¹⁸(éd) Y. CHEVREL, A. COINTRE, Y.M. TRAN-GERVAT, cit., p. 275.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ «Je rougis de joindre ensemble ces deux noms». Voltaire, *Lettre de M. de Voltaire à l'Académie Française, lue dans cette Académie, à la solennité de la Saint-Louis, le 25 auguste 1776*, (dans) *Œuvres Complètes*, cit., vol 30, pp. 345-370, p. 325.

¹²¹ VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, cit., p. 149.

¹²² ANONYME, *On the Merits of Shakespeare and Corneille*, dans (éd) BRIAN VICKERS, cit., vol. 4, p. 413-416.

¹²³ VERONIQUE LOCHERT, *Corneille contre Shakespeare. Débats autour du modèle français dans la théorie dramatique anglaise (1674-1694)*, (éd) B. LOUVAT-MOZOLAY, F. MARCH, cit, pp. 39-51, p. 44.

auteurs anglais à s'interroger sur l'identité du théâtre autochtone et sur sa valeur par rapport à celle des voisins Français¹²⁴, en élaborant de plus en plus des discours qui justifient, exaltent, mythifient, et consacrent la poétique Shakespearienne.

La comparaison entre le théâtre anglais et le théâtre français est inaugurée par Dryden, dans *An Essay on Dramatick Poesie*¹²⁵. Ici, il met en scène « une conversation sur les mérites comparés des théâtres français et anglais, qui va dans le sens de la défense du second¹²⁶ ». Cet écrit considère que le théâtre anglais a une identité 'nationale' déjà affirmée et que les pièces de Shakespeare portent l'esprit et le caractère anglais :

If you consider the Plots, our own are fuller of variety, if the writing, ours are more quick and fuller of spirit: and therefore 'tis a strange mistake in those who decry the way of writing Plays in verse, as if the English therein imitated the French. We have borrowed nothing from them ; our Plots are weav'd in English Loomes : we endeavour therein to follow the variety and greatness of characters which are deriv'd to us from Shakespeare and Fletcher¹²⁷.

Dryden jette les bases du discours critique qui, tout au long du XVIII^e siècle, permet une réévaluation du Barde fondée sur la relativisation de ses défauts et sur une progressive valorisation du 'génie' de la culture anglaise. Dryden cite Corneille comme exemple d'une autre identité 'nationale' : il partage des traits avec Shakespeare, mais conserve des différences significatives par rapport à lui:

If they content themselves [Shakespeare et Fletcher] as Corneille did, with some fat design, which, like an ill Riddle, is found out ere it be half proposed ; such Plots we can make every way regular as easily as they : but then e're they endeavour to rise up to any quick turns and counterturns of Plot, as some of them have attempted, since Corneille's Plays have been less in vogue, you see they write as irregularly as we¹²⁸.

Et encore : « The copiousness and well-knitting of the intrigues we have from Johnson, and for the verse itself we have English precedents of elder date that any of Corneille's plays¹²⁹ ». Donc, la critique anglaise essaie, d'un côté, de soumettre le théâtre national aux « normes d'un modèle

¹²⁴ La connaissance entre les deux cultures prend le départ des migrations des 'monarchistes' et adversaires de Cromwell, réfugiés en France après l'instauration du protectorat en Angleterre. Ces Anglais s'accoutumaient à voir sur scène Racine, Corneille et Molière. En rapprochant les auteurs français du modèle Shakespearien, ils trouvaient les scènes de ce dernier beaucoup plus cruelles, barbares et violentes.

¹²⁵ JOHN DRYDEN, *An Essay of Dramatic Poesie*, cit.

¹²⁶ V. LOCHERT, cit., p. 39.

¹²⁷ J. DRYDEN, *An Essay of Dramatic Poesie*, cit., p. 53.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem.

étranger», et, de l'autre côté, de conserver l'individualité et les traits du théâtre autochtone. Cette approche lui permet d'apporter un nouveau regard sur la question :

Si Corneille apparaît dans l'histoire littéraire française comme le fondateur du théâtre moderne et s'il est sans conteste le dramaturge français le plus cité dans les traités théoriques, Shakespeare occupe une position plus problématique dans l'histoire littéraire aux yeux de ceux qui introduisent les règles dans le théâtre anglais sous la Restauration. L'emprunt des normes classiques conduit les théoriciens anglais à une lecture très critique de l'œuvre shakespeariennes [...] Mais ces écarts, qui continuent à apparaître comme des défauts jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, contribuent également à faire apparaître la spécificité de la tragédie anglaise et préparent l'émergence du mythe shakespearien¹³⁰.

La rhétorique qui met en relation Corneille et Shakespeare se base sur la notion de 'génie' des cultures qui est également centrale dans *On the Merits of Shakespeare et Corneille* et que Voltaire conteste dans son *Commentaire sur Corneille*. Le point de départ de son discours est la comparaison des deux dramaturges en tant que pères des deux théâtres 'nationaux'. L'auteur de l'essai évoque les jugements sur les écrivains anciens – Homère, Virgile, Plaute –, considérés comme des génies de leur époque. La même réflexion n'existe pas, selon l'auteur, pour les poètes modernes, pour ceux qui «have distinguished themselves in any branch of literature¹³¹». Parmi les écrivains qui devraient être considérés comme des génies modernes on trouve sans doute Corneille et Shakespeare «between whom there is a striking resemblance in many particulars which, to lay before the reader and at the same time trace out the circumstances that characterise both¹³²». Le discours évoque ensuite les points communs entre les deux poètes : ils sont les fondateurs du théâtre moderne, ils sont doués d'une grande fertilité imaginative qui a rendu possible leur consécration. Cependant, si le génie de Corneille suit les règles classiques, celui de Shakespeare «is so various and fertile that 'tis hardly possible to point out what he excels most in, or shew the predominant beauty of his works¹³³». La conclusion de l'auteur est que les deux dramaturges sont deux exemples de la poétique du sublime : Corneille conforme son génie littéraire aux règles et aux normes classiques, et il rend sa grandeur évidente «with elevation and manly eloquence, and with profound and sententious maxims, in which he is not inferior to Tacitus himself». Au contraire, Shakespeare ne lie pas ses drames aux normes aristotéliennes: cela permet à son imagination de fleurir sur la scène et de décrire ainsi toutes les nuances de la nature humaine, en recréant dans ses

¹³⁰ V. LOCHERT, cit., p. 50.

¹³¹ ANONYME, *On the Merits*, cit., p. 413.

¹³² Ivi, p. 414.

¹³³ Ibidem.

dramas une expérience esthétique qui va du pittoresque au sombre, jusqu'au teintes les plus gaies. Donc, les pères du théâtre moderne sont doués, selon l'auteur, de qualités également sublimes ; cependant «Shakespeare seems to have been too great a genius to be methodical, Corneille too methodical to be looked upon as a great genius¹³⁴».

Ce discours comparatif survit jusqu'à Sherlock qui, non seulement rapproche les deux auteurs dans le *Fragment*, mais il évoque cette comparaison dans les séries des *Lettres*, toujours d'une façon critique à l'égard de Voltaire. Dans le premier recueil, lors de la conversation à Ferney, le philosophe commente la préférence des Anglais pour Corneille plutôt que pour Racine :

V. C'est que les Anglois ne savent pas assez la Langue Française pour sentir les beautés du langage de Racine, & l'harmonie de sa versification: Corneille doit leur plaire davantage, parce qu'il a des choses plus frappantes; mais Racine aux François, parce qu'il a plus de douceur & de tendresse¹³⁵.

Corneille est apprécié pour sa poétique plus 'frappante': pour cette raison Sherlock place l'auteur de *Cinna* au même niveau que Shakespeare lorsqu'il rapproche la poétique des grands dramaturges de l'image du Golfe de Naples¹³⁶.

Si Corneille et Shakespeare se placent au niveau du sublime poétique, ils s'éloignent du beau classique de Racine et Pope.

Cela est bien dit, & c'est un grand homme qui l'a dit: mais si vous êtes grand homme — L'on devrait rougir de pouvoir trouver une cheville dans Corneille, ou un jeu de mots dans Shakespear, quand l'un & l'autre sont environnés d'une foule de beautés : c'est un des points sur lesquels j'avois sujet d'être mécontent des François; ils en vouloient toujours à Shakespear, & j'aurois beaucoup moins souffert, s'ils m'avoient déchiré moi-même¹³⁷.

Sherlock épouse ici une idée de la critique anglaise et française de l'époque, en mettant Shakespeare et Corneille l'un à côté de l'autre, pour définir les traits qui les lient ou qui les divisent. Si nous prenons en considération l'étude de Brian Vickers, *Shakespeare the critical heritage*, nous nous apercevons que dans les œuvres recensées de 1623 à 1801, le nom de Corneille apparaît 49 fois et qu'il est le dramaturge français le plus souvent cité parmi les modernes. Pour l'écrivain anglais Edward Taylor, par exemple, la comparaison entre le Barde et d'autres auteurs est vue comme une

¹³⁴ Ivi, p. 416.

¹³⁵ M. SHERLOCK, *Lettres*, p. 144.

¹³⁶ Je renvoie Chapitre II.

¹³⁷ Ivi, p. 121-122.

véritable mode de ses contemporains¹³⁸, à laquelle il participe, en soulignant, à l'instar de Voltaire, la supériorité de l'auteur français. En commentant le *Cinna* de Corneille et le *Jules César* de Shakespeare, Taylor trouve que l'œuvre française est :

less disgusting to a liberal mind than the vulgar dialogue of carpenters and cobblers in the *Julius Cæsar* of Shakespeare, or the chopt hands, greasy night-caps, and stinking breaths so minutely discribed by Casca; indecorums for which the many brilliant and sublime passages in the same play by no means sufficiently atone¹³⁹.

Ce leitmotiv de la critique européenne, dont Sherlock se sert dans les *Lettres* et dans le *Consiglio*, survit jusqu'aux décennies suivantes. John Stedman reprend la comparaison Corneille-Shakespeare, non pour évoquer les points d'opposition entre les deux auteurs, mais pour souligner qu'ils se complètent, puisqu'ils représentent chacun sa propre vision de la nature:

The French and English authors have entertained the public with a controversy relating to the merits of Shakespeare, compared with those of Racine and Corneille. Shakespeare seems to me to differ so widely from these two French authors as hardly to admit of a comparison. Some people are delighted with a garden highly and regularly dressed; the walks smooth, with their edges cut in right lines; espaliers drawn exactly parallel to these; the trees planted in exact order, and everything conducted with the same precision. Others are better pleased with a vast extended forest, abounding with stately and towering trees, with shrubs, wild flowers, and vegetables of all kinds; with unequal grounds, having in some places stupendous rocks, pouring down natural cataracts; in others, smooth hills or plains, with gentle rills of water, and other like objects. The garden is Racine and Corneille. The forest is Shakespeare. But why should we condemn the admirers of either for being pleased with the excellencies of the one in preference to those of the other? We see nature both in the garden and in the forest. In the former, art, applied to nature, appears everywhere. In the other, artless nature appears in a bold and majestic luxuriance¹⁴⁰.

Enfin, la querelle Shakespeare-Corneille devient le sujet du traité sur la beauté d'Archibald Allison. Pour Baldine Saint-Girons¹⁴¹, son traité montre l'influence de l'écrit de Lady Montagu, *Essai on the writing and genius of Shakespeare*, même s'il donne le primat de l'art dramatique à

¹³⁸ «It has been the prevailing fashion for some years past to launch out into the most extravagant praises of our countryman Shakespeare, and to allot him beyond all competition the first place as a tragic writer. Compared with him Corneille, Racine, and Voltaire are fantastic composers, void of historical truth, imitation of character, or representation of manners; mere declaimers, without energy or fire of action, and absurdly introducing upon all occasions tedious, insipid, uninteresting love-scenes. But, prejudice apart, is he so transcendently their superior...? Shall I venture to proceed further, and ask if he be in general even a good tragic writer» EDWARD TAYLOR, *Shakespeare's faulty tragedies*, dans (éd) B. VICKERS, cit., vol. 6, p. 128.

¹³⁹ B. VICKERS, cit., vol. 6, p. 132.

¹⁴⁰ JOHN STEDMAN, *Laelius and Hortensia; or, Thoughts on the Nature and Objects of Taste and Genius, in a series of letters to Two friends*, (éd) B. VICKERS, cit., vol. 6, p. 322.

¹⁴¹ B. SAINT-GIRONS, *Fiat Lux*, cit., p. 88.

Corneille. D'après Alison, Shakespeare avait une grande connaissance du cœur humain, mais il n'a pas réussi à le représenter selon les lois classiques. Pour Alison, Corneille représente le premier tragédien d'Europe à reconnaître la nécessité de la création d'une 'unité' pour décrire les passions, soit de ce qu'il appelle 'unité d'émotion' et qu'il juge aussi indispensable que les autres unités théâtrales. Il s'agirait d'une véritable expérience esthétique du sublime, d'une émotion qui se construit avec la fantaisie et de l'imagination et qui est le résultat de la rencontre entre l'objet artistique et le spectateur. Cette expérience sublime caractérise les pièces de Corneille qui, à la différence de Shakespeare, ne voulait pas présenter aux spectateurs «una fedele immagine della vita umana», mais il aspirait à élever l'imagination, en suscitant les passions les plus nobles de l'homme, et à faire de sa poétique «a school of sublime instruction, rather than an imitation of common life¹⁴²».

Comme dans les *Lettres* de Sherlock, nous assistons à l'établissement d'un parallèle entre les deux dramaturges et la nature: si pour Sherlock la matière shakespearienne était assimilable à l'image de la nature sublime du Vésuve en éruption, pour Stedman, la poétique du Barde n'est qu'une forêt sauvage, dont les éléments donnent la même intensité que le jardin verdoyant et organisé. Donc, Sherlock, qui est en effet différente de celle de Voltaire, considère la nature comme un ensemble du beau et du sublime, lesquels ne s'excluent pas l'un l'autre, mais au contraire se combinent : de même, Shakespeare et Corneille, qui deviennent des modèles antagonistes pour Voltaire, sont rapprochés puisque tous les deux provoquent de la jouissance esthétique chez le spectateur.

5.3. La contestation de Sherlock contre La *Lettre à l'Académie Française* de Voltaire.

La date symbolique de 1776 marque l'acmé des opinions négatives de Voltaire contre Shakespeare. Ce dernier, par crainte de voir le Barde lu et représenté de plus en plus en France après la traduction de *Le Tourneur*, écrit la *Lettre à l'Académie Française*, lue publiquement le jour de la Saint-Louis. La lecture de cette lettre est un élément décisif pour comprendre les motivations qui poussent Sherlock à s'opposer à Voltaire au sujet du Barde : la voix de l'Irlandais n'était qu'une parmi les nombreuses qui s'élevèrent contre le patriarche de Ferney. La lettre à l'Académie avait bouleversé les partisans de Shakespeare en Europe. Ainsi, l'accusation de Voltaire contre les irrégularités des œuvres du Barde marquent un tournant dans la critique moderne, et rendent

¹⁴² ARCHIBALD ALLISON, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, London, Alexander Murray, 1871, p. 119.

encore plus évidente la distance entre une nouvelle conception esthétique, et un vieux système culturel, dont les pivots reposaient sur le culte classique. Ces deux visions de l'art renvoyaient à deux éléments esthétiques différents, l'idée du beau classique et l'idée du sublime¹⁴³ poétique. Voltaire, dans sa grande clairvoyance, avait bien compris que la nouveauté apportée par le Barde était en train de devenir plus problématique pour les partisans de la culture et de l'art classique. Shakespeare n'était plus simplement un auteur appartenant à un passé reculé mais il était maintenant élevé au même rang que Corneille et Racine, même à modèle théâtral par Le Tourneur. Pour cette raison, la *Lettre à l'Académie Française* reflète toute l'inquiétude de Voltaire face à cette menace de la culture française, et son refus d'y céder. C'est à ce refus que Sherlock s'oppose :

Non avrei mai detto tanto sopra di Shakespeare, se da Parigi a Berlino, da Berlino a Napoli non avessi inteso il suo nome profanato. Le parole Mostruosità e fossori mi furono dette in ogni città; E non potei capire per molto tempo la ragione per la quale tutto il mondo disse queste istesse parole, e non mai una terza. Un giorno per accidente aprii un volume di Voltaire, il mistero sparì, quelle de parole si trovarono lì; e tutti i critici le avevano imparate a mente¹⁴⁴.

Et dans la lettre XXIV dédiée à l'Abbé de Legeard¹⁴⁵, contenue dans les *Nouvelles Lettres*, Sherlock écrit :

Les Français rendent plus de justice aux autres Nations, que les autres Nations ne leur en rendent. Il y a cependant un point sur lequel ils me paroissent injustes envers les Anglais. Ils nient qu'ils aient du goût. C'est peut-être ici la seule idée générale de ce Livre qui n'admette pas d'exceptions. Les François accordent des talens, du génie aux Anglais, mais je n'ai jamais connu une seule personne, soit parmi les gens de Lettres, soit parmi les hommes du monde, qui leur accordât du goût. Une lettre donc écrite par un Anglois sur ce sujet ne devrait pas-être favorable reçue. La présomption contre moi personnellement est encore plus forte, puisque M. de Voltaire m'a dit que Shakespear m'avait gâté le goût. Je ne sais pas si cela est vrai, mais j'ai de la peine à croire qu'il me l'ait entièrement gâté, car je sens que j'aime encore les Auteurs de *L'Iliade* et du *Misanthrope*. [...]¹⁴⁶.

En effet, les ouvrages de Sherlock, en italien et en français, ont un but commun : contredire l'opinion de Voltaire sur Shakespeare, et créer un front unitaire pour le Barde en Europe, puisqu'il était « una figura [...] decisiva nella letteratura, nel pensare e nella vita della Francia del Settecento, è uno scrittore [...] discusso tanto più ampiamente di ogni altro critico a lui contemporaneo¹⁴⁷ ».

¹⁴³ J'ai abordé cette réflexion dans le chapitre 2.3.

¹⁴⁴ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit, p. 79.

¹⁴⁵ Ce dernier était à l'époque vicaire générale de l'Archevêque de Reims.

¹⁴⁶ M. SHERLOCK, *Nouvelles*, p. 155.

¹⁴⁷ RENE WELLEK, *Storia della Critica moderna. Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 36.

Voltaire avait déjà prononcé ces jugements sur le Barde bien avant sa *Lettre à l'Académie*. Il en avait été presque obsédé pendant cinquante ans¹⁴⁸, et, après la parution du soliloque d'*Hamlet* en français, il avait lui-même proposé de nombreuses traductions qui furent « à l'origine mythique de l'introduction de Shakespeare en France¹⁴⁹ ». Ses efforts, de puiser dans la matière brute shakespearienne des beautés sublimes, se sont transformés, plus tard, dans une tentative de montrer les défauts de cet auteur étranger, pour réduire ainsi la curiosité grandissante pour le Barde en France. L'*écrit à l'Académie* de 1776 constitue le point culminant d'une réception ambiguë qui a des échos dans toute l'Europe, en France, comme dans la République des Lettres entière.

Voltaire, personnalité très sensible au changement et au progrès littéraire, avait bien compris les répercussions que l'œuvre de Shakespeare avait sur le canon poétique en Europe¹⁵⁰, jusqu'à alors dominé par la culture française. Pour Voltaire : « il gusto francese è [...] considerato il nucleo del gusto europeo al quale tutte le nazioni possono soltanto recare un contributo¹⁵¹ ». Cette vision était mise en danger par Le Tourneur, qui traduit dans la *lingua franca* d'Europe un auteur étrange et loin de la culture française. Son *Théâtre de Shakespeare* rend l'œuvre du Barde plus proche et démocratique en Europe ; c'est-à-dire que le dramaturge anglais peut maintenant être lu directement : le traducteur « pone la sua impresa come sola via di accesso di Francia al teatro di Shakespeare, e Shakespeare come il solo esempio da seguire nel tentativo di riformare la drammaturgia classica¹⁵² ». Autre fâcheuse conséquence : Shakespeare n'était plus un écrivain local, mais il atteignait le statut d'auteur européen. À côté de l'élévation du Barde à modèle théâtral, il y avait aussi un redimensionnement du modèle français : en effet Voltaire conteste à Le Tourneur de n'avoir fait aucune référence à la grande tradition française représentée par Racine et Corneille. Il se sent donc indirectement outragé comme ce silence équivalait à redimensionner son propre rôle d'héritier de cette tradition.

Écrivant directement à l'Académie Française, Voltaire rend sa position encore plus évidente. Il était impensable, pour lui, qu'un tel auteur ait un soutien si fort et influent. Il choisit ainsi de se

¹⁴⁸ Comme le souligne Pierre Frantz, les sentiments de Voltaire à l'égard de Shakespeare changent radicalement au cours des trente dernières années de sa fréquentation. PIERRE FRANTZ, *Pour sortir des classiques : le Shakespeare de Voltaire*, dans (éd) V. DE SANTIS, A. PIAZZA, S. SPERA, cit., pp. 25-35, p. 26.

¹⁴⁹ Ivi, p. 25.

¹⁵⁰ Voltaire avait peut-être sous-estimé le pouvoir des nouvelles générations : en tant qu'octogénaire en 1776, il apprend avec indignation « che quasi tutta la gioventù parigina è per Le Tourneur, che i patiboli e i bordelli inglesi hanno la meglio sul teatro di Racine e sulle belle scene di Corneille, che non c'è più niente di grande e di decente a Parigi del Gilles londinese e per finire che sta per andare in scena una tragedia in prosa in cui c'è un'assemblea di macellai che farà un meraviglioso effetto. Ho visto finire il regno della ragione e del gusto ». M. FAZIO, *Voltaire contro Shakespeare*, cit., pp. 243-244.

¹⁵¹ R. WELLEK, cit., p. 40.

¹⁵² VINCENZO DE SANTIS, *La Prefazione al primo Shakespeare Francese*, Pisa, Pacini Editore, 2018.

mettre ouvertement en opposition contre Shakespeare qui avait de plus en plus de partisans en France ; surtout, il critique ceux qui essayaient de transporter «chez nous une image de la divinité de Shakespeare¹⁵³». Il ne s'agit plus de contraster l'auteur, le but pour Voltaire était maintenant de démolir les thèses de Le Tourneur en faveur de sa traduction et, en général, de la réception de Shakespeare. En effet, Voltaire réclame indirectement son primat en tant que médiateur entre les Français et Shakespeare. Donc, dans cet écrit, il se jette contre Le Tourneur — sans jamais le nommer directement — pour deux raisons principales. D'abord, il revendique ses premières traductions de Shakespeare qui ont permis aux Français d'apprécier les beautés de cet auteur ; ensuite, il attaque l'idée qui voit le Barde comme modèle pour les Français. Voltaire avait la plus grande considération du théâtre :

oltre lo stile poetico, c'era lo stile elevato, drammatico, tragico. Voltaire amava e ammirava il teatro francese più di qualsiasi altra istituzione o tradizione [...] il dramma è per lui il risultato supremo della civiltà, e specialmente, com'è naturale, della civiltà francese¹⁵⁴.

La représentation de Shakespeare sur la scène anglaise, tout comme son écho européen, est une anomalie pour l'époque contemporaine. En particulier, le soutien de Shakespeare de la part de savants de plus en plus nombreux en Angleterre est vu comme une forme de défense des irrégularités et des bizarreries. Donc, la traduction de Le Tourneur est un ouvrage qui, selon Voltaire, représente une subversion d'un ordre établi de la société française, qui se considérait comme la plus civile et savante de l'histoire. Dans sa *Lettre*, il montre les bizarreries de Shakespeare en offrant aux auditeurs un mélange de traductions littérales des passages les plus obscènes, pris hors contexte, et une narration burlesque des intrigues des pièces du Barde :

Quelques-uns de vous, Messieurs, savent qu'il existe une tragédie de Shakespeare intitulé Hamlet, dans laquelle un esprit apparaît d'abord à deux sentinelles et à un officier, sans leur rien dire ; après quoi il s'enfuit au chant du coq. L'un des regardants dit que les esprits ont l'habitude de disparaître quand le coq chante, vers la fin de décembre, à cause de la naissance de notre Sauveur. [...] Ce qui est important, c'est que le spectre apprend à son fils, dans un assez long tête-à-tête, que sa femme et son frère l'ont empoisonné par l'oreille. Hamlet se dispose à venger son père, et, pour ne pas donner d'ombrage à Gertrude, il contrefait le fou pendant toute la pièce.

Dans un des accès de sa prétendue folie, il a un entretien avec sa mère [...] Le grand chambellan du roi se cache derrière une tapisserie. Le héros crie qu'il entend un rat : il court au rat, et tue le grand chambellan. La fille de cet officier de la couronne qui avait du tendre pour

¹⁵³ VOLTAIRE, *Lettre à l'Académie*, cit., p. 351.

¹⁵⁴ R. WELLEK, cit., p. 45.

Hamlet, devient réellement folle ; elle se jette dans la mer, et se noie. [...] Des fossoyeurs creusent la fosse de cette pauvre fille ; ils se demandent si une fille qui s'est noyée doit être enterrée en terre sainte. Ils chantent des vaudevilles dignes de leur profession et de leurs mœurs ; ils déterrent, ils montrent au public des têtes de morts¹⁵⁵.

Shakespeare est ainsi décrit comme un auteur fou, un 'gille', dont les pièces représentent un monde arriéré et barbare, peuplé de personnages bas et monstrueux. Ces personnages ne donnent aucun enseignement moral aux spectateurs et ne portent sur la scène que des sentiments de bassesse et de brutalité, entremêlés, de temps en temps, d'éléments dignes de la tragédie.

Ensuite, la *Lettre à l'Académie* critique – indirectement – Le Tourneur, car ce dernier avait contesté le primat de Voltaire en tant que censeur du goût en France :

Le Tourneur pone la sua impresa come sola via di accesso in Francia al teatro di Shakespeare, e Shakespeare come il solo esempio da seguire nel tentativo di riformare la drammaturgia classica [...] Un simile atteggiamento fomentava l'ira del vecchio Voltaire, che si vedeva tolto il ruolo di arbitro del gusto e il primato di migliore drammaturgo del suo tempo¹⁵⁶.

Il s'agissait pour Voltaire de défendre l'hégémonie et la dignité de la tradition dramatique française. Il est évident donc que son écrit révèle deux préoccupations : la perte de son autorité littéraire et culturelle en France, et la perte de l'autorité de la France en Europe¹⁵⁷. Et pour diminuer l'ampleur du phénomène de Shakespeare aux yeux des académiciens français, Voltaire cite une série d'adaptateurs et dramaturges qui ont mis en scène le Barde en Angleterre. La thèse de Voltaire se base sur l'idée selon laquelle un auteur qui ne peut pas être représenté intégralement dans son pays d'origine ne peut pas être non plus un modèle pour les étrangers :

Un de vos confrères, Messieurs, avait osé remarquer que ces plaisanteries qui peut-être étaient convenables du temps de Shakespeare, n'étaient pas d'un tragique assez noble du temps des lords Carteret, Chesterfield, Littleton, &c. Enfin, on les avait retranchées fur le théâtre de Londres le plus accrédité ; et Mr. Marmontel dans un de ses ouvrages en a félicité la nation anglaise. « On abrège tous les jours Shakespeare », dit-il, « on le châtie ; le célèbre Garrick vient tout nouvellement de retrancher fur son théâtre la scène des fossoyeurs et presque tout le cinquième acte. La pièce et l'auteur n'en ont été que plus applaudis¹⁵⁸.

¹⁵⁵ VOLTAIRE, *Lettre à l'Académie*, cit., p. 355.

¹⁵⁶ V. DE SANTIS, *Prefazione*, cit., p. 11.

¹⁵⁷ «Spesso accusato di mancanza di lealtà nei confronti della Francia, Voltaire coglie a piene mani l'occasione per dimostrare che in materia letteraria nessuno è più patriota di lui». M. FAZIO, *Voltaire contro Shakespeare*, cit., p. 296.

¹⁵⁸ VOLTAIRE, *Lettre à l'Académie*, cit., p. 356.

La référence à Garrick¹⁵⁹ n'est pas le fruit du hasard : l'acteur anglais était le premier partisan de Shakespeare. Son nom était également connu en France par les amateurs de Shakespeare.

Il comprend que la traduction de *Le Tourneur* est un vrai tournant culturel, et sa correspondance privée nous donne l'image d'un auteur bouleversé par les changements des préférences du public parisien dont il est désormais éloigné, et du soutien que reçoit l'œuvre de *Le Tourneur*.

Dans la Lettre à Charles Feriol, il écrit :

J'ai envoyé à l'académie un petit écrit, dans lequel j'ai essayé d'étouffer ma juste douleur, pour ne laisser parler que ma raison. Ce mémoire est entre les mains de M D'Alembert, mais il me semble que je ne dois le faire imprimer qu'en cas que l'Académie y donne une approbation un peu authentique¹⁶⁰.

Voltaire et D'Alembert, s'engagent dans une guerre contre *Le Tourneur*, «l'ennemi¹⁶¹», qui a lieu sur-le-champ de l'Académie Française. Après la lecture des volumes de *Le Tourneur*, de sa préface et de la longue liste des souscriptions, Voltaire adresse une lettre à d'Alembert qui révèle son intention de limiter le succès de cet ouvrage, à travers toutes les actions disponibles. C'est à partir de cette idée qu'il demande à D'Alembert de lire sa *Lettre à l'Académie*; il lui donne aussi la permission de la modifier, pour mieux souligner la menace de Shakespeare pour la culture française et pour impressionner les auditeurs¹⁶². Cet écrit n'obtient pas le succès souhaité : «quando d'Alembert finisce di leggere la lettera solo una dozzina tra i presenti applaude¹⁶³». Cependant, la *Lettre* circule dans toute l'Europe en soulevant l'indignation des Anglais – voir la réponse de Lady Montague¹⁶⁴ – et de ceux qui considéraient Shakespeare comme un auteur de génie – voir Baretti¹⁶⁵. C'est précisément à cette époque que Sherlock écrit son *Fragment*. La critique contre Voltaire, bien que ce dernier fût déjà mort lors de la publication du *Consiglio/Fragment*, est encore bien animée.

¹⁵⁹ Voir à ce propos le chapitre 4 qui porte sur ce sujet.

¹⁶⁰ VOLTAIRE, *Lettre à M. le Comte d'Argental*, 30 Juillet, 1776, (9817), cit., p. 64.

¹⁶¹ Voltaire définit ainsi *Le Tourneur* dans une lettre à d'Alembert du 26 Juillet 1776. (éd) T. BESTERMAN, cit.

¹⁶² Lettre de Voltaire à D'Alembert du 10 Août 1776. Voltaire invite D'Alembert à créer de la suspense autour des mots imprononçables du 'barbare' Shakespeare pour soulever l'attention, l'intérêt et la curiosité des auditeurs.

¹⁶³ M. FAZIO, *Voltaire contro Shakespeare*, p. 303.

¹⁶⁴ Lady Montagu a été présente à la lecture de la *Lettre à l'Académie* le jour de la Saint-Louis. Son *Essay on the Writing and Genius of Shakespeare*, publié en 1769 en Angleterre, et traduit en français en 1777, est une réponse polémique à Voltaire. ELIZABETH MONTAGU, *Apologie de Shakespeare et réponse à la critique de M. de Voltaire*, Londres et Paris, Merigot, 1777.

¹⁶⁵ GIUSEPPE BARETTI, *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, (éd) FRANCESCO BIONDILLO, Lanciano, R. Carabba, 1911.

Pourquoi alors une polémique contre un personnage déjà mort ? Voltaire était incontestablement le représentant d'une conception de la littérature classique qui allait laisser sa place à de nouvelles perspectives culturelles. Cependant, sa mort ne marque pas la fin de cette conception du théâtre : au contraire, ces mouvements survivront jusqu'à l'époque romantique¹⁶⁶. Malgré la distance temporelle qui sépare Sherlock du romantisme, nous pouvons déjà retrouver les éléments qui conduiront à la *Préface de Cromwell*. Pendant ces longues décennies – qui ont par ailleurs été marquées par les bouleversements de la Révolution Française – le débat culturel ne cesse de mettre en discussion les pivots du théâtre d'inspiration classique, défendu par Voltaire : les unités de lieu, d'action et de temps, tout comme le mélange des genres.

Indépendamment de son aversion contre Shakespeare, Voltaire a le mérite d'avoir pressenti le vent du changement de la culture européenne et française bien avant le temps. Encore plus que le respect des règles et des unités du drame, c'est une nouvelle approche à la traduction qu'il conteste à Le Tourneur. Le philosophe a cependant la limite d'appartenir à une génération de traducteurs qui envisagent cette activité comme une tentative d'amélioration du texte de la part de l'homme de goût du dix-huitième siècle. Évidemment, le changement de la méthodologie traductive se lie strictement à une nouvelle perception de l'œuvre littéraire étrangère, dont les traducteurs recherchent l'esprit originaire et le 'génie' poétique, en rendant ainsi accessibles aux lecteurs¹⁶⁷ ses éléments novateurs. Les traducteurs ne commentent plus ces écrits selon l'approche critique du 'double standard' évoqué par Wellek, mais au contraire ils portent sur ces ouvrages un regard moins biaisé par le goût classique, qui essaie d'expliquer tous les éléments insolites des textes sous la perspective 'historique', reprenant ainsi une ligne de pensée tracée par Giambattista Vico¹⁶⁸. Pour cette raison, comprendre l'œuvre de Sherlock signifie également saisir l'atmosphère critique des années 1770, avec l'année 1776 comme tournant décisif : «avec Voltaire un monde finit, un monde commence par Le Tourneur¹⁶⁹».

¹⁶⁶ À l'époque du débat sur le romantisme c'est-à-dire au début du dix-neuvième siècle, les *classicistes* sont encore bien présents en France, avec leur production théâtrale et leurs rôles dans des positions importantes à l'Académie Française. (éd) MARIA GRAZIA PORCELLI, *Il Teatro francese. 1815-1930*, Roma, Laternza, 2009, p. 9.

¹⁶⁷ Nous parlons toujours, à cette époque, du théâtre traduit pour la lecture.

¹⁶⁸ La critique de Vico concerne Dante : la perspective historique lui permet, au début du siècle, d'apporter un nouveau regard sur le poète florentin, et d'apprécier sa poétique sans considérer comme négatives les marques du Moyen-Âge qui la caractérisent. Voir à ce sujet, B. Capaci, *Dante Oscuro e Barbaro*, cit. ; M. CAESAR, *Dante : the Critical Heritage*, cit.

¹⁶⁹ P. BRUNEL, CL. PICHOS, A. M. ROUSSEAU, *Qu'est-ce que la littérature comparées*, Paris, 1983, p. 45.

6 SHAKESPEARE DANS LE CONTEXTE ITALIEN DU DIX-HUITIEME SIECLE : LA RECEPTION DU BARDE EN ITALIE ET SES IMPLICATIONS DANS LE TEXTE DE SHERLOCK.

L'étude de la réception de Shakespeare a permis de comprendre les sujets abordés par Sherlock concernant la poétique du Barde. Dans les œuvres de l'Irlandais se reflètent tous les thèmes et les points développés par la critique européenne, qui trouvent leurs origines dans le contexte littéraire et philosophique anglo-saxon. Si le chanoine adopte les concepts esthétiques anglais, il montre aussi sa connaissance des positions françaises sur le Barde, et en particulier celles de Voltaire, auquel il s'oppose ouvertement. Ce dernier, qui représente la voix la plus influente d'Europe, observe avec inquiétude les préférences grandissantes des Français pour Shakespeare, et affiche ouvertement son aversion contre le dramaturge anglais. À partir des contenus du *Fragment* de Sherlock, j'ai pu ainsi reconstituer un débat littéraire européen extrêmement riche, qui n'épargne aucun pays européen. Il est temps de s'arrêter là où cette étude a pris le départ : en Italie. Après avoir consacré une réflexion approfondie à la réception de Sherlock en Italie, il faudra analyser la réception de Shakespeare dans ce même pays, pour chercher des points en commun entre la critique italienne et les idées que Sherlock expose dans le *Fragment*. En Italie, pays influencé par les lectures françaises de Shakespeare et par les traductions de Le Tourneur, la connaissance de Shakespeare s'accomplit très lentement, de façon problématique, mais elle préparera la saison romantique italienne.

6.1 Les italiens et Shakespeare: connaissance directe et indirecte des œuvres du Barde.

Le débat sur Shakespeare en France entre 1776 et 1779 — période des voyages de Sherlock en Europe — est caractérisé par les polémiques causées par les jugements de Voltaire, qui ne disparaissent pas avec sa mort, en 1778. Au contraire, la séparation entre le 'vieux' modèle aristotélicien et un nouveau modèle 'anglophile' augmente, jusqu'à devenir, avec le mouvement romantique, une bataille générationnelle entre l'ancien et le nouveau drame. En effet :

Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leur arrière grands-pères. [...]¹

¹ STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, (éd) Henri MARTINEAU, Paris, Le Divan, 1928, p. 43.

En Italie aussi on relève certaines positions qui annoncent un changement esthétique. En effet, deux influences se croisent à l'époque de la publication du *Consiglio* à Naples : les idées qui proviennent de la France et celles qui viennent de l'Allemagne. Cette dernière avait déjà assimilé le modèle shakespearien afin de créer son théâtre national². Cependant, il ne semble pas que la connaissance de Shakespeare soit arrivée plus tard en Italie que chez ses voisins ; au contraire, la fruition du Barde montre, dans un premier moment, des modalités comparables à celles de sa réception en France, c'est-à-dire qu'elle peut se produire grâce à des savants/voyageurs qui découvrent Shakespeare directement en Angleterre, en langue originale. Cette première phase de connaissance s'accomplit dans la première partie du siècle, grâce à Antonio Conti (1677-1749) et Paolo Rolli (1687-1765) qui, dans les mêmes décennies que Montesquieu, Prévost et Voltaire, voyagent en Angleterre. Exactement comme ces derniers, ils font la connaissance du théâtre du Barde, qui, à cette époque-là, faisait l'objet d'épuration classique pour la scène londonienne.

En particulier, Antonio Conti arrive en Angleterre en 1715, pour y rester trois ans au service du duc de Buckingham³. C'est grâce à ce dernier qu'il découvre Shakespeare : en lisant les textes composés par le duc, Conti y trouve des beautés sublimes, il décide de les traduire et, ensuite, il s'en inspire pour deux tragédies 'classiques', *Il Cesare*⁴ et *Marcus Brutus*⁵. Dans l'écrit liminaire à la tragédie de César, Conti décrit sa découverte de la source anglaise de l'œuvre, Shakespeare :

Nella casa, in cui dimorava a Kensington venne per infermità di petto la Duchessa di Bakingano. Io sovente la visitava, e, come accade, scorrendo con lei di varie cose, e particolarmente dell'Inglese poesia, ella mi parlò di una poetica, che il Duca suo marito aveva composto, e che era molto in pregio tra' letterati per la bellezza de' versi, e per la saviezza de' precetti. Mostrandomi io bramoso di leggerla, la Sig. Duchessa me ne procurò dal Duca un esemplare; ed io per esercitarmi nella lingua Inglese con l'ajuto del Sig. Coste celebre traduttore di molte opere del Loche la tradussi in verso sciolto non senza aggiungervi qualche cosa del mio. Ne mandai al Sig. Muratori lo scritto, egli m'incoraggiò a non lasciar oziosa, una vena poetica, che non li parve infelice. Poco dopo il Duca di Bakingano mi diede a leggere due Tragedie, che aveva fatte; il Cesare, il Bruto, che propriamente non sono, che il Cesare del Sasper diviso in due⁶.

² M. FAZIO, *Il mito di Shakespeare*, cit.

³ John Sheffield, duc de Buckingham, (1648-1721) était admirateur et connaisseur de la poétique de Shakespeare, de Pope et de Dryden <https://www.treccani.it/enciclopedia/john-sheffield-marchese-di-normanby-e-duca-di-buckingham/>.

⁴ ANTONIO CONTI, *Il Cesare. Tragedia del Sig. ab. Antonio Conti nobile Veneto. Con alcune cose concernenti l'opera medesima*, Faenza, 1726

⁵ ANTONIO CONTI, *Marco Bruto. Tragedia del sig. abate Antonio Conti patrizio veneto*, In Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1744, seconda edizione.

⁶ ANTONIO CONTI, *Il Cesare*, cit., p. 54. Sandra Pertini dit: «Conti's 'Sasper' forms part of a series of mispronunciations and misspellings among early Italians commentators, ranging from 'Sachespar' to 'Jhakespeare', 'Sakespir', and Abate

Ces tragédies permettent un premier contact entre les Italiens et Shakespeare : en Italie, tout comme en France on assiste à la formation de l'espace « interstitiel⁷ » qui permet la rencontre entre une source étrangère et une nouvelle culture. Cette préface de Conti, comme l'a expliqué Annamaria Crinò, a le mérite d'être le premier texte critique sur le continent « ad aver espresso un giudizio personale su un lavoro dello Shakespeare⁸ ». Bien qu'influencée par Shakespeare, la tragédie de Conti reste un drame respectueux des règles aristotéliennes⁹. En effet, l'auteur était un grand admirateur du théâtre à la française et de Corneille. Comme les hommes de lettres du reste de l'Europe, Conti compare Shakespeare à Corneille :

Sasper è il Cornelio degl'Inglesi, ma molto più irregolare del Cornelio, sebbene al pari di lui pregno di grandi idee, e di nobili sentimenti. Ristringendomi qui a parlare del suo Cesare, il Sasper lo fa morire al terzo atto; il rimanente della Tragedia è occupato dall' aringa di Marc-Antonio al Popolo, indi dalle guerre e dalla morte di Cassio e di Bruto. Può maggiormente violarsi l'unità del tempo, dell'azione, e del luogo? Ma gl'Inglesi disprezzarono fino al Catone le regole d' Aristotile per la ragione, che la Tragedia è fatta per piacere, e che ottima ella è allora che piace;¹⁰

En général, la tragédie de Conti conserve des traces de l'âme de son auteur : « Qua e la ritroviamo l'ossatura delle scene dello Shakespeare ; per esempio, al principio della tragedia e nel colloquio del IV atto tra Cesare e Calpurnia ; talora vediamo il riflesso di qualche atteggiamento d'un personaggio¹¹ ».

Après Conti, c'est Paolo Rolli qui permet aux Italiens une première ouverture vers la source shakespearienne. Ce dernier devient l'exemple de la fureur 'shakespearomane', que quelques savants expérimentent au dix-huitième siècle : il apprécie l'auteur de Stratford, mais aussi Milton, qu'il traduit en italien en hendécasyllabes, et dont il écrit un texte biographique¹². Il souligne la puissance poétique et évocatrice de Shakespeare, en la rapprochant de celle de Dante. Donc, l'analogie que Sherlock propose entre Shakespeare et Dante n'est pas tout à fait nouvelle : cet axe poétique Dante-Shakespeare — et Homère — est souvent évoqué par la critique du siècle, avec une

Gaetano Golt's superlative 'Seckpaire'». SANDRA PERTINI, *The Eighteenth-Century Reception of Shakespeare. Translations and Adaptations for Italian Audiences*, (éd) ENZA DE FRANCISCI, CHRIS STAMATAKIS, *Shakespeare, Italy, and translational Exchange: Early Modern to Present*, New York and London, Rutledge, 2017, pp. 113-124, p. 114.

⁷ Voir supra.

⁸ ANAMARIA CRINO, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p.33.

⁹ Tout en aimant de Shakespeare, Conti ne s'éloigne pas complètement de l'esprit de son époque ; c'est pourquoi il perfectionne sa tragédie à Paris.

¹⁰ A. CONTI, *Il Cesare*, cit., p. 54.

¹¹ A. CRINO, cit., p. 36.

¹² *Del Paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton, traduzione di Paolo Rolli*, Londra, Presso Carlo Bennet, 1735.

grande résonnance jusqu'à l'époque romantique. Rolli, tout comme Sherlock et Baretti, montre sa dissension contre les jugements de Voltaire sur le Barde : le point de la discorde est notamment l'approche à la traduction du philosophe. Ainsi, il

mostra un sincero apprezzamento [...] riconosce la 'sublimità' delle tragedie, sottolinea la naturalezza dei caratteri e la pertinenza dello stile con cui sono tratteggiati, ne consiglia l'imitazione alle altre nazioni e conclude accostando per la prima volta (altro primato che spetta all'Italia) Dante a Shakespeare¹³.

Le contexte italien du siècle se caractérise par la nécessité d'un renouvellement des lettres : l'exigence est relevée par les savants les plus influents tels qu'Algarotti, au début du siècle, et Baretti. Tous manifestaient la volonté de trouver de nouvelles sources d'inspiration et d'apporter un sang frais et inédit, comme on l'a souvent évoqué concernant la France aussi. La poésie qu'ils souhaitent ne doit pas se tourner dans le passé de l'histoire des lettres, mais s'ouvrir vers les littératures du nord de l'Europe¹⁴ et les modifier selon l'esprit italien. L'ouverture vers l'Europe correspond à la naissance d'une conscience, partagée dans d'autres pays du continent, qui porte Cesarotti à dire que :

le usanze e le opinioni son in una circolazione perpetua: l'Europa tutta nella sua parte intellettuale è ormai diventata una gran famiglia, i cui membri distinti hanno un patrimonio comune di ragionamento, e fanno tra loro un commercio di idee, di cui niuno ha la proprietà, tutti l'uso¹⁵.

Donc, l'Italie est aussi touchée par l'exigence rénovatrice présente en Allemagne et qui, à la fin du siècle, avait porté au *Sturm und Drang*. De même que l'Allemagne avait reçu la culture anglaise — et Shakespeare — grâce à la médiation suisse¹⁶, de même l'Italie aborde, dans la deuxième partie du siècle, le débat sur le Barde grâce à l'influence française.

Jusserand par exemple, explique que les Italiens commencent vraiment à parler de Shakespeare, seulement quand Voltaire l'évoque dans ses écrits. C'est le cas d'Algarotti qui cite Shakespeare lorsqu'il s'exprime sur le *Jules César* de Voltaire, définissant le Barde comme un poète doué de pensées sublimes¹⁷, mais fautives à l'excès. De même, Francesco Saverio Quadrio se laisse

¹³ F. BIANCO, cit., pp. 29-30.

¹⁴ A. GRAF, *Anglomania*, cit., p. XVII.

¹⁵ MELCHIORRE CESAROTTI, *Saggi sulla Filosofia delle lingue e del Gusto*, Pisa, tipografia della società Lett., 1800, p. 171. Cité aussi par A. Graf, *Anglomania*, p. XXIV.

¹⁶ A. GRAF, *Anglomania*, cit. p. 38.

¹⁷ Lettre à Franchini du 22 Octobre 1735. Algarotti, dit Collison, avait quelques connaissances du texte shakespearien, mais il était trop ancré au goût de son époque pour l'apprécier vraiment. COLLISON MORLAY LACY, *Shakespeare in Italy*,

influencer, selon Collison-Morley, par les jugements de l'auteur de *Sémiramis*. Ensuite, Saverio Bettinelli évoque « Sespri » dans une épigramme, même si son opinion n'est pas tout à fait positive¹⁸ :

Dirò con voi, Signore,
Che Sespri è un autore
Mirabile, immortale,
divino, originale
gran tragico, ma poi
che dir d'un gusto tale
e che pernsar di voi¹⁹.

Et sur cette ligne de pensée, beaucoup d'autres critiques, auteurs et hommes de lettres italiens basent leurs jugements sur Voltaire²⁰, comme le souligne aussi Corrado Viola²¹. Un autre exemple est représenté par Melchiorre Cesarotti. Traducteur de *l'Ossian*, il n'arrive pas à apprécier Shakespeare entièrement, parce qu'il se base sur la traduction de Le Tourneur. Dans son essai sur le *Jules César* de Voltaire, il dit que les drames du Barde sont essentiellement l'histoire de Rome en vers et il ne reconnaît aucun mérite au dramaturge, en soulignant ainsi l'horreur provoquée par le *Titus Andronicus* et *l'Hamlet*, deux drames qui mettent en scène la violence la plus meurtrière. Clairement influencés par le goût académique et par les jugements de Voltaire, un grand nombre²² de savants considèrent Shakespeare comme un poète dépourvu de goût et d'érudition, donc, un modèle impossible pour la tradition italienne. Dans ce contexte, les propos de Sherlock, qui se plaint de la méconnaissance générale de Shakespeare dans toute l'Europe, ne surprennent pas.

Stratford-upon Avon, Shakespeare Head, 1916.

¹⁸ Voici la distance entre Bettinelli et Sherlock et la critique formulée par l'Irlandais contre l'auteur italien dans le *Consiglio*. Cependant dans ses *Dialoghi sopra il Teatro moderno* de 1788, Bettinelli admet que la poésie de Shakespeare a des traits sublimes.

¹⁹ S. BETTINELLI, *A un parziale del Teatro inglese*, (dans) *Opere edite e inedite*, Venezia, Adolfo Cesare, 1801, vol XXII, p. 113.

²⁰ Collison Morlay-Lacy démontre dans son ouvrage sur la réception de Shakespeare en Italie que les jugements des hommes de lettres italiens de l'époque se fondaient sur les lectures données par Voltaire: Francesco Saverio Quadrio par exemple, dans *Della Storia e della Ragione d'Ogni poesia* de 1743 cite Shakespeare, mais en même temps, il reporte les jugements de Voltaire selon qui le Barde serait un auteur sans aucune connaissance des règles ; Carlo Denina, en 1760 cite *l'Essay on Epic Poetry* de Voltaire pour reporter des informations sur Shakespeare ; Giambattista Roberti en 1775 parle des pièces de Shakespeare comme des drames pleins de cadavres et sang. C. MORLAY-LACY, cit., pp. 15-28.

²¹ «Un punto deve essere fin da subito ben chiaro, per intanto. Nell'Italia del Settecento, Shakespeare è raggiunto in due modi. Il primo [...] è il canale dei contatti diretti con l'Inghilterra da parte di letterati italiani: viaggi, soggiorni oltremarica, rapporti con inglese espatriati. Il secondo, concomitante e collaterale, è la mediazione da parte di altre culture nazionali europee», CORRADO VIOLA, *Approcci all'opera di Shakespeare nel Settecento italiano*, (éd) BERTAZZOLI RAFFAELLA, GHIBELLINI CECILIA, *Shakespeare un romantico italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 73-99, p. 74.

²² Cette opinion est de Giambattista Roberti, qui parle de Shakespeare comme d'un auteur qui sème des cadavres sur la scène anglaise.

6.1.1 L'anglomanie et les connaisseurs 'indirects' du théâtre du Barde.

L'Anglomanie, comme l'explique Arturo Graf, devient une véritable mode en Italie, poussée d'un côté, par l'aversion grandissante pour la culture française, et de l'autre, par des raisons socio-économiques. Le trait le plus significatif de cette vague anglaise est sans doute la réplique des périodiques anglais sur le territoire italien ; des revues sont créées sur le modèle du « Spectator » d'Addison et Steele, donnant lieu à des débats littéraires où l'importance de la presse se fait plus significative. En particulier, vers la moitié du siècle, ce sont les frères Verri, Gaspare Gozzi et Giuseppe Baretti, qui se consacrent à la presse permettant la formation de journaux tels que le « Caffé », « l'Osservatore » et la « Frusta letteraria ».

Donc, dans la première moitié du dix-huitième siècle, où il n'y a pas encore un vrai débat sur les formes des drames shakespeariens, toutes les références au Barde se basent plutôt sur un jugement commun et partagé par les hommes de culture, lié à la médiation française plutôt qu'à l'œuvre originale. Quelques tentatives d'approche à la traduction des pièces du Barde, comme dans le cas du *Jules César* de Domenico Valentini de 1756²³, s'avèrent plutôt des formes de réécriture classique des drames originaux, comme dans le cas de Ducis et des adaptateurs anglais au début du siècle. Domenico Valentini explique dans sa préface que son intention était celle de réinventer Shakespeare sous la perspective de l'esthétique classique, acceptable par le public contemporain, notamment selon les règles et les unités aristotéliennes.

Cependant, on relève une sorte de curiosité grandissante autour du nom du dramaturge de l'Avon précisément quand le *Consiglio a un giovane poeta* de Sherlock est publié. Bien qu'influencé par la réception française, Pietro Napoli-Signorelli parle négativement de Shakespeare dans sa *Storia Critica dei Teatri antichi e moderni*, en soulignant son manque total de connaissance des règles du théâtre ancien²⁴. Cependant, il reconnaît que le Barde a « un ingegno pieno d'entusiasmo che lo solleva talvolta presso ad Euripide [...] Brilla soprattutto nel colorir con forza ed evidenza i caratteri de' grandi uomini Inglesi e Romani, vedendovisi a meraviglia marcati i loro temperamenti, difetti, e virtù²⁵ », une idée provenant de la culture anglaise. Il est intéressant de voir qu'à cette époque les critiques italiens recourent aux noms des célèbres dramaturges français pour expliquer la portée de l'importance de Shakespeare en Angleterre. Il s'agit, à mon avis, d'un trait qui est aussi

²³ DOMENICO VALENTINI, *Il Giulio Cesare. Tragedia Istorica di Guglielmo Shakespeare. Tradotta dall'inglese dal Dottor Domenico Valentini*, In Siena, Stamperia Agostino Bindi, 1756.

²⁴ «Questo Attore e Autor Tragico fiorì dopo la metà del Secolo XVI, e non conobbe meglio de' Cinesi le regole della verisimiglianza». PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia Critica de' teatri antichi e moderni*, in Napoli, 1777, p. 246.

²⁵ Ivi, pp. 246-247.

présent dans la critique française : en particulier, l'analogie avec Corneille permet une première phase de pénétration de l'auteur étranger dans un nouveau contexte culturel. Ainsi, la distance entre la culture de départ et celle d'arrivée est comblée par des références à la culture cible. Dans ce cas, tout comme dans le cas de la réception française, le nom de Shakespeare est rapproché de celui de Corneille. Ainsi, Pietro Napoli-Signorelli assimile Shakespeare et son importance pour l'Angleterre à Voltaire : il explique que le poète anglais est vénéré à Westminster, en témoignage de l'importance qu'il a dans cette nation. De la même façon, Vincenzo Marengo considère Shakespeare comme un dramaturge dont le feu ardent de l'enthousiasme le rapproche de Sophocle et Corneille, malgré ses irrégularités.

Donc, la connaissance 'directe' de Shakespeare permet à certains hommes de lettres du dix-huitième siècle d'apprécier l'œuvre du Barde et ouvre la possibilité à de premières tentatives de traduction, tandis que la connaissance 'indirecte' se place sous le signe de l'ambiguïté et de l'ambivalence. Les influences de la critique voltairienne semblent être trop encombrantes pour une réception sans préjugés.

C'est donc dans ce contexte culturel que Sherlock décide de consacrer un ouvrage à Shakespeare. Évidemment, lui aussi avait sans doute compris le poids de l'influence française sur les Italiens. Bien que le *Consiglio a un giovane poeta* se constitue comme un essai critique portant sur plusieurs aspects de la tradition poétique italienne²⁶, Sherlock ouvre son discours à Shakespeare en partageant les positions d'hommes de lettres italiens, connaisseurs 'directs' du Barde.

6.2 Les adversaires italiens de Voltaire au sujet de la traduction : Sherlock comme Paolo Rolli et Giuseppe Baretti

L'écho de *Lettre à l'Académie française* de Voltaire arrive jusqu'en Italie où elle donne lieu à un large débat et à des réponses venimeuses. Dans ce contexte Sherlock publie son *Consiglio* de Sherlock, qui devient l'une des voix qui s'élèvent contre Voltaire, en s'insérant ainsi dans un sillage critique contre le philosophe français, qui ne cesse pas de s'accroître depuis la lecture de sa lettre contre Shakespeare. En particulier, il faut souligner que l'attaque contre Voltaire ne se configure pas comme une contestation de son rôle en tant qu'abrite du goût, mais plutôt comme une critique de sa conception de la traduction. De ce point de vue, on pourrait rapprocher la polémique de Sherlock de celle soulevée par Paolo Rolli et Giuseppe Baretti : partisans d'une nouvelle approche traductive pour la poétique de Shakespeare, les trois soutiennent une position qui met en premier

²⁶ Voir chapitre 1.

plan le texte original, plutôt que la réécriture faite selon le goût du lecteur, et arrivent à considérer l'œuvre originale comme intraduisible.

Paolo Rolli, par exemple, dans la première partie du siècle propose une traduction du célèbre monologue d'Hamlet, traduit à plusieurs reprises par Voltaire²⁷. L'idée de Voltaire est celle de quitter complètement le texte source en raison d'une acclimatation aux goûts des Français, ou mieux des hommes cultivés du dix-huitième siècle. Ses traductions se configurent comme les 'belles infidèles' célèbres à son époque. La traduction littérale, par contre, n'est pas envisagée par Voltaire, sinon pour montrer les fautes graves du texte de départ : c'est bien cette perspective que Paolo Rolli met en discussion. Pour Rolli, exactement comme pour les autres contestateurs de Voltaire, traduire « doit donner la priorité au texte de départ sur l'adaptation à la poétique ou au goût du public²⁸ ». Donc, Rolli montre une approche de la traduction qui est orientée vers le texte et qui essaie de s'opposer à l'idée des belles infidèles : son monologue de Shakespeare en langue italienne ne révèle pas une volonté d'affirmer un nouveau modèle théâtral contre le classicisme français, mais elle montre plutôt une nouvelle attitude vers la langue étrangère et vers l'acte de traduction.

La conception de traduction de Rolli se trouve dans son ouvrage consacré au *Paradis Perdu* de Milton :

e siccome io pretendo d'aver non solo litteralmente tradotto i sensi di Milton, ma pur anche la poesia; così dico non esser nell'opera mia parte alcuna ch'io voglia scusare come deficiente di sublimità e poetica bellezza per aver voluto esser traduttor litterale. No, non basta per ben tradurre tali opere spiegarne il senso in altra lingua. Tutte le più trasportatrici bellezze che in delicati e talor minutissimi tratti scintillano, tutte allora si perdono, poichè lo scheletro solo, e non il bellissimo corpo nelle sue intere fattezze e negli ornamenti della vaghissima veste, allor se ne mostra²⁹.

Donc, l'auteur trace une ligne de pensée qui s'oppose à Voltaire : la traduction littérale pour ce dernier ne sert qu'à montrer les défauts de Shakespeare et aucune traduction littérale n'est possible pour un texte étranger. Donner sa propre traduction du monologue d'Hamlet, sert à Rolli

²⁷ Voir chapitre V.

²⁸ JEAN-LOUIS HAQUETTE, *Paolo Rolli & Voltaire: modèles littéraires et contestation Critique*, «Italica Belgradensia» Vol. 2019 (2019) No. 1, pp. 81-97, p. 88.

²⁹ PAOLO ROLLI, *Il Paradiso Perduto, Poema inglese tradotto in nostra lingua al quale si premettono Osservazioni sopra il Libro del Signor Voltaire che esamina l'epica poesia delle Nazioni Europee*, Alberto Turemani, In Verona, 1730, pp. 157, cité par J.L. Haquette qui met en évidence l'importance que revêtent les *Osservazioni* qui anticipent la Vie de Milton: «Cela montre bien l'importance qu'accorde Rolli à ses remarques, qui peuvent être vue comme une introduction à Milton», J.L. HAQUETTE, *Paolo Rolli & Voltaire*, cit., p. 89.

à dénoncer la distance de la traduction de Voltaire du texte original, et à montrer que « le grand dramaturge avait été trahi par l’auteur de la *Henriade*³⁰ » :

Monsieur de Voltaire, in una delle sue lettere sovra la nazione britannica, ragionando del famoso tragico Shakespeare, per darne qualche saggio tradusse il soliloquio nella tragedia d’Hamleto principe di Danimarca. Questa litteral traduzione mostrerà quant’egli deviò da’ sentimenti e dallo stile di quell’originalmente sublime Poeta³¹.

Or, l’éloignement des sentiments et du style de l’original est l’un des éléments d’accusation que Sherlock formule à l’égard du philosophe de Ferney, lors qu’il écrit, dans le *Consiglio* que

Il brillante, fiorito, e leggierrissimo Voltaire ha messo il leggere senza attenzione (per così dire) alla moda : quel Mago ha introdotto negli spiriti de’ Lettori una pigrizia perniciosissima ; ed una bellezza non superficiale passa oggi inosservata³².

Dans la première moitié du siècle, Rolli soulève les points les plus importants concernant la question de la traduction de l’œuvre étrangère, et notamment des vers shakespeariens, permettant une nouvelle conception de la traduction.

6.2.1 Baretti et la question de l’intraduisibilité de la langue étrangère

Paolo Rolli anticipe d’environ une quarantaine d’années la polémique contre Voltaire de Baretti, qu’il publie dans son *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* en 1777. Les deux auteurs italiens ont en commun les tons polémiques et une idée différente sur l’activité traductive qui les met aux antipodes des traductions de Shakespeare faites par Voltaire. La conception de traduction comme fidélité aux textes originaux de Rolli³³ s’éloigne de la résolution de Baretti, selon lequel la traduction est un ‘acte impossible’. En effet, après la prise de position de Voltaire lors de la lecture de sa *Lettre à l’Académie*, Baretti s’engage, exactement comme Mrs Montague, dans une défense de la langue anglaise et de la dignité de la poésie shakespearienne. En particulier, le

³⁰ Ivi, p. 88-89.

³¹ *Delle Ode d’Anacreonte Teio, Traduzione di Paolo Rolli*, Londra, 1739, p. 96.

³² M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit. p. 59.

³³ «Although Rolli overestimated the degree of his fidelity to the ‘poetry’ of Milton, his translation is uncommonly faithful to the ‘word’ of the poem, and he captures much of the spirit as well. [...] In choosing literalness, Rolli was not following the English school of poetic translation, of which Pope’s Homer was the most recent exemple; indeed, his work is closer to the ideals of the Loeb Classics or Richmond Lattimore than to those of Dryden and Pope». GOERGE E. DORRIS, *Paolo Rolli and the First Italian Translation of Paradise Lost*, «Italica», Vol. 42, No 2 (1965), pp. 213-225, p. 216, <https://www.jstor.org/stable/476915>.

Discours sur Shakespeare est vu par Benni comme le « *capolavoro di polemica e di intelligenza vigorosa e rozza*³⁴ ». Cette polémique

nata a dodici anni di distanza dalla Frusta e da una nuova esperienza della cultura inglese, quando in questa si erano sviluppate più organicamente la mentalità preromantica e il culto di Shakespeare si era assicurato nuove basi di gusto associandosi a quello per *Ossian*, Omero, per i geni per i poeti del nuovo sublime³⁵.

Son ouvrage devient ainsi l'un des premiers essais critiques sur la poésie de Shakespeare en Italie, bien qu'il soit très discuté, méconnu à l'étranger et sous-estimé en Italie. En effet, les auteurs qui ont critiqué l'approche de Baretti ont été nombreux, Foscolo étant peut-être le plus célèbre. Luigi Morandi affirme :

quando Baretti ebbe opportunità di secondare il talento naturale per la discussione, il suo ingegno, la sua mente espandersi, e si solleva col subietto. Il suo ragionamento contro Voltaire a difesa di Shakespeare fu volto a diffondere i principi di critica poetica, applicati già da tutti gl'Inglese, ma fin allora sconosciuti in Francia e in Italia; e trattò con quell'abbondante eloquenza, con quell'ironia, e con lo stesso spirito insolenza e sprezzo superbo, che avevano reso il dittatore della letteratura europea oppositor formidabile³⁶.

En général, Baretti n'attaque pas Voltaire seulement à l'occasion de la lecture de la *Lettre à l'Académie*, au contraire, l'Italien, en 1747, s'oppose au dramaturge de Ferney, à ses considérations sur la poésie épique. Le désaccord entre ces deux personnages n'arrivera jamais à produire un vrai échange à distance entre eux ; Voltaire se limite à faire référence à son rival dans une lettre datée d'octobre 1764 :

Le Baretti dont vous me parlez, Monsieur, m'a bien l'art d'être de la secte de ces flagellants qui, dans leurs processions, donnaient cent coup d'étrivières à ceux qui marchent devant eux, et en recevaient de ceux qui étaient derrière. Si vous voulez m'envoyer une poignée de ses verses, on pourra le pauer avec usure³⁷.

Les critiques que Baretti formule contre Voltaire se construisent sur deux axes principaux. D'abord, il accuse l'auteur de *Zaïre* de ne pas comprendre l'anglais. Ainsi, sa méconnaissance de la langue de Pope ne lui permettrait pas de saisir entièrement les beautés de la poétique Shakespeare, et pour cette raison, il ne serait pas capable de proposer les vers de Shakespeare en français, sans

³⁴ W. BINNI, *Preromanticismo*, cit., p. 112.

³⁵ Ibidem.

³⁶ LUIGI MORANDI, *Voltaire Contro Shakespeare. Baretti contro Voltaire*, Roma, A Sommaruga, 1882, cit., p. 4.

³⁷ Lettre de Voltaire au marquis Albergati du 29 octobre 1764.

commettre de graves actes d'infidélité. Cette thèse de Baretti a été bien évidemment démentie. Toutefois, l'auteur italien évoque un point très intéressant, c'est-à-dire le rôle de la langue dans la création poétique du Barde. Nous assistons en effet à un changement de perspective : il ne s'agit plus simplement de trouver les mérites de Shakespeare, et de comprendre son rapport au théâtre ancien ; la question se pose maintenant des qualités intrinsèques de la langue, moyen qui permet au dramaturge de produire des images inusuelles, et qui sont compréhensibles seulement à ceux qui maîtrisent toutes les tournures de cette langue. Le deuxième élément d'accusation contre Voltaire se base sur une prise de conscience nouvelle de l'auteur par rapport au texte écrit dans une langue étrangère, qui se traduit dans l'impossibilité de transporter les vraies beautés de l'œuvre. Le point de vue de Baretti se propose comme une perspective inédite dans le débat sur la traduction. Baretti,

formulando per la prima volta con molta chiarezza il concetto dell'intraducibilità dell'opera artistica (concetto-chiave per tutto il Novecento). In Italia questa idea troverà, qualche secolo più tardi, schiere di seguaci tra i più brillanti uomini di cultura, di letteratura, d'arte (basti menzionare Benedetto Croce, Luigi Pirandello e Giovanni Gentile) e diverrà in un certo senso tratto caratteristico della tradizione italiana nel pensiero teorico sulla traduzione³⁸.

Sa harangue contre le philosophe français fait référence aux écrits anglais de Voltaire, *An essay upon the Epic poetry of the European Nations, from Homer down to Milton* et *An essay upon the civil wars of France* :

When I read Monsieur de Voltaire's *Essay on the Epic poetry of the European Nations, from Homer down to Milton* and I found it filled with so many contemptuous reflections on the language and works of the Italians, I thought the author should rather have written it in his own language, than have dishonoured that of England by making it the conveyance of his impertinence.

I could not without astonishment observe that an author so excellent in his own language could utter so many absurdities in English; that a man so circumspect and judicious when he writes upon history, which is not his peculiar province, should be guilty of so many gross errors when he treats of poetry, which is his true and natural element³⁹.

³⁸ IRINA ZVEREVA, *Per una storia della riflessione teorica sulla traduzione in Italia. La sfortuna di Shakespeare*, «Enthymema», IX (2013), pp. 257-268, p. 261.

³⁹ GIUSEPPE BARETTI, *A dissertation upon the Italian Poetry in which are interspersed some remarks on Mr. Voltaire's Essays on the epic Poets*, dans (éd) LUIGI PICCIONI, *Prefazioni e Polemiche*, Bari, Laterza, 1911, p. 89.

Pour Baretti il semble impossible qu'un homme étranger, bien que brillant comme Voltaire, puisse écrire parfaitement en langue anglaise après seulement deux ans de séjour et de contact avec cette langue :

Quiconque est assès innocent pour ajouter foi à de pareils prodiges, n'a que faire de refuser sa croyance aux plus gros miracles de Saint Antoine de Padoue. L'on peut apprendre beaucoup d'une langue dans un an quand on s'y sacrifie tout entier ; mais il en faut un peu plus d'un et de deux pour bien écrire des jolis Traités en Anglois⁴⁰.

Dans sa correspondance conservée à la Folger Shakespeare Library de Washington, citée par Gustavo Costa⁴¹, Baretti affirme qu'une vraie connaissance de la langue anglaise aurait permis à Voltaire non seulement de mieux évaluer le Barde, mais « he would have *felt* Shakespeare at least as much as I do [...] and would of course have foreborne his late infamous stuff to Monsieur d'Argenteuil and the French Academy⁴² ». Bien que cette accusation d'ignorance du philosophe soit sans fondement, Baretti soulève le problème important du rapport au texte écrit dans une langue étrangère : lui-même traducteur de textes théâtraux, l'auteur italien refuse l'approche littérale de Voltaire et toute tentative de défigurer le texte source. Il juge les versions de Voltaire comme des productions qui présentent volontairement, de façon ridicule, les textes du poète anglais. À côté de la mauvaise foi de Voltaire, qu'il souligne, il explique aussi que l'acte de la traduction littérale s'avère impossible dans le cas de Shakespeare, tout comme il est impossible de représenter ses beautés par une traduction 'belle et infidèle' qui s'adapte au goût des contemporains. Sur la traduction littérale en particulier, il semble se rapprocher des idées de Paolo Rolli :

Mais si j'allais traduire sa *Mérope* ou sa *Marianne* mot à mot, et la censurais ensuite sur ma version, qu'en dirait-il ? N'aurait-il pas mille fois raison de m'accuser d'ignorance et de mauvaise foi tout ensemble ? Ne mériterais-je pas les épithètes d'impudent, d'imbécile, de faquin et de maraud, dont il lui a pu d'honorer le secrétaire de librairie?

Mais puisqu'il n'en a pas agi autrement lui-même à l'égard de Shakespeare ; puisqu'il a même l'effronterie de s'en vanter à l'Académie française comme d'une belle chose ; puisqu'il n'a pas eu honte de sa bassesse, quand il traduisit les vers blancs de Shakespeare, que le théâtre anglais demande, en vers blancs, que la langue française déteste, en vue de le rendre dégoûtant et

⁴⁰ GIUSEPPE BARETTI, *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, Londres et Paris, J. Nourse, Durant, 1777, p. 5, toutes références à cet ouvrage seront tirées de cette édition.

⁴¹ GUSTAVO COSTA, *Lettere inedite di Giuseppe Baretti*, «italica», Vol. 48, No. 3 (1971), pp. 353-366, <https://www.jstor.org/stable/478229>.

⁴² Ivi, p. 355.

méprisable ; pourquoi l'épargnerons-nous ? Pourquoi ne lui donnerons-nous pas des épithètes après des impostures et des supercheries de la sorte?⁴³

Tout comme Sherlock dans sa polémique à Voltaire, Baretti conteste les extraits des pièces du Barde traduits dans la *Lettre à l'Académie*. La traduction littérale utilisée pour présenter ces extraits en français ne permet pas d'apprécier l'essence du texte du Barde et surtout ne prend pas en compte l'unicité de chaque terme de l'anglais de l'auteur de Stratford. Baretti se montre aussi sensible sur les questions linguistiques de son époque, comme le souligne l'étude de Chiara Fanti⁴⁴. Pour démontrer ses thèses en défense du Barde, il fournit plusieurs exemples de traduction de *l'Hamlet* : il évoque d'abord l'apparition de l'ombre du roi de Danemark aux sentinelles, en soulignant que cette vision est vue comme un présage de malheur pour le royaume. Baretti commente ainsi les vers originaux et la traduction de Voltaire :

A little ere the mightiest
Julious fell
The graves stood tenantless,
and the sheeted Dead,
Did squeak and gibber in the
Roman streets⁴⁵.

Pour l'auteur, les choix de traduction de Voltaire ne sont pas adaptés aux exigences du texte shakespearien : «Du temps de la mort de César, les tombeaux s'ouvrirent, les morts dans leurs linceuls crièrent et sautèrent dans les rues de Rome⁴⁶».

Selon Baretti, le texte traduit s'éloigne complètement du texte source, ce qui ne permet jamais aux lecteurs de la langue d'arrivée de connaître le vrai sens, et donc la vraie beauté de cet écrit. Les mots soulignés par Baretti — « tenantless », « sheeted » et « to gibber » sont, dans cette perspective, intraduisibles. De même, « crièrent » traduction de l'anglais « to squeak » représente pour Baretti un choix inadéquat, tout comme le choix de traduire la locution anglaise «bird of downing» par « l'oiseau du point du jour », qu'il considère comme une formule longue et prosaïque par rapport au texte original. Enfin, il conteste la traduction de « my inky cloak » que Voltaire rend en français « mon habit couleur d'encre ». L'auteur italien montre que cette traduction littérale

⁴³ G. BARETTI, *Discours*, cit., p. 19.

⁴⁴ CLAUDIA FANTI, *Teorie della traduzione nel Settecento Italiano. Note e discussioni*, Bologna, Tipografia Compositori, 1980.

⁴⁵ Ivi, p. 14.

⁴⁶ VOLTAIRE, *Appel à toutes les Nations*, dans *Œuvres complètes*, cit., p. 193, cité par G. BARETTI, *Discours*, cit., pp. 14-15.

produit un résultat qui ne transporte pas, dans la langue d'arrivée, une métaphore si importante dans l'économie du texte shakespearien. Donc, bien que Baretti critique Voltaire de façon peut-être trop venimeuse, lui adressant des accusations sans fondement, il montre bien une attention particulière pour la langue et ses éléments intrinsèques. Il permet donc un changement de perspective dans le débat sur Shakespeare : ses défauts et ses beautés tout comme son érudition passent ainsi au deuxième plan par rapport à la compréhension de la langue d'écriture. Il ne s'agit plus de lire la production du Barde sous la perspective de la tradition théâtrale, il s'agit maintenant de faire un effort vers la langue étrangère, dont la compréhension s'avère la seule modalité pour saisir toutes les beautés du texte shakespearien.

La langue de départ permet ainsi la création d'images et la formulation d'idées qui sont impossibles à transposer dans une langue d'arrivée. Cette vision rapproche Baretti du chanoine irlandais qui donne aux lecteurs italiens la traduction d'une partie du Coriolan. Il explique :

Cut me in Pieces, Volscians, Men and Lads:
Stain all your Edges in me. Boy! False Slave!
If you have writ your Annals true, tis there,
That, like an Eagle ina Dove-coat, I
Flutter'd your Volsians in Corioli.
Alone I did it.

Scompigliai è l'Idea; ma non si può far passare la Bellezza di *Flutter'd* in alcuna Lingua, perchè non v'è una parola per renderla. Questa Metafora la più felicemente ardita che si può trovare, vuol dire, io feci fare ai vostri Volsci quel moto di spavento, e di con turbamento, che fanno le Colombe in una Colombaia, quando un'Aquila entra fra di loro. *Feci svolazzare* ci s'avvicina il più, ma non l'esprime. Per Natura, per Carattere, per Poesia, nessuna Lingua ha cinque versi *intrinsecamente* superiori a questi: se voi credete di conoscere cinque versi superiori, traduceteli in prosa estera, e giudicate allora⁴⁷.

La prise de conscience de Sherlock sur l'unicité de chaque langage est frappante : non seulement il essaie de rendre ces vers en italien, en évoquant les mêmes images visuelles, mais il reporte dans une note de bas de page le texte original en langue anglaise. Ainsi, il montre clairement que la ressemblance absolue entre l'écrit anglais et la traduction italienne ne peut pas s'accomplir. De plus, il souligne la beauté du mot « flutter'd », dont le sens en langue anglaise reste intraduisible dans les langues d'arrivée. Donc, exactement comme Baretti, l'analyse de la beauté shakespearienne, tout comme l'opposition à Voltaire, passent par une étude attentive de chaque

⁴⁷ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 58

mot anglais et de leur sens profond dans la langue d'origine ; chaque terme renferme en soi tous les beautés et les traits sublimes qui caractérisent la poétique de Shakespeare. La langue de l'auteur est maintenant conçue comme un système qui a déjà tous les éléments de beauté, que Shakespeare exploite pour sa création poétique. C'est donc pour cette raison que Shakespeare est intraduisible, car ses beautés sont contenues 'intrinsecamente' dans sa langue, qu'un autre idiome ne peut pas répéter — « *Feci svolazzare ci s'avvicina il più, ma non l'esprime* ». Baretti, qui a bien assimilé les idées sur Shakespeare de son ami Samuel Johnson, souligne ainsi que l'intraduisibilité n'est que le résultat d'une poésie qui est d'abord « *organismo vivo legato ad un ben preciso ambiente*⁴⁸ ».

Cette observation de Sherlock, contenue dans le texte italien, ne passe pas inaperçue au traducteur français : M.D.R. Ce dernier reprend l'idée de l'intraduisibilité abordée par Sherlock, en montrant de façon plus détaillée l'écart qui s'établit entre les deux langues et qui produit, par conséquent, une version française loin de la version originale. Dans une note de bas de page, le traducteur réfléchit sur le terme « flutter'd » :

3° M. Sherlock M. Sherlock à très bien observé, que, l'image d'un aigle dans un colombier surpasse de beaucoup pour la grandeur et la nouveauté celle d'un autre animal, d'un lion, par exemple, qui répandait l'effroi parmi des brebis. Ce lion ferait fuir le troupeau ; mais l'effet que l'Aigle produit au milieu des colombes est d'un caractère bien plus original. En effet il serait impossible de rendre en notre langue par un seul mot toutes les idées que renferme l'expression énergique *Flutter'd*. Ce terme ne marque pas seulement le désordre et l'alarme, il peint encore le tumulte d'une troupe d'oiseaux, qu'une frayeur soudaine fait envoler tous à la fois, le trémoussement, le bruit, et pour ainsi dire, la vibration de leurs ailes, lorsqu'ils commencent à prendre l'essor. Voyez ensuite quelle profondeur dans ce contraste ! Un aigle parmi des colombes, un aigle, l'oiseau le plus fort, et le plus redoutable ; et de colombes, oiseaux efféminés, s'il est permis de parler ainsi, qu'on regarda toujours comme le symbole de la mollesse, et par conséquent de la peur. Ce n'est pas tout; Shakespeare ne s'est pas contenté de faire descendre l'aigle parmi les colombes, il a voulu le faire descendre dans le colombier même, suivant la remarque judicieuse de M. Sherlock; et c'est le dernier degré de l'effroi. Entassées les unes sur les autres, resserrées comme dans une prison qui les tient en présence du tyran, se mêlant, se pressant, de toutes parts, cherchant en vain à s'échapper par des issues trop étroites, leur trouble, leur malheur est au comble. Enfin, ce mot de colombier peut paraître bas dans notre Langue, mais en Anglois, il est très beau et très poétique. *Dovecote* s'emploie dans le style noble, au lieu que *Pigeon-house*, qui présente la même idée, est réservé pour le langage commun. Est-ce la faute de Shakespeare, si la beauté du terme dont il se sert ne peut pas se rendre en Français?⁴⁹.

⁴⁸ GIUSEPPE DE MATTEIS, *Giuseppe Baretti, viaggiatore, critico e testimone*, (éd) ANDREA MARIANI, FRANCESCO MARRONI, *L'arguta intenzione. Studi in onore di Grabiella Micks*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 210-224, p. 220

⁴⁹ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit. pp. 36-38.

Le mot « flutter'd » soulève ainsi le problème de la traduction impossible. Dans la version française, ce mot ne transporte pas les mêmes images visuelles ni les mêmes sensations sublimes du texte original. Le traducteur français soutient ainsi la même idée que Sherlock : le mot de Shakespeare s'adapte parfaitement à la situation d'alarme et de désespoir que Coriolan voulait évoquer. La langue anglaise permet de produire ces idées par un seul terme, et celui-ci ne possède aucun correspondant en italien, ni en français. De même, le traducteur loue la grandeur des images nouvelles et choquantes que Shakespeare élabore. Sherlock écrit :

Leone fra i buoi, lupo fra le pecore fu detto mille volte; Aquila fra Colombe è nuovo, ma è più che Aquila fra Colombe, è Aquila fra Colombe in una Colombaja, dove lo spavento ed il perturbamento sono assai maggiori⁵⁰.

M.D.R. ne se contente pas d'analyser la similitude de Shakespeare comme une image nouvelle, jamais utilisée dans la poésie auparavant. Il montre aussi comment le mot anglais « Dovecote » appartient à un registre plus élevé contrairement au terme français « colombier », jugé bas et inadéquat. Donc, Sherlock et son traducteur français se rendent compte de la difficulté de transporter le texte du Barde dans une autre langue : ils permettent une réflexion qui va au-delà des thèmes de la critique, et abordent des questions relatives à la traduction, et à l'impossibilité de cette tâche, tout comme Barette. La distance qui existe entre les deux langues se construit, dans le *Fragment*, sur l'impossibilité de trouver l'équivalence parfaite d'un terme dans autre langue et, par conséquent, d'offrir la traduction d'un auteur étranger de façon complète, en transportant les images et les connotations qui donnent la mesure de ses beautés.

L'objection de Barette, comme celle de Sherlock et de M.D.R., repose sur l'idée que chaque idiome a des particularités qui permettent la création de certaines beautés poétiques et qui caractérisent ainsi la langue. Ces beautés, que pour Sherlock sont intrinsèques à la langue anglaise, deviennent 'intraduisibles' pour Barette ; ce dernier porte à l'excès cette question, observant qu'il est impossible de juger un auteur à partir de sa traduction. Morandi fait noter que ses positions sont proches de celles de Mme de Staël, qui invite les Italiens, vers la fin du siècle, à s'ouvrir à la littérature étrangère⁵¹ et à traduire de l'anglais et de l'allemand, bien qu'elle considère toujours la traduction un produit inférieur par rapport au texte de départ.

⁵⁰ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 57.

⁵¹ ANNA LUISA STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, (éd) EGIDIO BELLORINI, *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816–1826)*, Vol I, Bari, Laterza, 1943, 3–9.

Cette question reste l'un des points principaux de l'activité intellectuelle de Baretti. Chiara Fanti explique comment ses opinions le rapprochaient de Bettinelli : l'attitude de Baretti visait en effet à conserver le sens historique de chaque langue, en refusant tout recours aux mots étrangers. Pour cette raison, la traduction est pour lui un acte impossible, surtout dans le cas de Shakespeare :

la perfetta conoscenza delle due lingue gli dava la certezza che Shakespeare non era traducibile in francese. [...] concludeva che per conoscere Shakespeare era necessario andare a Londra, studiare profondamente l'inglese, conoscere direttamente il popolo, la peculiarità della sua lingua parlata con le sue libertà la sua fierezza, le sue caratteristiche intraducibili⁵².

Selon Baretti, le traducteur devient « uno storico, un critico, un linguista, avrebbe dovuto saper cogliere 'il bello totale' di un'opera⁵³ ».

L'intraduisibilité de Baretti, tout comme les opinions de l'Irlandais sur la traduction de Shakespeare, se réfère indirectement à la question du 'génie de la langue'⁵⁴, expression très utilisée dans les débats et dans les théories linguistiques en Europe, entre le dix-septième et le dix-huitième siècle. Cette notion est évidemment liée à la tâche des traducteurs :

Nella seconda metà del secolo XVII quindi in Francia, ed in Italia verso la fine dello stesso secolo, accanto all'accezione psicologica ed estetica di *genio* nel senso di «talento innato», di «forza creatrice, interiore e individuale», opposto a *arte, scienza, ecc.*, la cui fortuna trionferà definitivamente con le filosofie romantiche, prende posto la specializzazione linguistica del termine *genio*, inteso come particolarità e peculiarità di fenomeni, che trova la propria matrice

⁵² Ivi, p. 12. Baretti écrit: « Oui, messieurs les Français! Pour connaître Shakespeare, il faut que vous veniez à Londres. En y arrivant, il faut que vous vous mettiez à étudier l'anglais comme des perdus. Il faut que vous examiniez ce peuple, non pas en Français, mais en homes. N'oubliez pas cela. Sur toutes choses prenez bien garde à ne pas apporter de ces vilains microscopes que l'opticien de Ferney vous vend à si bon marché: ils ne valent rien, je vous en assure ». G. BARETTI, *Discours*, cit., pp. 36-37.

⁵³ C. FANTI, cit., p. 12.

⁵⁴ Cette notion, très articulée, touche les discours théoriques des différents pays européens. Pour l'espace français l'étude citée de (éd) YVES CHEVREL, ANNIE COINTRE, YEN-MAÏ-GERVAT, *Histoire des traductions*, cit., est sans doute le point de départ pour une réflexion plus large sur le problème de la traduction et de la notion de génie. Pour une étude plus approfondie: YESN-MAÏ TRAN-GERVAT (éd), *Traduire en français à l'âge Classique. Génie national et génie des langues*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelles, 2013; GILLES SIOUFFI, *Le «génie de la langue» au XVIIe et au XVIIIe siècle: modalités d'utilisation d'une notion*, «Esprit Créateur», Vol 55, No 2 (Summer 2015), pp. 62-72. GILLES SIOUFFI, *Le génie de la langue entre les langues*, «Littératures classiques», No 96, Vol 2(2018), pp. 163-174. Pour l'espace italien : LUIGI ROSIELLO, *Analisi semantica dell'espressione genio della lingua nelle discussioni linguistiche del Settecento italiano*, dans *Problemi di Lingua e Letteratura italiana del Settecento. Atti del quarto congresso dell'Associazione internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, Weisbaden, Franz Steiner Verlag, 1965, pp. 373-385; SARAH DESSI SCHMID, *Il genio della lingua Italiana. Osservazioni intorno alla teoria linguistica di Francesco Algarotti e alla sua importanza polemica contemporanea sull'identità e sui lineamenti della lingua italiana in movimento*, dans *Italianità Ein literarisches, sprachliches und kulturelles Identitätsmuster*, (éd) HERAUSGEGEBEN VON REINHOLD R. GRIMM, PETER KOCH, THOMAS STEHL, WINFRIED WEHLE, New York, Tübingen, 2003, pp. 49-63. SALVATORE BATTAGLIA, *Le teorie linguistiche del Settecento*, Napoli, Liguori, 1963; STEFANO GENSINI, *Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1761-1823)*, dans AAVV, *Il genio delle lingue. Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989.

culturale europea nella concezione empiristica, e che verrà ulteriormente approfondita dal sensismo illuminista. È infatti l'empirismo europeo che crea nuove possibilità per una più approfondita e concreta considerazione dei fatti linguistici⁵⁵.

Comme l'explique Luigi Rosiello, la question du génie de la langue est à considérer comme une nouveauté sémantique, qui n'est plus une

semplice facoltà innata che caratterizza il modo della creatività, bensì come un particolare tipo di «organizzazione» delle facoltà creative, che presenta i caratteri dell'originalità. Ciò è detto limitatamente al significato estetico della parola, ma, a mio avviso, può valere anche per l'accezione linguistica, che rappresenta la «collettivizzazione» di questo nuovo valore semantico-metodologico del termine, in quanto l'oggetto a cui ci si riferisce è la realtà idiomatica comune, intesa ora come forma organizzata di elementi particolari. E gli scrittori settecenteschi italiani, impegnati nella discussione sulla norma linguistica, usano «genio della lingua» proprio in questa nuova accezione semantico-scientifica (non estranea, del resto, già al Magalotti), per indicare quella peculiare organizzazione degli elementi formali di una lingua che ammette l'attuazione di certi processi innovativi, mentre non ne tollera altri⁵⁶.

Le problème de la traduction de Shakespeare, en France et en Italie, se rapporte à la question de l'unicité de la langue anglaise, dont les éléments constitutifs permettent la création poétique de façon différente des autres langues. La poésie shakespeareienne serait donc le fruit du génie de l'anglais, de sa singularité et de sa spécificité qui n'a aucun correspondant dans l'italien ou dans le français, en raison des éléments différents qui caractérisent ces langues. Les notions d'intraduisibilité et du génie de la langue deviennent aussi centrales dans la réception de Shakespeare, et leur origine⁵⁷ se fonde sur l'idée que chaque idiome a une subjectivité, voire « une couleur stylistique⁵⁸ », qui s'applique à « l'arrangement des phrases » et au « tour des expressions »⁵⁹.

Malgré les points en commun entre Sherlock et Baretti, la différence qui s'établit entre ses deux conceptions du génie des langues réside dans les solutions qu'ils adoptent. Si Sherlock admet la possibilité de traduire l'œuvre de Shakespeare, malgré le manque d'une parfaite ressemblance entre texte et la source, Baretti va jusqu'à nier toute tentative de traduction, en allant « molto oltre al concetto settecentesco di 'genio', e conduce verso una sorta di anticipazione dell'assoluta

⁵⁵ L. ROSIELLO, cit., p. 375.

⁵⁶ Ivi, p. 376.

⁵⁷ Gilles Siouffi remarque que, dans l'espace français, la notion d'intraduisibilité est utilisée par Dominique Bouhours vers la fin du dix-septième siècle. Dominique Bouhours, affirme Siouffi, est aussi l'un des auteurs «auquel est le plus associé le motif du 'génie de la langue'». G. SIOUFFI, *Le génie de la langue entre les langues*, cit., p. 163.

⁵⁸ Ivi, p. 171.

⁵⁹ CLAUDE BUFFIER, *Grammaire française sur un plan nouveau*, Paris, n. Le Clerc, 1709, p. 9, citée par G. SIOUFFI, *Le génie de la langue entre les langues*, cit., p. 172.

irripetibilità di ogni atto linguistico, un po' come fu poi inteso dal neoidealismo primonovecentesco⁶⁰ ».

6.3 La traduction du discours d'Antoine : analyse et approches comparées de Sherlock, Le Tourneur et Valentini.

Cette riche analyse des thèmes et des opinions sur l'activité traductive en France ainsi qu'en Italie permet d'étudier maintenant la traduction de Sherlock du *Julius Caesar*, que l'Irlandais donne en italien dans le *Consiglio/Fragment*. Cette version italienne du discours d'Antoine aux Romains fait l'objet d'une double traduction qui permet de comprendre la dimension cosmopolite des textes poétiques traduits au dix-huitième siècle, le rôle qu'ils ont joué dans la réception des auteurs étrangers et l'importance de la culture dominante sur une autre. Même si une traduction du *Julius Caesar* de Shakespeare avait déjà été donnée par Domenico Valentini⁶¹ en 1757, la tentative de Sherlock est intéressante dans une analyse comparée des traductions parues dans les mêmes années. Elle montre un effort de pénétration du Barde dans le contexte italien qu'Alessandro Verri⁶² avait aussi essayé d'accomplir par ses traductions de *l'Hamlet* et de *l'Othello*. Pour le biographe d'Alessandro Verri, l'auteur italien ne publia jamais ses travaux sur Shakespeare à cause de la parution de la traduction de Le Tourneur qui a lieu presque dans les mêmes années. Cette hypothèse, rejetée par Annamaria Crinò⁶³, nous donne d'importants renseignements sur l'activité

⁶⁰ CLAUDIO MARAZZINI, *Più lingue danno più idee: la vocazione internazionale della linguistica di Baretta*, «Italiano LinguaDue», n. 1 (2021), pp. 743-752, p. 748.

⁶¹ Voir *supra*.

⁶² Alessandro Verri avait probablement connu Sherlock dans le cercle d'amitié romain de la Marquise de Bocca-Paduli, dont Verri était l'amant. Sherlock, fait une seule référence au comte Verri dans les *Lettres*: «[...] gardez-vous donc bien de quitter Rome sans vous faire présenter chez la Marquise de Bocca-Paduli; sa coterie est la plus agréable, & la mieux choisie de Rome: entr'autres personnes de mérite, vous y rencontrerez le Comte de Verri, Cavalier Milanois, qui est plein de politesse, de talens, & de goût». M. SHERLOCK, *Lettres*, cit., p. 110.

⁶³ Dans le volume *Shakespeare en Italie*, Nulli cite la lettre de Alessandro Verri à son frère Pietro du 9 août 1769. Ici, Verri parle de son travail de traduction de *l'Hamlet* de Shakespeare arrivé désormais au troisième acte de la pièce. Quand il abandonna la traduction de l'œuvre pour *l'Othello* en 1777, la pièce du More de Venise avait été déjà traduite par Le Tourneur en France, et publiée en 1776. Donc, si Verri avait voulu publier *l'Hamlet* en Italien, il aurait eu encore la préférence sur la traduction de Le Tourneur, paru en 1779. Ce n'était pas le travail du traducteur français qui empêcha à Verri la publication de ses œuvres, mais c'était un choix de Verri, comme il l'explique dans une lettre du 19 avril 1777. Pour Nulli, Alessandro Verri était dans une nouvelle phase de sa maturité intellectuelle, où les excès du «Caffè» étaient désormais dépassés: il était maintenant plus prudent et il avait l'ambition d'obtenir une réputation plus solide auprès des hommes de lettres et de culture de l'époque. Sur la traduction de Verri, voir: Sirio Arrilio Nulli et de Annamaria Crinò. GABY PETRONE FRESCO, *An unpublished Pre-Romantic Hamlet in Eighteenth-Century Italy*, (éd) D. DELABASTITA, L. D'HULST, *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1993, pp. 111-128; PIERRE MUSITELLI, *Le flambeau et les ombres: Alessandro Verri, des lumières à la Restauration (1741-1816)*, Rome, École Française de Rome, 2016. VITTORIA ORLANDI BALZARI, *L'anglomania di Alessandro Verri*, (dans) «Studi sul Settecento e l'Ottocento: rivista internazionale di italianistica», XI (2016), pp. 11-22.

autour des textes de Shakespeare à l'époque et sur l'impact de l'œuvre du traducteur français dans le contexte italien.

C'est bien le travail de Le Tourneur qui influence toute la réception du Barde en Italie, et qui influence aussi le produit final de Sherlock. Le voyageur irlandais se situe en effet dans le groupe d'auteurs qui ont été influencés par Le Tourneur pour restituer certains aspects de la poétique de Shakespeare en Italie ; ils ont été étudiés très récemment par Francesca Bianco : Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti et Ugo Foscolo utilisent souvent les versions du traducteur français pour transposer en Italien le texte shakespearien. Ici se soulève la question du poids que la culture française exerce sur la culture italienne. Pour reprendre la théorie des Polysystemes de Itamar Even Zohar⁶⁴, nous pourrions imaginer la littérature italienne et la littérature française du dix-huitième siècle comme liées par un rapport de dépendance. Pour Zohar les systèmes littéraires 'indépendants' « develop more or less within their own sphere⁶⁵ ». Par contre, dans le cas des systèmes 'dépendants' « literature can be dependant upon another literature to a relatively large extent, and may use it as if it were part of itself⁶⁶ ». Qu'est-ce que cette perspective signifie pour le cas des traductions de Shakespeare en France et en Italie à l'époque de Sherlock ?

Dans le champ de la traduction de Shakespeare en Italie, ces rapports de dépendance se manifestent dans l'influence de Le Tourneur sur les traducteurs italiens. Giustina Renier Michiel, par exemple, dans son travail sur la traduction des textes de Shakespeare qu'elle publie à partir de 1798, explique que de nombreuses notes de sa traduction ont été reprises de l'œuvre de l'auteur français. Ce dernier, dit la traductrice, « mi fornì quasi tutti i mezzi di far meglio conoscere all'Italia questo celebre Autore⁶⁷ ». Cependant, bien que le texte de Le Tourneur ait été utilisé comme point de départ pour les versions italiennes du Barde, l'œuvre de la traductrice révèle son érudition et un dévouement à la cause shakespearienne qui a ouvert les portes à la réception de Shakespeare en Italie dans les décennies suivantes.

À côté de l'influence exercée par la France, il est intéressant, à propos de la traduction de Sherlock, d'analyser le mouvement du texte traduit : cet extrait du *Jules César* est d'abord traduit

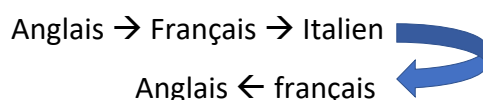
⁶⁴ EVEN-ZOHAR ITAMAR, *Interference in Dependent Literary Polysystems*, dans *Polysystem Studies*, «Poetics Today», Vol. 11, No 1 (1990). pp. 9-94.

⁶⁵ *Ivi*, p. 79

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Opere Drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una Cittadina Veneta*, Venezia, Presso gli Eredi Costantini, 1797, Tomo I, p. 9. À propos des traductions de Giustina Renier Michiel j'indique les études d'Annunziata Crinò, cit.; FRANCESCA BIANCO, *Shakespeare: le traduzioni di Giustina Renier Michiel e Melchiorre Cesarotti*, (éd) BEATRICE ALFONSETTI, et alii *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso Adi-Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi Editore, 2017, pp. 1-10;

en français de l'italien (du *Consiglio* au *Fragment*) et ensuite du français à l'anglais (du *Fragment sur Shakespeare* au *Fragment on Shakespeare*). Cela signifie notamment que le texte de Shakespeare, proposé par l'auteur irlandais, subit un mouvement d'aller et retour entre les trois systèmes linguistiques que nous pouvons ainsi illustrer :



On va donc essayer de :

- 1) Comparer l'approche de Sherlock avec l'approche de Le Tourneur ;
- 2) Reconstituer les stratégies utilisées par les traducteurs de Sherlock respectivement dans le *Fragment sur Shakespeare* et *A Fragment on Shakespeare*, pour analyser, enfin, le parcours du texte de départ.

6.3.1 La traduction de Sherlock et la médiation de Le Tourneur

Le choix de Sherlock de traduire le discours d'Antoine au peuple de Rome, pour provoquer la révolte contre Brutus et Cassius, est expliqué dans les commentaires de Sherlock, qui soulignent qu'Antoine est l'exemple parfait de la grande éloquence des personnages shakespeariens et du primat du dramaturge sur les auteurs anciens.

En effet, le discours contenu dans la scène III acte II du *Julius Caesar* de Shakespeare, montre selon Sherlock, l'habileté du Barde de plier les mots au profit de la scène. Dans ce cas, Antoine remue les consciences du peuple de Rome qui accueille l'homicide de César comme une libération de la tyrannie. Les mots que Shakespeare prête à Antoine portent les plébéiens romains — et les spectateurs du drame — à considérer le massacre de César comme un acte d'infamie, en enflammant ainsi la révolte contre les conjurés. Pour Sherlock le génie de Shakespeare réside donc dans la force de ses mots et dans l'immédiateté des images que l'orateur évoque. En comparant la version de Sherlock à celles de ses contemporains – Le Tourneur et Valentini – nous découvrons l'approche de chaque traducteur et surtout les choix de Sherlock, qui aurait pu puiser de ces traductions pour son texte.

D'abord, l'auteur irlandais exactement comme Le Tourneur et Valentini décide de traduire Shakespeare en prose, repoussant le choix de le rendre en vers.

Antony. Friends, Romans, countrymen, lend me
your ears;
I come to bury Cæsar, not to praise him;
The evil that men do lives after them,
The good is oft interred with their bones,
So let it be with Cæsar....The noble Brutus
Hath told you Cæsar was ambitious:
If it were so, it was a grievous fault,
And grievously hath Cæsar answered it....
Here, under leave of Brutus and the rest,
(For Brutus is an honourable man;
So are they all; all honourable men)
Come I to speak in Cæsar 's funeral....
He was my friend, faithful and just to me:
But Brutus says he was ambitious;
And Brutus is an honourable man....
He hath brought many captives home to Rome,
Whose ransoms did the general coffers fill:
Did this in Caesar seem ambitious?
When that the poor have cried, Caesar hath wept:
Ambition should be made of sterner stuff:
Yet Brutus says he was ambitious;
And Brutus is an honourable man.
You all did see that on the Lupercal
I thrice presented him a kingly crown,
Which he did thrice refuse: was this ambition?
Yet Brutus says he was ambitious;
And, sure, he is an honourable man.
I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know.
You all did love him once, not without cause:
What cause withholds you then to mourn for him?
O judgement! thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason.... Bear with me;
My heart is in the coffin there with Caesar,
And I must pause till it come back to me. [*he weeps*]⁶⁸

Amici, Romani, Compatrioti, vengo per seppellire
Cesare, non per lodarlo. Il male, che fanno gli
Uomini, vive dopo di loro, il Bene è spesso sepolto
colle loro ossa; così sia di Cesare: il Nobile Bruto vi
ha detto, Cesare fu ambizioso; se così fosse,
questa fu una colpa grave, e gravemente Cesare
l'ha ricompensata. Qui, col permesso di Bruto, e
degli altri (perché tutti, tutti uomini onorati)
vengo per parlare nel suo Funerale. È stato mio
amico Bruto dice, fu ambizioso, e Bruto è un uomo
onorato. Ha condotto molti Prigionieri a Roma, i di
cui Riscatti riempivano le casse pubbliche: in
Cesare parve Ambizione? Quando piangevano i
Poveri, Cesare lagrimava; L'Ambizione doveva
essere fatta d'una Materia più dura; e pure Bruto
dice, che fu Ambizioso, e Bruto è un uomo
onorato. Voi avete tutti veduto che sopra il
Lupercale gli ho offerto tre volte una Corona reale,
la quale tre volte egli ricusò. Fu questa
Ambizione? pure Bruto dice, era Ambizioso, e
certamente egli è un uomo onorato. Non parlo
per censurare quel ch'ha detto Bruto, ma sono
qui, per dire quel ch'io so. Ci fu un tempo nel quale
voi l'amaste tutti, non senza cagione: Qual
cagione dunque v'impedisce di compiangerlo? O
Giudizio, tu sei fuggito tra i Bruti, egli Uomini
hanno perduto la loro ragione – Compatitemi: Il
mio Core è là, nel Cataletto con Cesare, e bisogna
ch'io mi fermi finché egli ritorni a me⁶⁹.

Sherlock suit le texte original de Shakespeare, en reportant fidèlement le ton et le style de
l'éloquence d'Antoine. La force expressive d'Antoine et la répétition de l'adjectif « honorable » sont
maintenues dans le texte de Sherlock. Le chanoine irlandais sait que la force de ce discours est le
fruit de la tension grandissante, créée par le contraste entre l'action délictueuse, décrite par

⁶⁸ WILLIAM SHAKESPEARE, *The Words of Shakespeare in six volumes. Collated and Corrected by the former Editions, by Mr. Pope*, London, Jacob Tonson, 1725, vol. 5, pp. 260-261.

⁶⁹ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 64.

Antoine, et l'honneur évoqué par les hommes qui ont commis le délit. Pour cette raison, le traducteur traduit fidèlement le rythme du discours sans apporter de changements lexicaux.

Shakespeare

1 *Plebeian*. Methinks there is much reason in his sayings.

2 *Plebeian*. If thou consider rightly of the matter, Cæsar has had great wrong.

3 *Plebeian*. Has he, masters?
I fear there will a worse come in his place.

4 *Plebeian*. Marked ye his words? He would not take the crown;
Therefore 'tis certain he was not ambitious.

1 *Plebeian*. If it be found so, some will dear abide it.

2 *Plebeian*. Poor soul! His eyes are red as fire with weeping.

3 *Plebeian*. There's not a nobler man in Rome than Antony.

4 *Plebeian*. Now mark him, he begins again to speak⁷⁰.

Sherlock

1. *Pleb.* Mi pare che vi sia molta ragione in quel ch'egli dice; **se tu ci badi bene, Cesare ha sofferto a torto.**

2. *Pl.* Davvero! Temo che non gli succeda un peggiore.

3. *Pl.* Avete notato le sue parole? Non volle prendere la Corona; perciò è certo che non fu ambizioso.

1. *Pl.* Se così è, certe Persone lo pagheranno caro.

2. *Pl.* Poverino! I suoi occhi sono rossi, come il Fuoco, per il pianto.

3. *Pl.* Non v'è in Roma un uomo più Nobile d'Antonio.

4. *Pl.* Zitto – Ricomincia a parlare⁷¹

Dans la traduction des réactions du peuple romain, Sherlock ne manque pas de condenser deux répliques de deux personnages différents dans une seule phrase. Le Tourneur et Valentini adoptent le même choix :

Le Tourneur

Premier Plébeien.

Il y a, ce me semble, beaucoup de raison dans ce qu'il dit ; si tu examines sensément cette affaire, César a essuyé une grande injustice.

Valentini

Primo Pleb. Mi par, che nel suo dire vi sia gran ragione; se voi ben considerate la cosa, Cesare ha ricevuto gran torto.

⁷⁰ W. SHAKESPEARE, *The Words of Shakespeare in six volumes*, cit., p. 261.

⁷¹ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 66.

Troisième Plébeien

Oui, est-il vrai, Compagnons ? Je crains qu'il n'en vienne un plus méchant que lui dans sa place.

Quatrième Plébeien

Avez-vous remarqué ces mots ? Il *ne voulut pas prendre la Couronne* ? Donc il est certain qu'il n'étoit pas ambitieux.

Premier Plébeien

Si cela est prouvé, il en coûtera cher à quelques-uns.

Second Plébeien montrant Antoine.

Le bon cœur ! A force de pleurer, ses yeux sont rouges comme le feu.

Troisième Plébeien.

Il n'est pas dans Rome un homme plus noble qu'Antoine.

Quatrième Plébeien.

Mais écoute-le, il recommence à parler⁷².

Altro Pleb. Così è veramente, ed io temo, che non venga un peggiore in suo luogo.

Altro Pleb. Voi ricordatevi delle parole di Antonio. Cesare ricusò la corona; questo fa vedere, che non era ambizioso.

Altro Pleb. Se questo è vero, costerà caro ad alcuni.

Altro Pleb. Povero Antonio! I suoi occhi son tutti rosseggianti dal pianto.

Altro Pleb. Non v'è in Roma alcun Uomo più nobil d'Antonio.

Altro Pleb. Or state attenti, perché principia di nuovo a parlare⁷³.

Les traductions de Le Tourneur et de Sherlock semblent être donc l'un le miroir de l'autre, et les choix qu'ils font semblent orientés sur le même axe. Cependant, les deux traductions diffèrent quant à certains choix lexicaux :

Shakespeare

Antony. But yesterday the word of Cæsar might Have stood against the **world**: now lies he there, And none so poor to do him reverence. O **masters**, if I were disposed to stir Your hearts and minds to mutiny and rage, I should do Brutus and Cassius wrong, Who, you all know, are honourable men: I will not do them wrong; I rather choose To wrong the dead, to wrong myself and you, Than I Will wrong such honourable men. But here's a parchment with the seal of Cæsar; I found it in" his closet; 'tis his will: Let but the commons hear this testament— Which, pardon me, I do not mean to read— And they would go and kiss dead Cæsar 's wounds,

Sherlock

Antonio. Ieri la Parola di Cesare poté opporsi all'**universo**; Ora giace là, e non v'è alcuno uomo povero che sia per rendergli omaggio. O **Padroni**, se fossi disposto a muovere i vostri cuori alla ribellione, ed al furore, farei torto a Bruto, e torto a Cassio, che voi sapete sono Uomini onorati. Non voglio far loro torto: vorrei piuttosto ingiuriare il morto, ingiuriare me stesso, e voi, che ingiuriate degli Uomini tanto onorati: Ma ecco una Carta col sigillo di Cesare. Lo trovai nel suo gabinetto; è il suo testamento. Se il Popolo sentisse questo Testamento, che, scusatemi, non voglio leggere, andrebbero a baciare le piaghe del morto Cesare, ed a bagnare i loro **panni** nel suo sacro sangue; anche richiederebbero uno de' suoi capelli per memoria, ed alla loro morte lo

⁷² P. F. LE TOURNEUR, *Shakespeare traduit de l'anglais*, cit., tome II, pp. 290-291.

⁷³ D. VALENTINI, cit., pp. 93-95.

And dip their **napkins** in his sacred blood,
Yea, beg a hair of him for memory,
And, dying, mention it within their wills,
Bequeathing it as a rich legacy
Unto their issue.

4 *Plebeian*. We'll hear the will: read it, Mark Antony.

All. The will, the will! we will hear Cæsar 's will.

Antony. Have patience, gentle friends, I must not read it;

It is not meet you know how Cæsar loved you.

You are not wood, you are not stones, but men;
And, being men, hearing the will of Cæsar,
It will inflame you, it will make you mad:
'Tis good you know not that you are his heirs;
For if you should, O, what would come of it!⁷⁴

nominerebbero nei loro Testamenti, facendone
un lascito ricco alla loro prole.

1. *Pl*. Vogliamo sentire il Testamento; leggetelo,
Marco Antonio.

Tutti. il Testamento, il Testamento; vogliamo
sentire il Testamento.

Antonio. Abbiate pazienza, *Amici cari*, *non dovrei leggerlo*; non conviene che voi sappiate quanto Cesare vi amò: **non siete legno, non siete sassi**, ma Uomini; essendo Uomini, se sentirete il Testamento di Cesare, egli v' infiammerà, egli v' impazzirà. È bene, che voi non sappiate che siete i suoi Eredi, perché se lo saprete – Oh, che ne succederebbe?⁷⁵

Le Tourneur

Antoine

Hier encore, la parole de César auroit pu résister à l'univers : aujourd'hui le voilà gissant, & pas un homme si chétif, qu'il daigne lui rendre le moindre respect ! – Citoyens, si j'avois du penchant à pousser vos esprits à la révolte & à remplir vos cœurs de rage, je pourrais nuire à Brutus et nuire à Cassius, qui, vous le savez tous, sont des hommes d'honneur. Je ne veux pas leur nuire : je préfère de faire tort au mort, à moi & à vous-mêmes, plutôt que de nuire à des hommes si pleins d'honneur. – Mais voici un écrit scellé du sceau de César ; je l'ai trouvé dans son cabinet. C'est son Testament. Seulement, que les Comices assemblés entendent ce Testament, que, pardonnez-le-moi, je n'ai pas dessein de vous lire ; Et tous courront baiser les plaies de César mort, & recueillir sur des voiles les gouttes de son sang sacré, oui, et implorer un des cheveux de sa tête comme un gage de mémoire ; et à leur mort ils le recommanderont dans leur Testaments, le léguant à leur postérité comme un précieux héritage.
Quatrième plébeien.

Valentini

Ant. Ieri la parola di Cesare avrebbe potuto resistere a tutto il Mondo, ed or giace in quel Feretro miseramente da tutti negletto, ed ancor dai più poveri. Se io fossi, o riveriti Signori, disposto ad eccitare i vostri cuori alla collera, ed alla sedizione, farei torto a brutto, ed a Cassio, che, come voi ben sapere, son uomini degni d'onore. No, non voglio lor far torto. Meglio amerei far torto al Defonto, a me stesso, ed a voi tutti eziando, che di farlo ad Uomini sì rispettabili. Ma ecco una Carta col Sigillo di Cesare da me trovata nel suo Gabinetto; È il di lui Testamento. Se il Popolo solamente sentisse questo Testamento [il qual, perdonatemi, non ho l'intenzione di leggere] andrebbero tutti in folla a baciare le ferite del morto Principe, e bagnerebbero i fazzoletti nel prezioso suo Sangue. Si lo farebbero, e con grand' istanza dimanderebbero un solo de' suoi capelli per memoria di lui, e morendo lo lascerebbero per ultima disposizione ai loro successori come un ricco Legato.

Un pleb. Sentiremo il Testamento. Leggetelo Marc'Antonio.

⁷⁴ W. SHAKESPEARE, *The Words of Shakespeare in six volumes*, cit., pp. 261-262.

⁷⁵ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., pp. 66-67.

Nous voulons entendre le testament ; lisez-le, Marc-Antoine.

Tout le peuple

Le testament , le testament ; nous voulons entendre le testament de César.

Antoine

Moderez-vous, dignes amis : je ne dois pas le lire. Il n'est pas à propos que vous sachiez, combien César vous aimait. Vous n'êtes pas de fer, vous n'êtes pas de marbre, vous êtes des hommes, et étant des hommes et entendant le testament de César, il vous enflammerait, il vous rendrait furieux : il est bon que vous ne sachiez pas que... vous êtes ses héritiers. Cars, si vous le saviez, oh ! qu'en arriverait-il ?⁷⁶

Tutti i Pleb. Il Testamento, il Testamento, vogliamo intendere il Testamento di Cesare.

Antonio Cari Amici abbiate pazienza, non m'è permesso di leggerlo. Non conviene, che voi sappiate quanto eravate amati da Cesare. Voi non siete fatti di legno, o di pietra, ma siete Uomini, e come tali nell'intendere la di lui ultima volontà, v'infiammerete, e diverreste furiosi. É bene, che voi non sappiate d'essere i suoi Eredi, perché se voi lo sapeste qual ne sarebbe la conseguenza?⁷⁷

Valentini, par exemple, traduit littéralement « against de World » par l'expression italienne « resistere a tutto il mondo ». Puisque la traduction plus proche du mot « world » en italien est 'mondo', le choix de Sherlock de rendre, comme Le Tourneur, « universo » (« universe ») montre peut-être que Sherlock avait eu connaissance de la traduction française de Le Tourneur. En même temps, il faut noter que la version italienne du terme « napkins », avec l'italien « panni », révèle l'ignorance de Sherlock du mot italien « fazzoletti » — choix de Valentini — et encore une influence du français « voile » de Le Tourneur. 'Voile', terme qui est infiniment plus digne et respectueux des bienséances de l'époque, est en même temps un vocable générique qui désigne en français une pièce de toile ou d'étoffe, exactement comme le générique 'panni' en italien.

Chaque auteur réagit aussi différemment face à la phrase « you are not wood, you are not stones » que Sherlock traduit littéralement, en s'éloignant de la solution de Le Tourneur « Vous n'êtes pas de fer, vous n'êtes pas de marbre ». Son choix « voi non siete legno, non siete sassi », que Valentini rend par « voi non siete fatti di legno, o di pietra [...] », semble dans ce cas être un calque du texte original, contrairement aux solutions de Le Tourneur et Valentini.

Shakespeare	Valentini	Le Tourneur	Sherlock
<i>Antony.</i> Will you be patient? will you stay awhile?	<i>Antonio:</i> Piacevi aver pazienza? Volete un poco aspettare? Confesso, che troppo	<i>Antoine</i> Voulez-vous avoir de la patience ? Voulez-vous différer quelque tems ? – Je me suis	<i>Ant.</i> Volete essere pazienti? Volete aspettare un momento? Mi sono

⁷⁶ P.F. DE LE TOURNEUR, cit., *Shakespeare traduit de l'anglois*, cit., pp. 292-293.

⁷⁷ D. VALENTINI, cit., pp. 94-95.

I have o'ershot myself to tell you of it: I fear I wrong the honourable men Whose daggers have stabbed Cæsar; I do fear it ⁷⁸ .	inoltrato mi sono nel parlarvi del Testamento. Temo aver fatto torto a quei nobili Signori, che l'hanno ucciso ... lo lo temo ⁷⁹ .	trop avancé, en vous parlant du testament. Je crains d' ingiuriare gli de nuire à ces hommes d'honneur, dont les poignards scannato Cesare, sì, ont massacré César. Je le crains ⁸⁰ .	inoltrato troppo in nominarlo; temo d' ingiuriare gli uomini onorati, i cui Pugnali hanno scannato Cesare, sì, lo temo ⁸¹ .
---	---	--	---

Il faut aussi noter dans cet exemple que le choix de rendre le mot anglais « stabbed » (en italien littéralement 'pugnalare') est différent pour les trois traducteurs. Valentini traduit génériquement l'acte de l'assassinat par le mot « ucciso » ; le Touneur en revanche souligne la cruauté de l'action par le verbe « massacrer » et enfin, Sherlock met l'accent, comme Le Tourneur, sur la barbarie des conjurés. La solution de l'Irlandais est aussi très intéressante, car d'un côté, elle souligne la ressemblance avec Le Tourneur, et de l'autre le mot « scannare » — qui en italien est utilisé plutôt en référence aux animaux — permet de mieux créer un écart entre l'acte des conjurés et leurs natures d'hommes « honorés ». Sherlock, à mon avis, saisit parfaitement la force du discours d'Antoine et, par un choix lexical intéressant, il rend en italien l'effet du texte original, qui évoque les images barbares et sanguinaires qui alimentent la rage populaire :

Shakespeare

Antony. If you have tears,
prepare to shed them now.
You all do know this mantle:
I remember
The first time ever Cæsar put
it on; 'Twas on a summer's
evening, in his tent
That day he overcame the
Nervii:
Look, in this place ran
Cassius' dagger through:

Le Tourneur

Antoine
Si vous avez des larmes,
préparez-vous à les répandre
maintenant - Vous
connoissez tous ce manteau.
— Je me souviens du jour, de
la première fois, où César le
porta; c'étoit un soir d'été,
dans sa tente, le jour même
qu'il dompta les Nerviens. —
Regardez ! à cet endroit a
pénétré le poignard de
Cassius. Voyez, quelle large

Sherlock

Ant. Se avrete delle lagrime,
preparatevi a versarle
adesso. Voi tutti conoscete
questo mantello; mi ricordo
della prima volta, che Cesare
se lo mise; era una sera d'
Estate, quel giorno, che vinse
i Nervi. Vedete, in questo
luogo passo il Pugnale di
Cassio Mirate che squarcio
fece l'invidioso Casca. Di qua
il ben' amato Bruto lo ferì, e
come ritirò il suo acciaro

⁷⁸ W. SHAKESPEARE, *The Words of Shakespeare in six volumes*, cit., p. 271.

⁷⁹ D. VALENTINI, cit., pp. 95-96.

⁸⁰ P.F. LE TOURNEUR, *Shakespeare traduit de l'anglais*, cit., p. 293.

⁸¹ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 67.

See what a rent the envious
 Casca made: Through this
 the well-belove'd
 Brutus stabbed; And as he
 plucked his cursed steel
 away,
 Mark how the blood of Cæsar
 followed it,
 As rushing out of doors, to
 be resolved
 If Brutus so unkindly
 knocked, or no:
 For Brutus, as you know, was
 Caesar's angel:
 Judge, O you gods, how
 dearly Cæsar loved him!
 This was the most unkindest
 cut of all;
 For when the noble Cæsar
 saw him stab,
 Ingratitude, more strong
 than traitors' arms,
 Quite vanquished him: then
 burst his mighty heart;
 And, in his mantle muffling
 up his face,
 Even at the base of
 Pompey's statue
 (Which all the while ran
 blood), great Cæsar fell.
 O, what a fall was there, my
 countrymen!
 Then I, and you, and all of us
 fell down,
 Whilst bloody Treason
 flourished over us.
 O, now you weep, and I
 perceive you feel
 The dint of pity: these are
 gracious drops.
 Kind souls, what weep you
 when you but behold
 Our Cæsar 's vesture
 wounded? Look you here,

plaie a ouvert l'envieux
 Casca! C'est par-là, que le
 bien-aimé Brutus enfonça le
 coup, et comme il retiroit à
 lui son fer impie, remarquez
 jusqu'où le sang suivit le
 poignard, se précipitant au
 dehors comme pour
 connoître, si c'étoit Brutus
 même qui assassinait si
 cruellement: car Brutus,
 vous le savez, étoit l'idole de
 César. O vous, Dieux !... Jugez
 avec quelle tendresse César
 l'aimoit ! ce coup fut pour lui,
 fut le plus cruel de tous ; car
 lorsque le noble César vit
 Brutus le poignardant,
 l'ingratitude plus forte que
 les bras des traîtres, acheva
 de le vaincre. Alors son cœur
 magnanime se brisa, & de
 son manteau enveloppant
 son visage, aux pieds mêmes
 de la statue de Pompée qui
 ruisseloit de son sang, le
 grand César tomba... Oh,
 quelle chute, mes
 Concitoyens ! Alors vous &
 moi & chacun de nous fûmes
 terrassés du même coup,
 tandis que la trahison
 sanguinaire triompha sur nos
 têtes. – Oh, maintenant vous
 pleurez ; je le vois, vous
 sentez le serrement de la
 pitié. Ce sont de généreuses
 larmes.
 Bons cœurs ! quoi ! vous
 pleurez en ne voyant encore
 que les plaies du manteau de
 notre César ! Regardez ici : le
 voici lui-même déchiré,
 comme vous voyez, par des

maledetto, notate come il
 sangue di Cesare lo seguiva,
 come sforzandosi di uscire,
 per sapere se fosse possibile
 che questo era Bruto, perché
 Bruto, come sapete, era
 l'anima di Cesare – Giudicate,
 o Dei, quanto Cesare l'amò.
 Questa, questa fu la ferita la
 più crudele di tutte; perché
 quando il nobile Cesare si
 vide scannare da lui,
 l'Ingratitudine più forte delle
 armi de' traditori
 intieramente lo vinse; allora
 crepò il suo magnanimo
 Cuore, e nel suo mantello
 involupando la sua testa,
 anche alla base della Statua
 di Pompeo, (la quale tutto
 quel tempo versava sangue)
 il gran Cesare cascò. Oh che
 caduta fu quella,
 Compatrioti! Allora io, e Voi,
 e noi tutti cascammo, mentre
 che il Tradimento sanguinoso
 trionfò sopra di noi. Ah ora
 piangete, e vedo che siete
 mossi
 dalla pietà. Queste sono
 gocce benevole: Anime
 benigne! eh come! piangete
 voi, quando vedete soltanto
 l'abito di Cesare ferito –
 Guardate qua –
 (*scoprendo il corpo*) Ecco lui
 stesso lacerato, come
 vedete, dai Traditori⁸⁴.

⁸⁴ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p.68-70.

Here is himself, marred, as traîtres ! (*Il ôte le voile &*
you see, with traitors⁸² *découvre le corps ; un*
 murmure de frémissement &
 d'indignation retentit dans
 l'assemblée.)⁸³

La traduction de Le Tourneur, tout comme celle de Sherlock, suit une ascension progressive d'intensité et de pathos : les deux traductions rendent fidèlement l'atmosphère d'attente autour des mots d'Antoine, mais le choix de l'Irlandais de rester plus proche du texte original montre sa tentative de présenter aux lecteurs italiens un Shakespeare sans 'améliorations'.

Il est donc très difficile d'établir si Sherlock s'est servi de la version de Le Tourneur pour sa version italienne du texte du Barde : les trois traductions analysées adoptent une approche très similaire. Tous les trois essayent de rendre aux lecteurs les images évoquées dans le texte de départ, le ton et le style de la harangue. Il est indéniable que Sherlock avait beaucoup plus de connaissance de la langue française que de l'italien, donc il est probable que sa traduction se soit inspirée de celle de Le Tourneur. Cependant, il ne manque pas de faire des choix lexicaux différents, inusuels, qui montrent la volonté du chanoine de rendre 'le génie' exact de Shakespeare, sans se donner aucune licence poétique. En effet, à la fin de la traduction de cet extrait Sherlock affirme :

Voi avete osservato l'arte di Antonio, per lasciare al Popolo l'occasione di riscaldarsi scambievolmente, dalle parole che dicono gli uni agli altri. Ma è possibile, che voi non abbiate fatto attenzione alla maestria, colla quale Shakespeare ha dipinto il Popolo Romano.

Ma ogni popolo ha inoltre il suo Carattere particolare, e quelli di Londra, di Parigi, e di Roma hanno tre caratteri assai distinti. Non è credibile a quei che non hanno veduto Roma, con quanta verità il Popolo sia dipinto in questa orazione, e dipinto tale, quale si mostra al dì di oggi. L'istessa prontezza, e violenza di commuoversi; di accendersi in un subito; di far tutto da Impeto, e niente per ragione, sono adesso le caratteristiche della Plebe romana⁸⁵.

L'auteur se réfère clairement à la réaction du peuple romain, soulevé contre les conspirateurs par Antoine. Shakespeare les fait ainsi parler:

1 *Plebeian*. Never, never. Come, away, away!
We'll burn his body in the holy place,
And with the brands fire the traitors' houses. Take up the body.

2 *Plebeian*. Go fetch fire.

⁸² W. SHAKESPEARE, *The Words of Shakespeare in six volumes*, cit., pp. 271-272.

⁸³ P.F. DE LE TOURNEUR, *Shakespeare traduit de l'anglois*, pp. 295-296.

⁸⁵ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., pp. 78-79.

3 *Plebeian*. Pluck down benches.

4 *Plebeian*. Pluck down forms, windows, anything.
[they rush fort hi the bearers follow with the body⁸⁶.

Dans les trois traductions nous voyons que cette atmosphère sanguinaire est transportées sans changements de style:

Valentini	La Tourneur	Sherlock
<i>Primo Pleb.</i> Mai, Mai. Venite. Su, su, bruciamo il Cadavere nel luogo sacro, e dopo con gl'istessi tizzoni incendieremo tutte le Case de' Traditori ... alzate il Corpo.	<i>Premier Plébeien</i> Jamais, Jamais. – Venez, partons, partons ; nous allons brûles son corps sur la place sacrée, & avec les tisons incendier toutes les maisons des traîtres. – Enlevez le corps.	1. <i>Pl.</i> Mai, mai; Andiamo, su, via, abbrucieremo il suo corpo nel luogo pubblico, e colle torce daremo fuoco alle case di tutti i traditori.
<i>Secondo Pleb.</i> Andate a cercar del fuoco	<i>Second Plébeien</i> Allez, apportez du feu.	2. <i>Pl.</i> Andate a cercare fuoco.
<i>Terzo Pleb.</i> Tirate giù tutt'i legni.	<i>Troisième Plébeien</i> Abbatez ces bancs.	3. <i>Pl.</i> Strappate scanni.
<i>Quarto Pleb.</i> Slogate le Panche, le finestra, ed ogn'altra cosa.	<i>Quatrième Plébeien</i> Abbatez les sièges, les	4. <i>Pl.</i> Strappate scanni, finestre, qualunque cosa.
<i>Partono i Plebei col Corpo di Cesare</i> ⁸⁷ .	fenêtres, tout. (<i>Le peuple sort emportant le corps.</i>) ⁸⁸	<i>exeunt</i> ⁸⁹ .

Dans ce cas aussi, les traductions de Valentini, Le Tourneur et Sherlock transportent fidèlement le texte shakespearien, en faisant un choix lexical qui ne s'éloigne pas de l'esprit de l'original. L'Irlandais, en tant que traducteur de Shakespeare, ne se limite pas à montrer les qualités essentielles de l'éloquence du Barde, mais il révèle sa profonde connaissance du caractère du

⁸⁶ W. SHAKESPEARE, *The Words of Shakespeare in six volumes*, cit., p. 274.

⁸⁷ D. VALENTINI, cit., p. 102.

⁸⁸ P.F. DE LE TOURNEUR, *Shakespeare traduit de l'anglois*, pp. 300-301.

⁸⁹ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p.73.

peuple romain, il observe les esprits différents des peuples, et pose sa traduction sous la perspective historique, mais aussi anthropologique.

Enfin, il reste maintenant à comprendre comment cet extrait du *Jules César* est rendu dans les versions française et anglaise : le *Fragment sur Shakespeare* et *A Fragment on Shakespeare*. Ce texte de Shakespeare fait l'objet d'une importante circulation qui donne lieu à plusieurs interprétations et qui fait comprendre la grande influence d'une traduction sur l'autre à l'époque. En effet, la traduction du discours d'Antoine dans le *Fragment sur Shakespeare*, donnée par M.D.R., n'est qu'une transcription de la version de Le Tourneur. En d'autres mots, au lieu de proposer une traduction de l'anglais, M.D.R. décide d'insérer entièrement l'extrait du *Jules César* en français réalisé par Le Tourneur. Il explique dans une note de bas de page : « J'ai adopté dans cette scène la traduction de M. le Tourneur. J'espère qu'il me pardonnera d'y avoir fait un ou deux changements. N. du Traduct⁹⁰ ». En quoi consistent ces changements du traducteur de Sherlock ?

M. D. R. ne s'éloigne pas de la traduction de Le Tourneur, surtout au niveau du lexique. La seule différence qu'on peut remarquer se limite à un choix différent du temps du verbe :

Le Tourneur

C'est par-là, que le bien-aimé Brutus enfonça le coup, et comme il **retiroit** à lui son fer impie, remarquez jusqu'où le sang suivit le poignard [...]⁹¹

M. D. R.

C'est par-là que le bien-aimé Brutus enfonça le coup, & comme il **retira** à lui son fer impie, remarquez jusqu'où le sang suivi le poignard [...]⁹²

Dans le même passage, lorsqu'Antoine décrit la barbarie du massacre de César et son sang qui coule aux pieds de la statue de Pompe, on remarque un choix différent de M.D.R.:

Shakespeare

Even at the base of Pompey's statue

(Which all the while ran blood)⁹³

Le Tourneur

Aux pieds mêmes de la statue de Pompée; qui, pendant tout ce temps-là versoit du sang [...]⁹⁴

M.D.R.

Aux pieds mêmes de la statue de Pompée qui ruisseloit de son sang [...]⁹⁵

⁹⁰ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 64.

⁹¹ P.F. DE LE TOURNEUR, *Shakespeare traduit de l'anglais*, p. 295.

⁹² M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 56.

⁹³ W. SHAKESPEARE, *The Words of Shakespeare in six volumes*, cit., p. 274.

⁹⁴ P.F. DE LE TOURNEUR, *Shakespeare traduit de l'anglais*, p. 296.

⁹⁵ M. SHERLOCK, *Fragment sur*, cit., p. 57.

Ces changements deviennent plus significatifs si l'on prend en considération les notes explicatives que Le Tourneur insère dans sa traduction : il cite, par exemple, les sources historiques de Plutarque pour expliquer certaines phrases d'Antoine. Ces notes sont omises par M. D. R. qui se limite à donner la seule traduction de l'extrait de Shakespeare. Enfin, ce texte subit une dernière transformation, dans le passage du *Fragment sur Shakespeare* au *Fragment on Shakespeare*. Dans ce cas, l'écrit de Shakespeare semble se dépouiller des traces des traductions italiennes et françaises, pour retrouver le texte shakespearien original. La prose laisse sa place au *blank verse* de Shakespeare, et les interventions de M.D.R. et de Le Tourneur sont évidemment négligées dans la version anglaise. À la fin de la traduction italienne du discours d'Antoine, Sherlock admet « Ecco che è Shakespeare sotto il velo della mia barbara prosa⁹⁶ » : M.D.R. laisse cette phrase conclusive inchangée, tout comme le traducteur anglais, bien qu'il reporte le texte original shakespearien en blank verse : « Such is Shakespeare in the veil of my barbarous prose⁹⁷ », tout en soulignant que l'original « was written in italian⁹⁸ », pour signaler aux lecteurs anglais que le texte de Sherlock était conçu pour un public différent. Donc, le texte de Sherlock, dans les versions anglaise et française, subit, à mon avis, une sorte relecture qui augmente et perfectionne les réflexions portées sur Shakespeare. Mais, en même temps, il me semble que, le choix des traducteurs de publier cet ouvrage en deux pays différents, répond à la nécessité de rendre ce texte un exemple d'œuvre cosmopolite et transnationale. Les observations de Sherlock mettent l'auteur au niveau des plus grands hommes de lettres, critiques de Shakespeare, et rendent le chanoine irlandais l'un des savants qui ont fait connaître le nom du Barde en Europe, en montrant ses beautés aux lecteurs du continent et en devenant, lui aussi, la cible des plus féroces détracteurs du dramaturge anglais.

⁹⁶ M. SHERLOCK, *Consiglio*, cit., p. 73

⁹⁷ M. SHERLOCK, *A Fragment on*, cit., p. 29.

⁹⁸ Ibidem.

Conclusions

La réception de Shakespeare en Europe au dix-huitième siècle est une question qui met en jeu l'acceptation de nouvelles tendances esthétiques contre les vieux modèles. Il s'agit d'une querelle qui agite l'Europe entière et qui touche à la fois le domaine littéraire, théâtral et philosophique. Situer ce débat dans des limites temporelles, spatiales ou thématiques résulte un travail extrêmement difficile à cause de son ampleur. Le cas de Martin Sherlock a pourtant permis une étude ciblée et ponctuelle de cette réception, à la lumière du parcours géographique, culturel et linguistique de l'auteur et de ses ouvrages. Le cas du *Fragment sur Shakespeare* s'avère l'exemple d'une œuvre cosmopolite et plastique, qui, traitant d'un sujet en vogue comme le théâtre de Shakespeare, a été diffusée dans trois pays différents. Martin Sherlock se révèle ainsi un auteur dont la production littéraire se lie étroitement à ses expériences de voyage. L'édition trilingue du *Fragment sur Shakespeare* a bien montré le caractère cosmopolite des thèmes en faveur du Barde en Europe : en Italie, en France et en Angleterre les opinions de Sherlock sur le Barde sont reçues et débattues. Sherlock a écrit un ouvrage qui alimente l'esprit des débats de l'époque, en choisissant des formes adaptées au public ciblé.

Les œuvres de Sherlock reflètent les tendances de l'époque, où les hommes de lettres rencontraient des cultures nouvelles en permettant le mélange d'idées et d'opinions. Les voyages de Sherlock et l'expérience du Grand Tour préparent et nourrissent son écriture, tout en favorisant la circulation de ses ouvrages. L'analyse de cette circulation s'est avérée primordiale dans l'orientation de la présente recherche.

Un rôle de premier plan dans la circulation des idées de l'Irlandais est joué sans doute par la production littéraire viatique qui se configure, dans le cas de Sherlock, comme le point de départ de sa carrière d'écrivain et qui constitue le noyau du *Consiglio* et, donc, du *Fragment sur Shakespeare*. Le chanoine irlandais insère son ouvrage dans un genre très en vogue pour l'époque : les récits de voyage, qui ont une résonance immédiate dans le marché éditorial des dernières décennies du siècle. Le voyage jusqu'à Naples de Sherlock permet à l'auteur de dévoiler, pour chaque étape de son Grand Tour, ses idées artistiques, qui composent le sujet préféré dans son corpus. Ses expériences en tant que voyageur, ses rencontres prestigieuses avec Voltaire et Frédéric le Grand, forment tout un contexte qui a pourtant comme son objet principal la réflexion sur la poésie et l'art. Ici, Shakespeare en devient un leitmotiv récurrent : le roi des dramaturges, le Frédéric le Grand de la poésie, ou encore, l'ennemi juré de Voltaire.

Le corpus de cet auteur, presque méconnu, cache toute sa complexité. Les idées véhiculées par le *Consiglio a un giovane poeta* contenant le *Fragment* prennent un sens nouveau en relation

aux deux séries de *Lettres d'un voyageur anglois*. Non seulement Sherlock travaille sur les mêmes thématiques dans deux ouvrages différents – dont j'ai essayé de démontrer l'unité de fond dans ce travail –, mais il crée un véritable rapport dialogique parmi ses ouvrages à travers la pratique de l'auto-translation et de la citation, qui vont jusqu'à la totale réécriture. Sherlock, en découvrant une nouvelle culture – l'Italie et la France –, essaye d'y laisser une trace de son activité d'écriture à travers la traduction de ses propres ouvrages. Il ne s'agit toutefois pas d'une traduction de la langue maternelle à la langue acquise. Ce passage linguistique chez Sherlock s'avère beaucoup plus complexe. L'auto-translation, ou bien le passage du *Consiglio* aux *Nouvelles Lettres* aux *New Letters* est le résultat d'une re-modulation du texte. Il s'agit, selon la terminologie de B. T. Fitch, d'une pratique d'auto-translation intra-intertextuelle. Il ne s'agit tout simplement pas d'une transposition dans une autre langue, mais plutôt de la création à nouveau de l'écrit, qui s'adapte aux exigences de la langue, tout comme du public envisagé par l'auteur.

Dans cette perspective, le *Consiglio ad un giovane poeta* s'insère dans une stratégie éditoriale de l'auteur irlandais, qui, en voyage en Italie, essaye de faire pénétrer dans le pays de Dante, de nouvelles instances dramaturgiques, dont Shakespeare était le représentant principal. Son activité littéraire en Italie tourne tout autour de cet écrit qui naît dans le contexte de l'Académie de l'*Arcadia* de Rome, et il fait l'objet d'une dispute entre les partisans des vieilles tendances poétiques et ceux des nouvelles tentatives d'importation littéraire, qui enflammaient l'Académie à cette époque. Vincenzo Monti, Luigi Godard, Corilla Olimpica ne sont que les noms les plus célèbres que Sherlock rencontre dans son voyage, et qui se révèlent fondamentaux pour comprendre son *Consiglio* et la querelle littéraire qui a suivi. L'étude de la réception de l'œuvre italienne de Sherlock a révélé d'abord des éléments intéressants qui font la particularité de ce cas littéraire. D'abord, l'intérêt montré par des membres de l'*Arcadia* de Rome, et la place accordée au débat sur Sherlock dans les périodiques italiens, révèlent que l'attention sur l'ouvrage de l'auteur se fonde sur la défense d'un orgueil national, menacé par les propos de Sherlock contre la tradition littéraire italienne.

Toutefois, le but du *Consiglio* reste celui de pousser le jeune poète italien à tirer son inspiration des nouveaux modèles nord-européens, tel que Shakespeare, selon des positions qui rappellent les considérations de Luigi Godard dans sa *Novità Poetica*. Cet aspect indique que, si d'un côté le *Consiglio ad un giovane poeta* a été lu et a circulé parmi les hommes de lettres italiens – et ensuite français – de l'autre côté le but de l'auteur n'a pas été complètement compris en Italie. Ici

une question se pose. Pourquoi ne pas traduire l'intégralité du *Consiglio* en français et en anglais ? Pourquoi ne publier que l'hommage à Shakespeare dans les deux pays ? La décision de traduire et publier seulement une partie du *Consiglio* semblerait s'inscrire dans une stratégie éditoriale : en 1780, année de la parution du *Fragment* en France, le débat sur Shakespeare était encore très vif, le *Fragment* faisait allusion à Voltaire, mort deux ans plus tôt, et l'ouvrage contenait tous les leitmotifs de la critique en faveur du Barde de l'époque. En France, le traducteur M.D.R. a donc publié l'éloge à Shakespeare dans une édition séparée à un moment où le nom de Shakespeare cause des querelles immédiates et une attention du public presque assurée, dont les échos suivent le texte en Angleterre.

La décision de ne pas publier que le *Fragment* est donc liée à cette volonté de mettre Shakespeare au premier plan. Ce choix permet également d'exploiter le débat qui l'entoure, alors que, tout en jouant un rôle central dans le *Consiglio*, le Barde y était traité avec d'autres auteurs et son nom ne figurait pas dans la page de titre. La réception italienne – qui avait presque ignoré l'éloge que Sherlock fait de cet auteur pour se concentrer sur la revendication du prestige littéraire national, en défendant Dante, Tasse et Arioste – a peut-être orienté le choix. En effet, la réception italienne de Shakespeare s'arrête, à cette époque, à la connaissance partielle et superficielle médiée par la France et par Voltaire. Le nouveau titre et la concentration de la matière situent de manière directe et explicite les versions française et anglaise dans ce processus de réception du Barde Immortel, dans la querelle sur Shakespeare, dont le *Fragment* de Sherlock réunit et élabore tous les thèmes principaux.

En effet, les vingt pages du *Fragment sur Shakespeare* cachent toute la complexité de thèmes et de leitmotifs qui accompagnaient la réception du Barde de l'Avon à cette époque et que Sherlock utilise dans ses buts de 'promotion' du dramaturge anglais en Europe. D'abord, l'éloge doit être contextualisé dans l'ensemble de l'œuvre du *Consiglio*. En refusant Dante, Arioste, Tasse, le jeune poète a la possibilité de prendre une nouvelle inspiration du génie le plus proche de grands tragiques de l'antiquité : Shakespeare. Cet auteur est le seul dramaturge qui peut se placer au-dessus d'Homère, comme il est l'unique écrivain qui a décrit la nature dans toutes ses manifestations, et qui a 'émulé' les auteurs classiques, en les dépassant. Shakespeare comme Homère, Shakespeare comme Raphaël. Sherlock a peint le portrait d'un auteur superbe, qui, comme le père de la poésie grecque et le peintre d'Urbino, n'a pas suivi les règles classiques et a pourtant réussi dans la création artistique. Ses ouvrages, bien qu'avec des défauts, selon la rhétorique de l'époque, embrasse tous des nouveaux principes esthétiques, qui se fondent sur des termes tels que

‘sublime’, ‘génie’, ‘original’. C’est à partir des images visuelles que l’auteur irlandais évoque dans ses œuvres que nous comprenons ces termes décrivant la poésie de Shakespeare. D’abord le sublime, catégorie, réévaluée tout au cours du dix-huitième siècle, ce qui permet à des auteurs tels que Dante et Shakespeare, d’entrer dans le canon de la poésie. Le sublime shakespearien s’oppose à la beauté classique et réglée de Racine : le spectacle du paysage napolitain, lieu de publication du *Consiglio ad un giovane poeta*, permet à Sherlock d’évoquer cette tension esthétique entre le sublime et le beau idéal de la belle nature, tout en opposant la colline de Pausilippe à la vision ténébreuse du Vésuve en activité. C’est à partir de cette *ekphrasis* du paysage napolitain que le lecteur de Sherlock du dix-huitième siècle peut comprendre l’idée de poésie selon Sherlock : le panorama vaste de l’art poétique permet la coexistence des différents idéaux de beauté, tout comme le paysage de la nature comprend le beau et le laid. L’un n’exclut pas l’autre, mais au contraire ils se complètent dans le spectacle de l’art. Le sublime permet à l’âme humaine de trouver de la jouissance esthétique à partir de la vision de la complexité et la grandeur de la nature, dans ses états les plus périlleux et laids, sans filtres. Ainsi, Shakespeare révèle, dans ses drames, la complexité de la nature humaine dans toutes ses formes, sans censurer les aspects les plus bas du caractère humain. Pourtant, Shakespeare est, dans cette perspective, un vrai ‘poète de la Nature’, c’est-à-dire le poète qui a su décrire les caractères des hommes en s’inspirant directement du ‘livre de la Nature’. Pour cette raison, le dramaturge est, pour Sherlock et ses contemporains, un nouvel Homère, celui qui, grâce à ses qualités ‘imaginatives’ arrive à la création de choses nouvelles, qui ne sont pas uniquement le fruit de l’imitation stérile des anciens : comme pour André Chénier, Shakespeare devient un poète antique, « primitif », en tant que créateur de nouveaux genres littéraires¹.

Ces argumentations sont donc exploitées par Sherlock dans son *Fragment* et se relient à la polémique contre les tendances contraires à l’affirmation du Barde en Europe, souvent liées aux positions de Voltaire. Sherlock use de la notoriété de celui-ci et construit, dans son ouvrage, une polémique contre l’auteur de *Zaïre* et ses opinions sur le dramaturge anglais. Pour cette raison l’étude a permis l’analyse comparée des thèmes de réception de Shakespeare en Europe et des points soulevés par l’Irlandais. La France du dix-huitième siècle, son hégémonie culturelle et ses

¹ Sur cette notion de primitivisme chez Chénier et dans la sensibilité de la fin du siècle, voir JEAN STAROBINSKI, *André Chénier et le mythe de la régénération*, dans *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison: volume publié à l’occasion du cinquantième de l’École des sciences philosophiques et religieuses et en hommage à Mgr Henri Van Camp*, Bruxelles: Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1976 ; et GIOVANNI MACCHIA, *Primitivismo e Neoclassicismo*, dans GIOVANNI MACCHIA, LUIGI DE NARDIS, MASSIMO COLESANTI, *La letteratura francese dall’Illuminismo al Romanticismo*, Milano, Rizzoli, 2000, 357, [première édition 1974].

personnalités influentes en Europe, devient un vrai pays médiateur pour le Barde. Cette médiation prend le départ des premières mentions à Shakespeare faites par Voltaire, qui devient progressivement un détracteur acharné du dramaturge anglais lorsque son nom commence à être apprécié en France. Sherlock comprend que les opinions négatives sur le Barde en Europe, ne sont que l'effet d'une connaissance superficielle et ambiguë des drames anglais, transposés plutôt infidèlement par des auteurs et traducteurs de la première partie du siècle. Voltaire, Ducis, La Place sont seulement les exemples, les plus célèbres de médiateurs qui ont ouvert la voie à la connaissance de l'auteur anglais, mais qui ont adapté ses pièces aux habitudes du public français. Ils ont créé, selon cette étude, un espace 'interstitiel' qui, d'un côté a permis l'approche du public continental à la matière shakespearienne, de l'autre, ils ont transformé l'essence des drames en suivant le goût et les règles du théâtre classique. 'Barbare' et 'Gille', ses adjectifs devenus les plus célèbres, parmi les adversaires de Shakespeare, désignent toute une vision de l'art que Sherlock contraste. D'ailleurs, c'est bien le sujet des approches traductives des pièces de Shakespeare qu'il juge inadéquat. La traduction, au dix-huitième siècle, révèle sa complexité à cause de la grande quantité d'écrits et approches théoriques consacrés à ce sujet. Les 'belles infidèles' que Sherlock implicitement critique, ne semblent plus rencontrer les exigences de l'époque, qui va à la recherche de l''esprit' de l'original ou encore, du génie de la langue du texte source. La traduction complète de Shakespeare publiée par Le Tourneur à partir de 1776, s'avère un exemple de cette tendance que cette étude a bien pris en considération pour situer le *Fragment sur Shakespeare* dans le contexte français. Ce travail traductif a joué un rôle important pour la compréhension de Shakespeare en Europe, pour une première reconnaissance. Le Tourneur, avec sa traduction 'exacte fidèle' défie Voltaire. Ce dernier, évoquant son rôle de premier médiateur de Shakespeare en France, revendique son primat dans la *Lettre à l'Académie Française* de l'été 1776. La fidélité à l'esprit du texte revendiquée par Le Tourneur contraste avec la traduction littérale et 'fidèle' que Voltaire propose dans son *Commentaire sur Corneille* de 1764, lorsqu'il essaye de démontrer la supériorité de l'auteur français sur Shakespeare. Ces deux exemples de fidélité au texte s'établissent sur deux approches complètement différentes : là où le travail de Le Tourneur met en relief les beautés évocatrices de la langue de Shakespeare, Voltaire confond délibérément la fidélité avec une approche littérale. Il estompe les qualités poétiques du drame shakespearien dont il expose les expressions inusuelles, parfois incompréhensibles dans la langue française d'arrivée, et rabaisse le lexique pour montrer tout le barbarisme de son rival.

Sherlock s'oppose énergiquement aux pratiques traductives des 'belles infidèles', en révélant ainsi une nouvelle volonté de transposer le 'génie de la langue' du texte étranger. Cette notion, tout comme la notion extrême d' 'intraduisibilité', rapproche Sherlock de l'auteur italien Giuseppe Baretti, qui, en 1776, écrit son essai en montrant les difficultés de l'acte traductif, et surtout du texte shakespearien. Le génie de la langue anglaise échappe, dans la vision de Baretti, à toute transposition dans une autre langue : nous sommes là à l'autre extrême de la traduction qui se configure, au dix-huitième siècle, comme une tension entre les 'belles infidèle' et la 'fidélité' totale au génie de la langue étrangère qui ne se produit pourtant pas des versions littérales. La traduction du discours d'Antoine au peuple romain du *Julius Caesar*, proposé par Sherlock, révèle la médiation entre ces deux visions de la traduction. Le chanoine irlandais se fait porteur en Italie des beautés de Shakespeare, tout en essayant une traduction fidèle du texte de départ, dont le but principal reste la démonstration de l'éloquence des personnages du dramaturge, de leurs caractères et leurs passions. Le discours d'Antoine mis en prose dans la version italienne est une tentative de traduction qui se rapproche de l'entreprise de Le Tourneur en France : l'étude comparée des deux traductions révèle leur proximité dans les buts et les modalités, en mettant ainsi Sherlock et Le Tourneur sur les mêmes positions.

La constitution d'une édition trilingue n'est que la manifestation la plus évidente du caractère cosmopolite de l'œuvre de Sherlock, qui a constitué le fil rouge de tout mon travail de recherche. L'ouvrage du chanoine irlandais, inséré dans une étude comparée, la réception de ses ouvrages dans différents pays, a ouvert l'analyse à des perspectives qui a permis de reconstruire la figure de l'auteur irlandais et de découvrir son œuvre dans toute sa complexité.

Pour ce qui est de la construction matérielle de l'édition du *Fragment*, cette étude n'a pas eu l'ambition d'élaborer une forme radicalement nouvelle d'édition numérique. L'encodage avec TEI et la visualisation d'édition sur écran – TEI Publisher – sont des instruments rodés pour la philologie numérique. L'étude du texte trilingue de Sherlock dans une perspective numérisée permet pourtant de mieux comprendre l'idée de 'circulation' évoquée plus haut. Les approches actuelles des éditions critiques numériques, l'intérêt grandissant pour leur représentation sur écran, la possibilité de surmonter les limites de la page imprimée, tout cela, rapporté au *Fragment sur Shakespeare* a permis au texte de l'auteur de circuler dans un autre médium en opérant ainsi, un passage ultérieur. Ce dernier ne se configure pas comme un franchissement d'une nouvelle frontière ou un passage dans une autre langue. Il s'agit plutôt d'une transmédiatité permettant une lecture unifiée et cohérente de l'œuvre. En somme, les particularités analysées du *Fragment sur*

Shakespeare ont rendu possible un travail de recherche qui a pris en compte tous les différents aspects de l'idée de 'mouvement' d'un texte littéraire : son passage d'un univers linguistique à l'autre, tout comme sa représentation numérique, qui montre le texte de Sherlock dans une véritable dimension comparée, en lui rendant l'importance perdue au fil des siècles.

ANNEXE 1. Le *Fragment sur Shakespeare*. Édition critique
trilingue.

NOTE SUR L'ÉDITION CRITIQUE

Je présente ici une édition trilingue du *Fragment sur Shakespeare*, commentée et annotée, que j'ai établie à partir du texte italien, le plus problématique à éditer. En effet, le *Fragment sur Shakespeare* fut tiré du *Consiglio a un giovane poeta* par le traducteur inconnu M.D.R, en 1780. Il existe une référence au *Consiglio* datant de la fin de 1778, époque où Sherlock résidait à Naples : dans une lettre à Galiani, l'Irlandais donne à l'abbé deux copies de son ouvrage en langue italienne. Toutefois, le *Consiglio* n'est attesté dans les périodiques de l'époque qu'à partir des premiers mois de l'année 1779. Donc, l'œuvre circule d'abord Italie, à Naples, où Sherlock la publie, inspiré par le paysage et par son récent séjour à Rome, comme il l'affirme dans la lettre XX des *Lettres d'un voyageur anglois*. Cependant, nous ne disposons plus que de trois éditions du *Consiglio* : celles de 1780 (BCrc) et de 1790 (BCF1790), qui ne donnent aucune indication sur la maison d'édition ni sur le lieu d'édition ; et la quatrième édition, imprimée à Londres en 1780 (BL1780). Ces éditions présentent des variantes typographiques et orthographiques, tandis qu'elles ne présentent qu'une seule différence substantielle: l'édition imprimée à Londres en 1780 et celle de 1790 omettent la référence à Monsignor Spinelli, contenue dans l'édition italienne datée de 1780.

Il est intéressant d'observer que les traductions française et anglaise gardent l'omission présente dans l'édition 1780. Concernant le texte français *Fragment sur Shakespeare*, nous ne disposons que de l'édition datée de 1780 (BNfr1780) ; quant à la traduction anglaise, il ne nous reste que l'édition de 1786 (BL1786).

Enfin, le traducteur inconnu M.D.R. n'a traduit en français qu'une partie du *Consiglio a un giovane poeta*, sans s'occuper de la partie de l'ouvrage qui avait déjà été publiée en français dans les *Lettres d'un Voyageurs anglois* et dans les *Nouvelles lettres d'un voyageur anglois*. Le texte anglais qui est l'œuvre d'un autre traducteur anonyme, est publié en 1786, la même année de la publication du troisième ouvrage de Sherlock, *Letters on Several Subjects*. La particularité de cette traduction réside dans le fait qu'elle n'est pas basée sur l'œuvre originelle en italien mais sur la traduction française de l'ouvrage, par M. D. R. Donc, le texte de Sherlock circule abondamment en Europe dans les années 1770-1790 : plusieurs critiques, auteurs et hommes de lettres commentent cet ouvrage, surtout en France et en Italie. Au cours de cette grande circulation, il subit une modification dans les versions anglaise et française : les traducteurs enrichissent le texte de Sherlock de notes et commentaires expliquant les idées de l'auteur sur Shakespeare. Les textes traduits, commentés par les traducteurs, sont ainsi élaborés, améliorés et annotés : il s'agit donc d'un ouvrage amplifié dans son sens et non seulement traduit.

1. Description des exemplaires consultés

Éditions du *Consiglio ad un giovane poeta* datées de 1780 :

[i]-ii Blanc. double filet/ CONSIGLIO/ ad un /GIOVANE POETA/ DAL SIG. SHERLOCK/ *me dulces ante omnia Musæ/ Virg./Amicus Playo, amicus Socrates, sed magis amica Veritas.*/double filet. [iv] blanc. [v]AL/ MILORD HERVEY/ IL VESCOVO DI DERRY/ [vii] PREFAZIONE /AL /LETTORE /ITALIANO. [1]-114 Texte de l'œuvre. [115]-116 blanc.

Format : in-8°

Biblioteca della fondazione Benedetto Croce – Napoli : BIBL CROCE 4 B 23

Édition anglaise 1780 :

[i] CONSIGLIO/ AD UN/ GIOVANE POETA/ DEL/ SIG: SHERLOCK/ EDIZIONE QUARTA/ "AMICUS PLATO; AMICUS SOCRATES; SED MAGIS/ "AMICA VERITAS." /filet/ /LONDRA;/ PER J. NICHOLS E P. ELMSLY./ MDCCLXXX. [ii] blanc. [iii] AL SIGNOR/ CONTE DI BRISTOL / VESCOVO DI DERRY, &c. &c. [v] PREFAZIONE AL LETTORE ITALIANO. [1] texte de l'œuvre. [95] GLI EFFETTI / DELLA MUSICA/ ODE DI DRYDEN / IN VARIO METRO/ TRADOTTA DALL'INGLESE / DALL'ABATE LUIGI GODARD / FRA GLI ARCAIDI CIMENTI MICENIO. [96]. [97] ALL'ONORATISSIMO SIGNOR/ SHERLOCK / L'ABATE LUIGI GODARD. [99] ODE / DI DRYDEN. [106] DRYDEN'S ODE. [120] ELEGIA/ DI / TOMMASO GRAY / POETA INGLESE/ TRADOTTA / IN VERSI ITALIANI / DA GIUSEPPE TORELLI. [122] ALL'ERUDITISSIMO / SIGNOR SHERLOCK./ SONETTO

Format: in-8°

British Library: 11858.f.16.

Édition datée de 1790

[i] Filet /CONSIGLIO/ ad un /GIOVANE POETA/ DAL SIG. SHERLOCK/ *me dulces ante omnia Musæ/ Virg./Amicus Playo, amicus Socrates, sed magis amica Veritas.*/ filet. [ii] A/ MILORD HERVEY/ IL VESCOVO DI DERRY. [iv] PREFAZIONE AL LETTORE ITALIANO/ [1]-102 texte de l'œuvre. [103]-104 blanc. [105] GLI EFFETTI/ DELLA MUSICA / ODE DI DRYDEN / IN VARIO METRO / TRADOTTA DALL'INGLESE/ DALL'ABATE LUIGI GODARD / FRA GLI ARCAIDI CIMENTI MICENIO. [106] blanc. [107] ALL'ONORATISSIMO SIGNOR /SHERLOCK. [109] ODE / DI DRYDEN. [121]-122 blanc. [123] ELEGIA / DI/ TOMMASO GRAY/ POETA INGLESE / TRADOTTA / IN VERSI ITALIANI / DA GIUSEPPE TORELLI. [136] ALL'ERUDITISSIMO/ SIGNOR / SHERLOCK/ SONETTO.

Format: in-8°

Biblioteca Centrale di Firenze: V.BAN B.17.7.182

Édition du *Fragment sur Shakespeare* 1780:

[i] FRAGMENT/SUR/ SHAKESPEAR,/ *Tiré des Conseils à un Jeune Poëte;*/Par M. SHERLOCK./ TRADUIT DE L'ITALIEN/ Par M.D.R./double accolade/ A LONDRES,/ Et se trouve à PARIS, / chez [accolade] Esprit, Libraire, au Palais Royal./ La Veuve Duchesne, rue Saint-Jaques./ filet/ M.D.C.C.LXXX. [ii] blanc. [3]-18 PRÉFACE/ DU TRADUCTEUR. [19]-80 FRAGMENT/ SUR SHAKESPEARE

Format: in-8°

Bibliothèque Nationale de France: YK-1337

Édition de *A Fragment on Shakespeare*: 1786

[i]-ii blanc. [iii] A/ FRAGMENT/ ON/ SHAKESPEARE,/ EXTRACTED FROM/ ADVICE TO A YOUNG POET, /By the Rev. MARTIN SHERLOCK. / filet / TRANSLATED FROM THE FRENCH. / filet/ LONDON, / PRINTED FOR G.G.J. AND J. ROBINSON, PATER-NOSTER ROW./MDCCLXXXVI. [iv] blanc. [v]-xi PREFACE. By the FRENCH TRANSLATOR*. [xii] blanc. [13]- 7 A/ FRAGMENT*/ ON/ SHAKESPEARE. [38]-40 notes sur les éditions de Shakespeare et sur Martin Sherlock non titrées. [41]-42 blanc.

Format: in-8°

British Library: 116.i.42.

Traitement des textes

Le traitement des textes italien, français et anglais a suivi les mêmes principes pour soumettre aux lecteurs un travail cohérent et uniforme. L'approche générale aux textes a été plutôt cohérente par rapport à la langue de Sherlock et de ses traducteurs.

D'abord pour l'édition italienne, la ponctuation a été modernisée tout comme l'orthographe: (ex. L'article indéfini italien 'un' a été corrigé lorsqu'il était suivi de l'apostrophe; les mots contenant des diphtongues ex. 'paja' 'jeri' ont été modernisés selon l'usage courant 'paia' 'ieri'; la graphie du 'j' a été modernisée; les emplois de 't' au lieu de 'z' ont été changés, ex. 'parziale' au lieu de 'partiale'; le verbe être italien à la troisième personne singulière du présent 'è' a été corrigé lorsqu'il apparaissait sans accent 'e'; les mots 'Transteverino' 'Conspiratori' – peut être des influences du français '*Transtevérin*' et '*Conspirateur*' – ont été changés en 'Trasteverino' 'Cospiratori').

En général, les changements les plus importants ont porté sur les noms cités par l'auteur. En particulier : *Ulisce* au lieu de Ulysse; *Plutarco* pour Plutharco; *Molière* pour *Moliere*; *Pompeo* pour Pompejo; *Tespide* pour Thespis; *Eschilo* pour Eschylo; *Silla* pour Sylla; Parigi au lieu de Parigii ; *Shakespeare* pour Shakespear. Ensuite, les majuscules ont été gardées seulement lorsqu'elles signalent des noms propres, des titres d'ouvrages, ou des notions importantes pour l'époque de l'auteur.

Le traitement des textes anglais et français a suivi les mêmes principes. La ponctuation a été modernisée pour que les trois textes conservent une correspondance de fond. Le texte français s'est surtout vu moderniser l'orthographe du 'j' en 's'. Lesesperluettes '&' ont été changées en 'et'. Les accents ont été corrigés (ex. 'mère' au lieu de 'mere', 'poète' au lieu de 'poëte' et 'grâce' au lieu de 'grace'). Les noms propres ont été corrigés selon l'usage moderne : donc, 'Homère' au lieu de

‘Homere’ ; ‘Corrège’ au lieu de ‘Correge’, ‘Shakespeare’ pour ‘Shakespear’. Enfin, les désinences verbales de l’imparfait ont été modernisées (ex. ‘serait’ au lieu de ‘seroit’).

Le texte anglais a été établi en opérant une modernisation de l’orthographe des termes et des temps verbaux ‘have’ au lieu de ‘hast’ pour la seconde personne singulière au présent ; ‘are’ au lieu de ‘art’, forme archaïque du verbe être, à la seconde personne singulière. Dans le texte anglais une attention particulière a été réservée aux noms propres, qui ont été changés selon l’usage moderne. Ainsi, ‘Michelangelo’ a remplacé ‘Michel Angelo’ ; ‘César’ ‘Cæsar’ ; ‘Phoenix’ ‘Phœnix’ ; ‘Zaire’ ‘Zara’.

Guide à la lecture de l’édition critique

Le texte de Sherlock présentait bien les problèmes typiques de la mise en page d’une édition trilingue : d’abord, les difficultés de mettre trois textes l’un à côté de l’autre, ensuite la création d’un appareil critique comprenant des notes de différents auteurs (de l’éditeur, de l’auteur et des traducteurs de Sherlock).

Pour éviter que ces éléments compliquent la lisibilité du texte, j’ai choisi de présenter en premier lieu le texte italien – qui est doté d’un appareil critique plus ample. Le texte italien comprend trois niveaux d’annotation. D’abord les notes de Sherlock, qui suivent la numération arabe (1, 2, 3) ; ensuite, les notes de l’éditeur, qui sont indiquées en chiffres romains (i, ii, iii) ; enfin, l’apparat critique suit la numération des lignes du texte.

Les textes français et anglais sont présentés l’un à côté de l’autre. En fait, la traduction française, selon l’hypothèse de ce travail, a été faite à partir de l’édition imprimée à Londres en 1780, et le traducteur anglais a traduit à partir de la version française. Donc, les deux textes, français et anglais, trouvent une correspondance plus stricte et directe qu’il vaut la peine de souligner.

Les notes relatives aux traductions sont ainsi différenciées : A, B, C pour les notes du traducteur français ; At ; Bt ; Ct pour leurs traductions en anglais et a, b, c pour les notes écrites par le traducteur anglais. Chaque aspect du texte de Sherlock et de ses traductions a été ainsi mis en relief, en proposant un texte simple à lire et à interpréter.

NOTE SUR L'ÉDITION NUMÉRIQUE

Réaliser une édition critique numérique du texte de Sherlock a été un défi particulier pour moi, en raison de mon manque de compétences informatiques. L'ignorance des langages d'encodage est un obstacle majeur pour nous les humanistes qui n'arrivons pas même à imaginer les potentialités d'un texte numérisé. Habitué à la présentation classique des textes mis en pages imprimées, nous fatiguons à les imaginer sous d'autres formes et dimensions. Si j'ai pu réaliser ce travail, c'est grâce à la collaboration avec la maison d'édition ETS de Pise, qui m'a donné les moyens d'acquérir des compétences dans le domaine de l'édition numérique. Nous avons ainsi créé un prototype d'édition critique trilingue presque inédit, dont l'encodage TEI pourra sans doute servir de base pour d'autres éditions pareilles (TEI – Text Encoding Initiative)².

2. L'encodage avec TEI

Quand nous parlons d'édition numérique des textes, il est désormais impossible de ne pas mentionner le format de balisage TEI. Dans ces années de recherche, grâce aux séminaires, conférences, *summer school* et workshops consacrés à ce sujet, je me suis aperçue qu'apprendre ce format était une condition *sine qua non* pour conduire cette recherche. C'est un format pensé par les humanistes pour les humanistes, qui a rendu possible un grand changement au sein des études littéraires et philologiques pour la présentation des études et des textes.

Le format TEI est un schéma vaste, plastique, modifiable, adaptable et intuitif : toutes les nécessités de la recherche humaniste, pour la description des textes, sont prises en compte. Le document TEI se compose de modules décrivant les différents éléments à l'intérieur d'un texte. D'ailleurs, il est possible d'encoder toutes les typologies de textes : théâtral, poétique, narratif, éditions critiques et documents historiques.

Toutefois, l'apprentissage de ce langage n'est pas immédiat, il est en effet nécessaire de réfléchir sur les particularités des éléments qui sont à la base du texte qu'on souhaite 'montrer' dans une édition numérique, pour mieux comprendre les stratégies d'encodage à utiliser. Ce passage d'apprentissage du code TEI, conduit en autonomie, a été en effet le point de départ de toutes les réflexions menées avec ETS.

L'étude du code TEI a dû répondre à la question fondamentale pour le travail sur Sherlock : comment encoder un texte trilingue, en permettant que les traductions correspondent

² T <https://tei-c.org/>

parfaitement au texte source ? J'ai donc dû procéder à l'étude du langage en l'adaptant aux éléments du *Fragment sur Shakespeare* :

- D'abord la question des trois langues : comment encoder trois langues à la fois ? ;
- Où et comment codifier les différents niveaux de notes (des auteurs, des traducteurs et de l'éditeur) ? ;
- Comment codifier le texte théâtral de Shakespeare contenu à l'intérieur du texte de Sherlock ?;

Tei-Header

L'encodage avec TEI a été possible grâce à l'editor XML Oxygen³, qui a permis un travail plus immédiat et intuitif. D'abord, pour comprendre le processus d'encodage, il faut bien connaître la structure d'un document TEI : il s'agit d'une structure dont les pivots ne sont pas modifiables⁴. En effet, chaque section TEI permet de codifier un élément du texte, en reproduisant la complexité d'un livre imprimé, avec toutes les parties qui le constituent. D'abord le <Teiheader>⁵ et la section <Text>, qui sont des macro-sections indispensables du document. Le <Teiheader> contient tous les éléments qui décrivent le texte et prévoit jusqu'à cinq modules, dont seulement le <fileDesc> s'avère indispensable. Donc, le Tei header renferme toutes les informations nécessaires et constitue «an equivalent for the content of the code books or introductory manuals customarily accompanying electronic data sets⁶» :

```
<teiHeader>
  <fileDesc>
    <titleStmt>
      <title>Frammento su Shakespeare.</title>
      <author xml:id="author">Martin Sherlock</author>
    </titleStmt>
    <publicationStmt>
      <p>L'Édition critique numérique a été éditée par <name xml:id="editor">Adelaide
        Pagano</name> dans le contexte des recherches de doctorat auprès de l'Università degli
```

³ <https://www.oxygenxml.com/>

⁴ <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/fr/html/ST.html#STIN>

⁵ <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/fr/html/HD.html>

⁶ Ibidem.

Studi di Salerno en co-tutelle avec l'Université de Reims-Champagne Ardenne et en collaboration avec la maison d'édition ETS de Pisa.</p>

<p>Le doctorat a été financé grâce aux bourses PON du Ministero dell'Università e della Ricerca italien. Les traductions ont été reprises des textes traduits par <name role="translator" xml:id="frenchtranslator">M.D.R.</name> et par le traducteur anglais <name role="translator" xml:id="englishtranslator">inconnu</name>.</p>

</publicationStmt>

<sourceDesc>

<listWit xml:lang="italian" xml:id="Consiglio">

</listWit>

<listWit xml:lang="french" xml:id="Fragmentfr">

</listWit>

<listWit xml:lang="English" xml:id="Fragmenten">

</listWit>

</sourceDesc>

</fileDesc>

<encodingDesc>

<variantEncoding location="internal" method="parallel-segmentation"/>

</encodingDesc>

</teiHeader>

Dans le cas de l'édition critique de Sherlock, le TEI header contient aussi la description des témoins et des éditions recensées pour le travail. Ces informations sont encodées grâce à l'élément <listWit>⁷ et les langues – Italien, français et anglais – sont indiquées grâce à l'attribut 'xml:lang'. Ensuite, j'ai pu donner un identifiant unique à chaque témoin, grâce à l'attribut 'xml:id' (ex. xml:id="BCrc" identifie l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Benedetto Croce de Naples).

<listWit xml:lang="italian" xml:id="Consiglio">

<witness xml:id="BCrc">

<placeName>Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce</placeName>

<bibl><author>Martin Sherlock</author>

<title>Consiglio ad un giovane poeta</title>

<date when="1780">1780</date></bibl>

</witness>

⁷ <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/fr/html/TC.html>

L'autre élément du Tei header est l'<encoding Desc> qui permet d'abord de déclarer la méthode utilisée pour l'édition critique. En effet, cet élément

describes the relationship between an electronic text and its source or sources. It allows for detailed description of whether (or how) the text was normalized during transcription, how the encoder resolved ambiguities in the source, what levels of encoding or analysis were applied, and similar matters⁸.

Dans l'édition de Sherlock, la voie la plus simple s'avère être la *parallel-segmentation*, qui permet la présentation d'un appareil critique de façon plus simple :

```
<encodingDesc>
  <variantEncoding location="internal" method="parallel-segmentation"/>
</encodingDesc>
```

Ainsi, dans le texte italien de Sherlock, ai-je bien pu construire un appareil critique en utilisant l'élément <app>⁹ : il sera possible d'insérer la leçon choisie et le témoin tout comme la variation rejetée et le témoin d'où elle provient:

```
Tu sei il Figlio <app>
  <lem wit="#BL1780">primogenito</lem>
  <rdg wit="#BCrc">primo-genito</rdg>
</app>
```

Tei Text

Le <TEI text> est un élément indispensable du schéma TEI : c'est dans cette section que j'ai encodé le texte trilingue de Sherlock. La difficulté d'encoder les trois versions du texte à la fois a été surmontée grâce à l'élément <group>, qui permet de regrouper les trois textes comme s'ils étaient des sections distinctes. En effet, chaque texte a été inséré à l'intérieur d'un sous-élément <text> où j'ai pu indiquer la langue de l'écrit :

```
<text>
  <group>
    <text type="original" xml:lang="it">
  </text>
    <text type="translation" xml:lang="fr">
  </text>
    <text type="translation" xml:lang="en">
  </text>
```

⁸ <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/fr/html/HD.html>

⁹ Ibidem.

```
</group>
</text>
```

Ensuite, chaque version a été divisée en <div>, élément essentiel pour diviser le texte de Sherlock en sections. Cette stratégie de division a permis de mieux aborder la question de la correspondance entre le texte italien et ses traductions en français et en anglais. En effet, chaque élément <div> s'est vu attribuer une identité unique et spécifique liée à ses traductions, grâce à l'attribut <xml:id>. Ainsi, la <div> italienne renommée 'xml:id="it"', correspond parfaitement à la même section des textes français et anglais :

```
<text>
  <group>
    <text type="original" xml:lang="it">
      <body>
        <div xml:lang="it" xml:id="ita1">
          <p>Studiate dunque sempre la Natura [...]</p></div>
        <div xml:lang="it" xml:id="ita2">
        <div xml:lang="it" xml:id="ita3">
        <div xml:lang="it" xml:id="ita4">
      </text>
    <text type="translation" xml:lang="fr">
      <body>
        <div type="trasnlation" xml:lang="fr" corresp="#ita1">
          <p> Étudiez donc toujours la Nature. [...]</p></div>
        <div type="trasnlation" xml:lang="fr" corresp="#ita2">
        <div type="trasnlation" xml:lang="fr" corresp="#ita3">
        <div type="trasnlation" xml:lang="fr" corresp="#ita4">
      </text>
    <text type="translation" xml:lang="en">
      <body>
        <div type="trasnlation" xml:lang="en" corresp="#ita1">
          <p> Always therefore study Nature. [...]</p></div>
        <div type="trasnlation" xml:lang="en" corresp="#ita2">
        <div type="trasnlation" xml:lang="en" corresp="#ita3">
        <div type="trasnlation" xml:lang="en" corresp="#ita4">
      </text>
    </group>
  </text>
```

À l'intérieur de la <div>, surtout dans le cas du texte italien, j'ai créé plusieurs niveaux de notes. D'abord les notes de l'auteur Sherlock ; ensuite les notes servant de commentaires. Ces deux typologies ont été différenciées comme suit:

<note type="comm" resp="#editor">L'incipit prend le
départ de la considération qui termine un long discours à l'intérieur du <hi
rend="italic"> Consiglio ad un giovane poeta.</hi> </note>

</quote><note resp="#author"><quote><lg>
<l>... They are as gentle</l>
<l> As Zepgyrus blowing below the Violet</l>
<l>Not wagging his sweet Head; and yet as rough</l>
<l>(Their woyal blood enchas'd) ad the rud'st Wind</l>
<l>That by the Top doth take the Mountain Pine,</l>
<l>And make it Stopp to th' Vale.</l>
</lg></quote></note>

<note resp="#frenchtranslator">On appelle ainsi à Rome, ceux qui
habitent le quartier qui est situé au-delà du Tibre. Ils sont célèbres dans toute
l'Italie, par leur méchanceté. N. du Traduc.</note>

<note resp="#englishtranslator">Surely not alone, when we recollect
the expressive silence of the ghost of Ajax in the Odyssey, imitated by Virgil in
his Dido; both which have been always justly admired. A dissertation on the
latter, by the earl of Corke, was printed in the paper called <hi rend="italic">
>The Old Maind</hi>
<date> 1755</date>. English translator.</note>

Le discours d'Antoine au peuple romain et ses traductions

L'encodage du *Fragment* a requis l'étude des modalités de transcription en TEI du texte
théâtral – notamment pour le discours d'Antoine au peuple de Rome – et de ses traductions.

Cette partie du *Fragment* dans les trois versions du texte cache une différence que
l'encodage TEI devait bien prendre en considération : l'extrait du texte de Shakespeare, dont
Sherlock donne une traduction en italien et le traducteur M.D.R. en français, est reporté en *blank*
vers dans la version anglaise. Donc, dans la version du *Fragment* qui cite le texte shakespearien
original, j'ai dû utiliser l'élément <lg></lg> pour reproduire le texte en vers. Ensuite, l'encodage a
dû prendre en compte les éléments du texte théâtral, tels que l'indication des personnages :

<div xml:lang="it" xml:id="ita12">
<sp>
<speaker>Antonio.</speaker>
<p>Ieri la Parola di <name>Cesare</name> poté opporsi all'universo; Ora giace là, e
non v'è alcuno uomo povero che sia per rendegli omaggio. O Padroni, se fossi

disposto a muovere i vostri cuori alla ribellione, ed al furore, farei torto a
<name>Bruto</name>, e torto a <name>Cassio</name>, che voi sapete sono Uomini
onorati.

</p>

<sp>

Chaque personnage prenant la parole dans la scène a été signalé par l'élément
<speaker></speaker> et, surtout, son discours a été renfermé à l'intérieur de l'élément <sp></sp>.

<sp>

<speaker>Pleb. 4.</speaker>

<p>furono traditori: uomini onorati.</p>

</sp>

<sp>

<speaker>Tutti.</speaker>

<p>Il Testamento, i Testamento.</p>

</sp>

<sp>

<speaker>Pleb. 2.</speaker>

<p>Furono scelerati, uccisori; il Testamento, il Testamento.</p>

</sp>

De même que le reste du texte de Sherlock, de même le discours d'Antoine a été divisé en
<div> pour permettre la correspondance avec les traductions.

<div type="translation" xml:lang="fr" corresp="#ita13">

<div type="translation" xml:lang="en" corresp="ita12">

<sp>

<speaker>Ant.</speaker>

<lg>

<|>But yesterday the word of Caesar might</|>

<|>Have stood a\gainst the world: now lies he there,</|>

<|>And none so poor to do him recerence.</|>

<|>O masters! If I were dispos'd to stir</|>

<|>Your heart and minds to mutiny and rage,</|>

<|>I should do Brutus wrong, and Cassius wrong,</|>

<|>Who, you all know, are honourable men:</|>

[...]

</lg>

<sp>

</div>

Pour conclure cette démonstration des stratégies d’encodage, il est intéressant de remarquer que ce travail de numérisation sur le texte de Sherlock en version trilingue a permis l’acquisition de compétences transversales, qui ont rendu le travail de recherche extrêmement stimulant. En effet, le texte de Sherlock présente des éléments qu’il vaut la peine de mettre en relief dans le document TEI et de visualiser dans une édition sur écran. Le travail d’encodage en TEI a permis de regarder les trois textes d’un point de vue différent, de faire apparaître leurs différences afin de permettre un véritable travail comparatif des trois versions.

3. De TEI à la double version du texte de Sherlock.

Une fois la préparation du document xml-Tei achevée, il a fallu réfléchir sur les possibles solutions à adopter per la visualisation de l’édition critique. En effet, l’idée de départ était d’obtenir deux versions du texte en partant du document Tei : une version susceptible d’être visualisée sur écran, et une version à présenter sous la forme d’édition trilingue imprimée. Cette stratégie a permis de réfléchir et d’observer les différences entre les deux typologies de texte, de voir les limites de la page imprimée pour des éditions aussi compliquées.

Pour cette dernière étape, l’apprentissage du format de transformation XSLT¹⁰ a été essentiel. Il permet notamment de transformer un document - dans mon cas un schéma TEI – dans un autre format. Ainsi, en créant une feuille de style .xml, le document TEI contenant le texte de Sherlock a été modifié en format LaTeX¹¹, c’est-à-dire dans la version imprimée.

Tei-Publisher

Pour la visualisation de l’édition sur écran la solution s’est avérée beaucoup plus compliquée. L’idée de départ était d’utiliser le software EVT¹² pour la visualisation d’éditions critiques. Toutefois, les nécessités du texte de Sherlock et ses particularités n’ont pas permis d’utiliser EVT, qui reste très utile dans le cas d’éditions critiques monolingues, diplomatiques ou facsimilées.

Le but principal de la visualisation sur écran du texte de Sherlock était de de prouver les possibilités du moyen numérique : si l’édition imprimée avait montré les limites de la page et n’avait pas permis d’envisager la création d’une édition présentant les trois textes lisibles d’un seul coup

¹⁰ Extensible Stylesheet Language Transformations

¹¹ Ce travail a été fait en utilisant l’éditeur Overleaf: <https://it.overleaf.com/>

¹² <http://www.labcd.unipi.it/progetti/evt-edition-visualization-technology/>

l'œil, l'édition numérique devait, à mon avis, prouver sa grande versatilité, en permettant la lecture efficace d'un texte plurilingue sans limites spatiales. La solution à cette nécessité a été trouvée dans le software TEI-Publisher¹³ : il s'agit d'une espèce virtuelle pensée pour la visualisation des documents encodé avec TEI, qui essaie de répondre à toutes les exigences des textes.

Tei-Publisher permet d'adapter son propre texte aux modèles de 'ODD' et 'Templates' présents dans l'espace virtuel, mais chaque chercheur qui l'utilise peut modifier ces composantes essentielles pour la visualisation des documents, selon ses propres nécessités.

Dans le cas du *Fragment sur Shakespeare* les aspects de la visualisation devaient prendre en compte :

- La visualisation simultanée des trois langues ;
- La lecture comparée efficace de chaque partie des trois textes;
- La lecture de l'apparat critique présent dans le texte italien ;
- La lecture des notes de façon efficace.

Pour tous ces éléments indispensables dans la présentation du texte de Sherlock, il a fallu travailler en même temps et sur le 'template' – html – et sur les 'ODD'.

D'abord, le choix du template a été possible grâce aux modèles présents dans l'espace virtuel de Tei Publisher. Malgré l'absence d'un modèle trilingue disponible, la création d'une lecture simultanée du texte de Sherlock a été réalisée sur la base du template de l'édition d'Immanuel Kant¹⁴ présente sur Tei-Publisher. En effet, en modifiant le code html du template il a été possible d'obtenir les résultats envisagés :

¹³ <https://teipublisher.com/index.html>. Une documentation détaillée de l'emploi et l'installation de Tei-Publisher est disponible à cette adresse : <https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/doc/documentation.xml?odd=docbook.odd#>.

¹⁴ https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/test/kant_rvernunft_1781.TEI-P5.xml

Aussi pour la visualisation des notes et de l'apparat critique, il a fallu créer un ODD pour l'élément <note> en donnant d'abord les indications pour la visualisation efficace sous forme de pop-up :



Figure 8 Édition du Fragment sur Shakespeare. Exemple de visualisation des commentaires de l'éditeur.



Figure 9 Édition du Fragment sur Shakespeare. Exemple de visualisation de l'apparat critique.

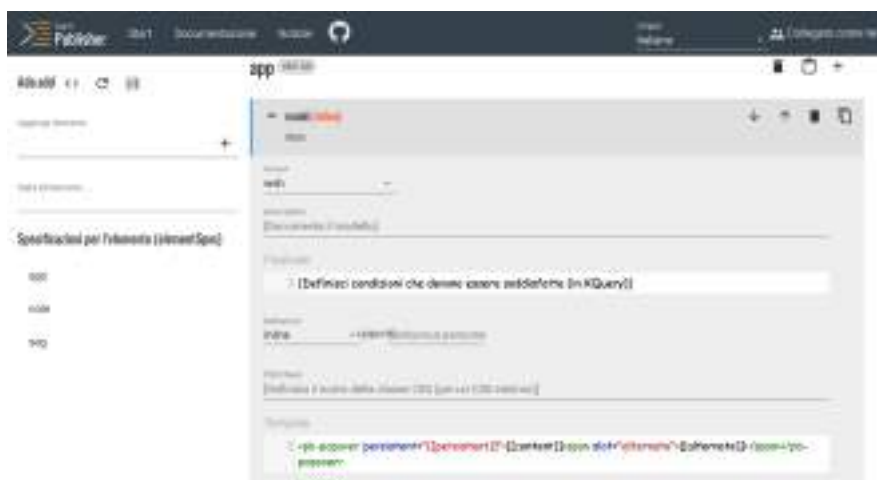


Figure 10 Édition du Fragment sur Shakespeare. Exemple de la création de l'ODD pour l'apparat critique.

En conclusion, bien que les compétences numériques du chercheur-humaniste soient limitées, le langage de balisage TEI et le software TEI-Publisher s'avèrent être accessible à ceux qui n'ont aucune formation informatique. En particulier, le software Tei-Publisher permet une visualisation sur écran de son travail, à travers les modèles déjà donnés par l'espace virtuel. Ainsi, le texte numérisé devient une sorte de lieu de travail du chercheur ou du philologue, lecteur-destinataire du texte numérisé. En effet, le choix de la visualisation, tout comme du template et des éléments qui composent le texte, reflètent le parcours des études du chercheur. Ainsi, l'édition numérique n'est pas tout simplement la visualisation sur écran d'un texte : au contraire, ce nouveau moyen permet d'apporter un changement dans l'étude des textes littéraires, d'adopter un regard nouveau, de tenir sous un coup d'œil tous les éléments jugés intéressants et particuliers de l'écrit étudié. En d'autres mots, la numérisation du texte rend possible l'ouverture vers de nouvelles perspectives de la recherche littéraire, d'adopter des stratégies d'étude différentes et de poser des problématiques méthodologiques nouvelles qui, sans doute, enrichiront le champ de la recherche littéraire.

**LE *FRAGMENT SUR SHAKESPEARE* TIRE DU *CONSIGLIO AD UN GIOVANE POETA*. ÉDITION CRITIQUE
TRILINGUE.**

Préface du Traducteur

Depuis quelques années, la littérature Anglaise s'est accréditée parmi nous, et le nom de Shakespeare, d'abord peu connu en France, nous est devenu plus familier. M. de Voltaire lui-même, en écrivant contre lui, a contribué, peut-être sans le vouloir, à étendre sa réputation. Il a piqué la curiosité de ses Lecteurs, et il a excité dans plusieurs
5 le désir de connaître un écrivain, qui malgré de grands défauts, captive depuis deux siècles toute une nation éclairée. Quelques personnes ont lu ses ouvrages, et en ont parlé; d'autres en ont parlé, sans les avoir lus. On a disserté sur ses beautés, sur ses défauts, et Shakespeare enfin a commencé à fixer sur lui une partie de l'attention de ceux qui cultivent les Lettres. C'est pour eux que je publie cet extrait, persuadé que de nouvelles idées sur ce poète célèbre doivent trouver auprès d'eux un accueil favorable.

10 En lisant le livre d'où j'ai tiré ce Fragment, j'y ai trouvé des preuves si frappantes du goût et de l'impartialité de l'auteur, que je me crois obligé de les mettre sous les yeux du public. Les deux qualités que je viens de nommer, sont les plus essentielles dans un critique : ce sont les seules qui donnent du poids et de l'autorité à ses jugements. Les passages que je citerai, auront le double avantage d'intéresser le lecteur, et de l'éclairer sur les droits que M. Sherlock peut avoir à sa confiance.

15 M. Sherlock dit à son jeune poète italien : «le Dante est un grand génie; l'Arioste est un Poète délicieux, et enchanteur; mais ni l'un ni l'autre ne peuvent servir à former votre goût». En récompense il ne se lasse pas de lui recommander l'étude des Poètes Grecs, Latins et Français. Homère, Virgile, Racine sont les modèles qu'il lui propose; Horace, Longin et Boileau, sont les maîtres dont il veut qu'il prenne des leçons.

«Dans le moment, dit-il, d'une guerre entre l'Angleterre et la France, mon jeune lecteur sera peut-être surpris
20 que je fasse l'éloge de la Littérature Française. Il connaît peu les principes de ma nation. Un Anglais ose toujours rendre justice au mérite. Quand sa Patrie a besoin de ses talents, il est prêt à les lui consacrer sans réserve; a-t-elle besoin de son sang, il est prêt à le verser pour elle jusqu'à la dernière goutte. Mais en même-temps il est incapable d'injustice envers un ennemi. Nous n'avons point de guerre contre la Littérature Française. Les gens de Lettre de tous les pays devraient être compatriotes. Ils devraient vivre dans une éternelle paix, et rendre justice au mérite
25 des vivants ou des morts de Londres, de Paris, de Rome, ou d'Athènes.»

C'est par cette profession d'impartialité, que M. Sherlock se prépare à louer Boileau et Racine. Voici ce qu'il dit du dernier.

«Racine, élève de Boileau et des Grecs, fait honneur à Paris, et auraient honoré Athènes. Le bon goût, le bon sens, la vérité, la connaissance du cœur humain, le pathétique porté au plus haut point, voilà les titres qui méritent
30 une place entre Sophocle et Euripide. Le pinceau magique du Corrège, son moelleux et ses grâces, le tendre et la noblesse du Guide, la disposition et le dessein de Raphaël se réunissent dans ce modèle parfait^A. La perfection est, pour ainsi dire, son trait caractéristique. Et lorsqu'il introduit de la difficulté de faire de beaux vers français, de plier une Langue rebelle à la douceur et l'harmonie, on pense que Racine joint à tant de qualités solides, le

^APour sentir toute la force de cet éloge, il faudrait lire, dans la sixième Lettre de M. Sherlock sur Dresde, la comparaison qu'il fait entre Raphaël et le Corrège.

Preface

By the French Translator^a

For some years past, the English literature has been esteemed among us, and the name of Shakespeare, at first little known in France, is become more familiar to us. M. de Voltaire himself, by writing against him, has contributed perhaps, without design, to extend his reputation. He has inflamed the curiosity of his readers, and he has excited in many a desire of knowing a writer, who, notwithstanding great faults, has captivated, for two centuries, a whole enlightened nation. Some have read his works, and have mentioned them; others have mentioned them without having read them. Dissertations have been made on his beauties, and on his faults, and Shakespeare has at length begun to engage part of the attention of those who cultivate literature. For them I publish this extract, persuaded that some new idea on this celebrated poet must meet with their gracious reception. 5R 10R

In perusing the work from which I have taken this extract, I found some such striking proofs of the taste and impartiality of the author, that I think myself obliged to present them to the public. These two talents are in a critic most essential: they alone give weight and authority to his decisions. The passages which I shall quote will have the double advantage of interesting the reader, and of acquainting him with the right which Mr. Sherlock may have to his confidence. 15R

Mr. Sherlock says to his young Italian poet: «Dante is a great genius, Ariosto is a delightful and enchanting poet; but neither the one nor the other can serve to form your taste». As a recompense, does not fail to recommend to him the study of the Greek, Latin, and French poets. Homer, Virgil, and Racine, are the models which he proposes to him; Horace, Longinus, and Boileau are the masters from whom he would have him take lessons.

«At the moment, says he, of a war between England and France, my young reader will, perhaps, be surprised at my making an eulogium on French literature. He is a little acquainted with the principles of my nation. An Englishman dares always do justice to merit. When his country requires his talents, he is ready to dedicate them to her without reserve. Does she require his blood, he is ready to shed it in her service, to the last drop. But, at the same time, he is incapable of doing injustice to an enemy. We are not at war with the French literature. The men of letters of all nations should be fellow-citizens. They should live in an eternal peace, and do justice to the merits both of the living and the dead, of London, Paris, Rome, and Athens.» 20R 25R

With this profession of impartiality Mr. Sherlock introduces his encomiums on Boileau and Racine. He thus speaks of the latter.

«Racine, a disciple of Boileau and of the Greeks, does honor to Paris, and would have been honored at Athens. A good taste, good sense, truth, a knowledge of the human heart, the pathetic carried to the utmost height; these are the merits which entitle him to a place between Sophocles and Euripides. The magic pencil of Carreggio, his strength and his graces, the tenderness and majesty of Guido, the disposition and design of Raphael, are united in this perfect model^{At}. Perfection, if I may so say, is his characteristic. And when, apprised of the difficulty of making 30R

^aThe original is in Italian, and may be purchased at Messrs. Robinsons in Pater-noster row, or at Mr Elmsly's in the Strand.

^{At}To perceive the whole force of this eulogium, it is necessary to read, in Mr. Sherlock's sixth letter on Dryden, the comparison which he makes between Raphael and Carreggio.

charme des plus beaux vers qu'il soit possible d'écrire, on ne peut jamais assez l'admirer ni le louer.»

35 Écoutez le parler de Longin.

«celui-ci, écrivain unique, donne à la fois le précepte et l'exemple. Il lisait avec enthousiasme, écrivait avec enthousiasme, et il fait passer l'enthousiasme dans l'âme de son lecteur. Les autres critiques vous feront *voir* les beautés d'un Poète ; celui-ci vous les fait *sentir* ; il ne démontre pas, il ne persuade pas, il entraîne, il enlève, et comme le sublime qu'il peint, il subjugue l'âme, et la transporte où il veut. Malheur au lecteur, qui pendant qu'il
40 lit Longin, peut s'arrêter à le juger ! Mais lorsqu'ensuite, rappelant son sang froid, on examine le fond de ses vers, on y trouve le tact fin et exquis d'Horace, le Jugement sûr et solide de Boileau, la vigueur et la sensibilité du citoyen de Genève. Tels sont ses principaux traits. Je ne sais qui a bien appelé son livre, *le livre d'Or*. C'est le plus précieux de tous les traités qui existent. Il n'a qu'un défaut ; c'est d'être trop court. Apprenez le donc par cœur, vous tous, Mécènes et Poètes,... *hic murus aheneus esto* ! Apprenez-le aussi, vous qui cherchez à lire avec sentiment
45 et à sentir, si l'on peut parler ainsi, avec Jugement. Admirateurs du Dante et de l'Arioste, ne le lisez pas. Longin, l'Homère des Critiques, est tout bon sens ; il brisera vos idoles. Amateur du vrai, des hardiesses judicieuses, il ne permet pas les écarts d'une imagination déréglées. Mais ce Grand Homme qui aurait condamné aux flammes ce
«*Monstrum horrendum, infome, ingens*».

«*La Divine Comédie*, en aurait lu quelques vers avec transport. A la lecture du chant du Comte Ugolin, l'âme
50 sensible de Longin se serait écriée ; Homère n'a rien d'aussi sublime, et son Jugement infaillible aurait ensuite confirmé l'arrêt».

«Quand j'ai appelé Longin un grand homme, j'ai eu raison. À un talent supérieur, il joignait un cœur élevé. Homme de lettres, il possédait à la fois (union des plus rares) du génie et du goût. Ministre d'état, il soutenait avec une noble fierté la gloire de sa Reine. Aux lumières du Philosophe, il réunissait la constance du héros, et quand il
55 n'aurait pas composé son traité divin, sa mort seule l'aurait immortalisé ; mort aussi glorieuse pour lui, qu'elle fut infâme pour Zénobie et pour Aurélien».

Le morceau suivant prouve encore de la manière la plus évidente, la bonne foi et le goût de M. Sherlock.

«Si je n'ai pas nommé le grand Corneille, ce n'est pas que je ne convienne volontiers qu'il mérite ce titre : je ne me suis pas proposé de parler sur la Littérature Française, mais seulement d'indiquer les modèles de bon goût
60 et Corneille n'entre pas dans cette classe. Le goût devrait être formé avant de le lire ; mais ici vous me demandez : faut-il donc étudier Shakespeare, comme un modèle de bon goût ? La question est cruelle, et je ne veux pas y répondre – mais, ô vérité, tu es ma seule Idole. Je sacrifie sur ton Autel mon Poète chéri, et je réponds que non»

Le style de ce petit ouvrage plaira à quelques personnes, il déplaira à d'autres. Tel qu'il est, c'est celui de l'Auteur, et non pas le mien. Non seulement, je me suis fait un devoir de rendre ses pensées avec la plus grande
65 exactitude : j'ai poussé le scrupule jusqu'à conserver, autant que la différence des langues l'a pu permettre, l'arrangement de ses mots, la coupe de ses phrases, et, si je puis m'exprimer ainsi, la physionomie de son style. Ainsi,

good French verses, of bending a stubborn language to sweetness and harmony, we think that Racine joins to so many solid talents the charm of the finest verses that could possibly be written, we cannot sufficiently admire or praise him.» 35R

Hear him speak of Longinus.

«This matchless writer at once gives the precept and example^b. He read with enthusiasm, he wrote with enthusiasm, and he conveys enthusiasm into the soul of his reader. Other critics will make you see the beauties of a poet, he makes you *feel* them; he does not demonstrate, he does not persuade, he entrances, he elevates, and, like the sublime which he paints, he subdues the soul, and transports it whither he pleases. Woe to the reader who, while he reads Longinus, can stop to judge him! But afterwards, when in cool blood he analyses his ideas, he there discovers the refined and exquisite touch of Horace, the sure and solid judgment of Boileau, the vigor and sensibility of the citizen of Geneva. Such are his leading features. Someone has well entitled his book, *The book of Gold*. It is the most valuable of all the treatises that are in being. It has only one fault, that of being too short. Learn him therefore by heart, all ye Maecenases and poets. *Hic murus abemus esto!* Learn also, ye who endeavor to read with sentiment and feeling, and, if I may so say, with judgement. Ye admirers of Dante and Ariosto, read him not. Longinus, the Homer of critics, is all good sense; he will break your idols. A lover of truth and of bold but judicious fallies, he suffers not the starts of a disordered imagination. But this great man, who would have condemned to the flames that 40R 45R 50R

Monstrum horrendum, informe, ingens,

The *Divina Comedia*, would have read some of its verses with transport. On perusing the canto of Count Ugolino^c, the sentimental soul of Longinus would have exclaimed, 'Homer has nothing so sublime'; and his infallible judgement would afterwards have confirmed the decree.

When I styled Longinus a great man, it was with reason. To superior talents he added an elevated heart. He was a man of learning, and at once possessed (what are very seldom united) genius and taste. As a statesman, he maintained with a noble spirit the glory of his queen. To the enlightened understanding of a philosopher he added the constancy of a hero; and, if he had not composed his divine treatise, his death alone would have immortalized him; a death as glorious to him as it was infamous to Zenobia and Aurelian. 55R

The following passage is a farther striking proof of the taste and impartiality of Mr. Sherlock: 60R

«If I have not named the great Corneille, it is not that I by any means deny his claim to that title. I did not propose to discuss the French literature, but only to point out the models of good taste; and Corneille does not belong to this class. The taste must be formed before he is read: but here you ask me, 'must Shakespeare therefore be studied as a model of good taste?' The question is severe, and I will not answer it – But, O truth, thou art my only idol. I sacrifice on thy altar my darling poet, and I answer, No.» 65R

The style of this little work will please some, and will displease others. Such as it is, it is the author's, and not

^b «His own example strengthens all his laws,

And is himself great sublime he draws. Pope.»

^c This shocking picturesque subject now speaks to all nations in the universal language of Sir Joshua Reynolds. *English Translator*

quelque soit le jugement qu'on en porte, je ne dois entrer pour rien, ni dans les louanges ni dans les critiques. Si l'objet que réfléchit le miroir fidèle paraît beau, il paraît difforme, il ne faut ni louer, ni accuser le miroir. Il n'a pas fait l'objet; il le montre.

70 J'avais eu d'abord le dessein de donner une traduction complète des *Conseils à un jeune Poète*. Je me suis aperçu depuis que l'auteur m'avait prévenu, en insérant dans ses Lettres plusieurs morceaux traduits de son Livre Italien. Ce serait tromper le public que de lui offrir comme nouveau, ce qu'il connaît déjà. La digressions sur Shakespeare, et les passages que je viens de rapporter, sont les seuls morceaux intéressants de ce petit ouvrage, que M. Sherlock n'ai pas introduits dans ses Lettres.

mine. I have not only considered it as my duty to translate his thoughts with the utmost exactness; but I have carried my scruples so far as to preserve, as far as the difference of languages would allow it, the arrangement of his words, the turn of his phrase, as, if I may so express it, the physiognomy of his style.^d Thus, whatever opinion may be formed of it, I ought to have no share either in the praises or in the censures. If the object reflected by a faithful mirror appear beautiful, or if appear deformed, the mirror ought neither to be praised nor blamed. It does not make the object; it only shows it. 70R

It was my first intention to have given a complete translation of *Advice to a young poet*. I have since found, that the author has forestalled me by inserting in his *Letters*^e several extracts from his Italian book. It would be an imposition on the public to offer them as new what they already know. The digression on Shakespeare and the passages which I have just quoted are the only interesting parts of this little work, which Mr. Sherlock has not introduced in his Letters. 75R

^dThe English translator may strictly say the same.

^evolume II, of Which an English translation was printed, for the author, by Mr. Nichols.

Studiate dunque sempre la Naturaⁱ. Questa, o adorato Shakespeare, era il tuo libro : qua tu hai studiato il giorno e la notte, e di qua tu hai cavato quelle bellezze che fanno in un punto, la gloria e il diletto della tua nazione. Tu sei il figlio primogenito e favorito della Natura, e simile alla tua Madre, vago, stupendo, sublime, grazioso, la tua verità è inesauribile. Sempre *nuovo*, sempre *vero*, tu sei il solo prodigio che la Natura abbia prodotto. Omero fu il primo
 5 degli uomini, ma tu sei più che umano. Il lettore che trova questo elogio esagerato, non conosce il mio soggetto. Il dire che possedeva le grazie terribili di Michelangelo, e le grazie amabili del Carreggio, farebbe un elogio debole. Aveva queste ed assai più. Col brio di Voltaire, giungeva i nervi di Demostene, e colla semplicità del La Fontaine, la maestà di Virgilio. Ma noi non abbiamo mai veduto un essere simile. Voi dite bene : quanto la natura l'ebbe fatto
 ruppe il modelloⁱⁱ.

ⁱL'incipit du *Fragment* est contenu dans le *Consiglio ad un giovane poeta*. En effet, l'irlandais introduit Shakespeare avec une longue réflexion préliminaire, où la Nature est perçue comme un élément qui d'un côté inspire le poète, et de l'autre en devient le modèle pour son œuvre. Ainsi, Shakespeare est considéré comme l'auteur qui a le mieux réussi à représenter toutes les nuances de la nature humaine. Sherlock offre aux jeunes lecteurs des conseils d'étude pour devenir un bon poète. D'abord, il indique les exemples à suivre qui sont principalement les auteurs des littératures grecque, latine et française. Sherlock enlève à Dante, Arioste et Tasse le rôle de modèle pour les jeunes, à cause des fautes et des irrégularités qui les caractérisent. Dante, par exemple, est un poète obscur et gothique ; Arioste est coupable d'avoir désobéi aux règles suggérées par Boileau dans l'*Art Poétique*. Les modèles français comme La Fontaine et Boileau sont donc les maîtres de la bonne poésie. La Nature, dans ce cas, est la source qui a inspiré les anciens, Homère et Sophocle, et qui doit inspirer aussi le jeune poète dans ses œuvres. Sherlock introduit son discours sur Shakespeare avec l'incipit «Studiate dunque sempre la Natura» : il s'agit d'une thèse centrale pour montrer la grandeur de la production shakespearienne. En particulier, l'auteur reprend le thème de la Nature, déjà utilisé par la critique sur le Barde du dix-huitième siècle : Shakespeare devient le fils aimé de la Nature, le miracle de la poésie inspirée par elle. Ainsi, la poésie du Barde s'oppose à l'artifice de l'art classique. Ces caractéristiques mettent Shakespeare aux antipodes du théâtre à la française, où tous les éléments qui ne rentraient pas dans la catégorie de la Belle Nature ne pouvaient pas être représentés sur la scène. Cependant, une certaine ambiguïté demeure. Les modèles pour les jeunes poètes sont représentatifs d'une idée classique de la poésie, cependant pour l'auteur irlandais le seul écrivain supérieur aux Anciens est Shakespeare en contredisant ses mots du *Consiglio*. Pour ces motifs, Carlo Dionisotti eut raison de considérer le *Consiglio a un giovane poeta* comme la *Lettera Semiseria del Settecento italiano*

ⁱⁱSherlock emploie lui aussi l'analogie entre la poésie de Shakespeare à la notion de Nature. Cette association, établie par la critique anglaise du dix-septième et du dix-huitième siècle, est loin d'avoir une définition univoque. Cependant, le recours à la Nature en tant que trait de la poésie de Shakespeare est la notion la plus importante pour comprendre l'éloge de Sherlock. En effet, l'auteur reprend une série d'idées philosophiques et littéraires propres au contexte anglais, où la Nature et l'art s'opposent dans le processus de création poétique. Ce contraste sert à expliquer la beauté d'auteurs tels que Shakespeare, Homère et Dante, dont les textes ne suivaient aucune norme selon l'idéologie classique. Donc, ces auteurs se situent aux antipodes des règles aristotéliennes et classiques tout en recourant à des classifications esthétiques tels que le sublime. Shakespeare devient ainsi le poète de la Nature, son organe principal qui la représente dans tous ses états. Cette nouvelle catégorisation esthétique permet à la critique anglaise de ne pas repousser la poétique de Shakespeare en lui donnant une place dans le canon littéraire et la légitimité en tant que poète national.

3 primogenito BL180 - BCF1790] primo-genito BCrc.

6 Michelangelo BL1780] Michel-Angelo BCrc - Michel Angelo BCF1790

10 Tanto straordinari sono i meriti di questo poeta, che l'uomo che ne parlasse colla verità la più pura, parebbe stravagante all'ultimo eccesso. Ma che importa a me che lo paia, purché lo *sia* vero? Lo dirò dunque, perché una verità più certa non fu mai detta. *Ogni eccellenza di ogni Scrittore (ch'lo abbia mai veduto) Shakespeare possedeva al più alto segno della perfezione.*

Orazio è il Poeta dell'antichità, dice il Milord Verulamⁱⁱⁱ, il più popolare, perché ha più osservazioni applicabili
15 agli affari della vita umana: Shakespeare ne ha più d'Orazio.

Uno dei grandi meriti de' tragici greci (particolarmente d'Euripide) è che sono pieni di morale: Shakespeare ha più morale di loro^{iv}.

La Poesia Drammatica è un quadro fatto per essere veduto in un certo punto di vista, questo è il teatro. Molière, che era commediante ebbe occasione di osservare gli effetti prodotti nella rappresentazione, mentre che stava
20 sopra la scena: questo vantaggio è una delle cagioni per le quali Molière è superiore negli effetti teatrali a tutti gli altri comici della sua nazione. L'istesso vantaggio ebbe Shakespeare, era commediante anch'esso. In questa conoscenza della prospettiva della Poesia (se l'espressione mi sarà permessa) Shakespeare è uguale a Molière.^v

Gli altri Poeti hanno ben fatto parlare gli uomini col mezzo delle parole, Shakespeare solo ha saputo far parlare il silenzio. Othello, uomo d'un cuore nobilissimo ma violento all'eccesso, ingannato da uno scelerato, crede la sua
25 moglie, (una bellissima giovane veneziana) che adorava, infedele al suo letto, e l'ammazza. Un momento dopo scopre ch'ella era innocente: a quella scoperta, un' altro Poeta avrebbe fatto dire al suo Othello: «giusti Dei! che affanno è il mio! La Terra non ha un uomo tanto infelice». Shakespeare impietrisce il suo Othello, e resta una Statua senza moto, e senza parole.

Le teste combinate di Tacito e Machiavello non potrebbero dipingere, e sostenere il carattere d'uno scelerato,
30 meglio che è dipinto, e sostenuto quello di Jago. Voi potrete leggerlo nella traduzione di M. Le Tourneur^{vi}, dove

ⁱⁱⁱL'auteur cite Francis Bacon qui avait reçu le titre de Baron du Verulam du roi Jaques I en 1619.

^{iv}Le problème de la moralité - ou de l'immoralité - des ouvrages de Shakespeare est bien connu lors de la publication du *Consiglio ad un giovane poeta* et donc du *Fragment*. Le point de discussion concerne la fonction pédagogique du théâtre classique, la représentation de la moralité et la décence sur la scène. Shakespeare décrivait la Nature humaine telle qu'elle était: il figurait ainsi la mort des innocents, là où le théâtre français refusait de mettre en scène la mort des personnages vertueux.

^vSherlock souligne les points en commun entre Molière et Shakespeare: tous les deux étaient acteurs, tous les deux dramaturges. Ils avaient donc une perception différente et complète de la mise en scène qui leur permettait de mieux rencontrer les goûts du public. Le concept intéressant à la base de cette analogie réside dans la nouveauté de l'idée de Sherlock, qui dans ses ouvrages viatiques, ne compare jamais ces deux auteurs. En revanche, nous lisons souvent dans les *Lettres d'un voyageur anglais* tout comme dans le débat critique européen, que Shakespeare est le «Corneille de l'Angleterre». Donc, Sherlock évoque Corneille, tout en ayant recours à un débat sur les deux auteurs qui étaient bien connus par la critique.

^{vi}Martin Sherlock cite ici le nom du traducteur français, Pierre Félicien de Le Tourneur et de son ouvrage *Shakespeare traduit de l'anglais*. Ce texte, publié à partir de 1776 jusqu'à 1783, constitue un vrai tournant dans la réception du Barde en Europe, ce qui rend Le Tourneur l'un des

10 parlasse BL1780 - BCF1790] parlerebbe BCrc.

11 paia BL1780] paja BCrc - BCF1790

14 Milord Verulam BL1780 - BCF1790] Veulam BCrc.

21 anch'esso BL1780 - BCF1790] anche lui BCrc.

24 cuore BL1780 - BCF1790] core BCrc.

25-26 Un momento dopo scopre ch'ella era innocente BCrc80 - BL1780 - BCF1790. Traduit en français BNFr1780] BL1786 *absent*

26 scoperta BL1780 - BCF1790] scuopre BCrc.

30 Voi potrete leggerlo... - v36 in alcuna lingua. BCrc - BL1780 - BCF1790] BNFr1780 - BL1786 *absent*

voi vedrete l' Othello di Shakespeare, come nella Rame di Freii, voi vedete la *Tansfigurazione*^{vii} di Raffaello .

Orazio non può essere mai tradotto in alcuna lingua, a causa della «*curiosa felicitas*»¹ del suo linguaggio, e perché fu «*variis Figuris et verbis felicissime audax*»². Il La Fontaine non può mai essere tradotto in alcuna lingua a causa d'una *Maniera*, e d'una *Tournure* le quali appartenevano esclusivamente a lui. Le ragioni per le quali Orazio ed il La Fontaine non sono traducibili, sono le ragioni per le quali Shakespeare non può mai essere degnamente tradotto in alcuna lingua.

Che è un Poeta senza il suo proprio linguaggio, e senza la sua armonia ? Ecco che è Shakespeare, parlando de' due Principi : «*Sono dolci come il Zefiro soffiando sotto la viola, senza scuotere il suo soave capo ; ma pure aspri, il loro sangue reale riscaldata, quanto il Turbine violento, che per la cima afferra il pino della montagna, e lo fa piegare alla valle*»³.

Negli altri Poeti una similitudine è una bellezza primaria, in Shakespeare le similitudini le più belle sono ispesse perdute in una folla di bellezze superiori. Mi spiego : ogni persona che ha osservato la natura sa, che quando un uomo di un carattere forte è riscaldata, cerca di dare della forza alle sue idee con delle immagini, fa delle similitudini senza saperlo, e queste similitudini sono sempre corte.

Si sa la sensibilità eccessiva di Coriolano la sua intrepidità, la sua fierezza. Essendo ritornato da Roma ad Antio, Tullo il generale dei Volsci, ne fu geloso, e l'accusa nel foro avanti dell'assemblea de' nobili, del popolo, e de' soldati, di avere tradito il loro interesse per una debolezza puerile verso la di lui madre, che fece stupire tutto l' Esercito :

1. Petronio
2. Quintiliano
3. «... They are as gentle

As Zepgyrus blowing below the Violet
Not wagging his sweet Head ; and yet as rough
(Their woyal blood enchas'd) ad the rud'st Wind
That by the Top doth take the Mountain Pine,
And make it Stopp to th' Vale.»

médiateurs de Shakespeare en Europe. En effet, jusqu'à ce moment, la voix la plus influente sur l'œuvre du dramaturge anglais était celle de Voltaire. Le 1776, année de la parution du volume de *Le Tourneur*, représente un vrai jalon en France tout comme en Italie et en Allemagne. Le traducteur, qui avait obtenu une liste de souscriptions très longue, et le soutien de la famille royale française, se fait porteur de la nouvelle dramaturgie anglaise, et sa traduction devient un vrai défi aux traducteurs précédents, comme Voltaire. Ce dernier, octogénaire à l'époque, est outragé par l'idée – soulevée par *Le Tourneur* dans sa préface – que Shakespeare n'avait été jamais vraiment traduit et connu en France. Voltaire, auteur de nombreuses traductions et écrits critiques sur le Barde, revendique avec sa lettre à l'Académie Française du 25 août 1776, son primat en tant que médiateur entre Shakespeare et l'Europe. La lettre de Voltaire essaie de montrer à la communauté française la menace du nouveau modèle théâtral, ses limites et ses vulgarités qui étaient complètement en contraste avec les valeurs françaises. Cette lettre sera elle aussi contestée par Sherlock et dans ses deux séries de *Lettres d'un voyageur anglais*, et dans le *Fragment sur Shakespeare*.

^{vii}Cette comparaison qui ouvre le *Fragment sur Shakespeare* est reprise dans la partie finale de l'extrait, où l'auteur explique l'analogie entre le Barde et la peinture de Raphaël. Sherlock donne beaucoup d'importance à l'art et à la sculpture : dans ses *Lettres d'un voyageur anglais* il décrit le moment où il reçut l'inspiration pour écrire un éloge à Shakespeare lorsqu'il se trouvait à Rome entouré de beautés artistiques. Donc, c'est bien à partir de son Grand Tour qu'il comprend la ressemblance qui lie les artistes de génie. Le recours aux images visuelles tirées de l'art sert à donner aux lecteurs l'idée de la puissance poétique de Shakespeare et de son génie. Un autre élément visuel que Sherlock décrit dans les *Lettres d'un Voyageur anglais* est ce du Golfe de Naples. L'image intense et monstrueuse du Vésuve en 1779 – année de l'éruption – est bien connue en Europe grâce aux tableaux et aux peintres tels que Jaques Voltaire. Le spectacle effrayant de la nature dans toute sa puissance devient, dans l'œuvre de Sherlock, le miroir de la puissance poétique de Shakespeare. En revanche, le beau classique est représenté par la colline de Pausillippe, *locus amoenus* qui conserve le tombeau de Virgile. L'intuition de Sherlock est celle d'avoir tenté de donner aux lecteurs non seulement la beauté des vers de Shakespeare, mais d'avoir aussi transmis sa force à travers des analogies visuelles, telles que ekphrasis artistique ou la description de paysages.

Coriolano esclama : «*Senti tu, o Morte ! Tullo. Non nominar il Dio⁴ Ragazzo Piangitore*». A questa ingiuria, la disputa si riscalda più, ed uno de' Nobili dice : «*Tacete ambidue, e sentitemi parlare*».

50 Coriolano allora :

«*tagliatemi in Pezzi, Volsci e Soldati; macchiate in me tutte le vostre spade. Ragazzo ! Bugiardo vile ! Se vostri Annali sono scritti veracemente, si trova là, che, come un aquila in una Colmbaia, lo scompigliai i vostri Volsci in Corioli. Solo lo feci*».

Una similitudine, più giusta, più nobile, più evidente non c'è : Leone tra i buoi, lupo fra le pecore fu detto
55 mille volte. Aquila fra colombe è nuova, ma è più che aquila fra colombe, è aquila fra colombe in una colombaia, dove lo spavento ed il perdurbamento sono assai maggiori. Questa immagine è qui un tratto di carattere, è un sentimento, ed un sentimento che converrebbe solamente a quel momento particolare. Al coraggioso, al sensibile, all'*altiero* Coriolano, Tullo dice una ingiuria, la quale lo tocca sul punto il più delicato, sulla gloria militare. Il cuore acceso, l'immaginazione riscaldata, Coriolano risponde : «*lo debole ! Bugiardo, tu lo sai, che come un'aquila in una*
60 *colombaja lo scompigliai i tuoi Volsci in Corioli⁵*». Coriolano fa una similitudine senza saperlo, ed il lettore, che si riscalda con lui, non se n'accorge neppure, vede solamente un tratto di carattere, che gli sviluppa il Coriolano intiero, ed un sentimento sublime che già trasporta l'anima.

Se il lettore Italiano non sente il sublime di questo sentimento, rispondo che non sentirebbe neppure il sublime del «*Qu' il Mourût^{viii}*» se non ne sapesse più che una narrazione prosaica della scena, e la parola che lo precedeva,

4. «Name not the God, thou Boy of Tears».

Sono dei Critici I quali condannano questa Espressione : Dimenticano che Omero per dire una Inguria ha detto, Femina, «*Ἀχαιῖδες οὐκέτ' ἄχαι*» E Virgilio dopo Oro , «*O veræ Phrygiæ neque enim Phryges*». Né l' una ingiuria, né l' altra è così fondata come questa di Tullo a Coriolano.

5. «Cut me in Pieces, Volscians, Men and Lads,

Stain all your Edges in me. boy ! False Slave !

If you have writ your Annals true, tis there,

that, like an Eagle in a Dove-coat, I

Flutter's your Volscians in corioli.

Alone I did it.»

Scompigliai è l'idea, ma non si può far passare la bellezza di *Flutter'd* in alcuna Lingua, perché non v'è una parola per renderla. Quella Metafora la più felicemente ardita che si può trovare, vuol dire, lo feci fare ai vostri Volsci quel moto di spavento, e di conturbamento, che fanno le Colombe in una Colombaia, quando un'aquila entra fra di loro. *Feci svolazzare* ci s'avvicina il più, ma non l'esprime.

Per Natura, per carattere, per poesia, nessuna lingua ha cinque versi *intrinsecamente* superiori a questi : se voi credete di conoscere cinque versi superiori, traduceteli in prosa estera, e giudicate allora.

^{viii} Sherlock évoque les mots célèbres du vieil Horace, personnage de Corneille. En effet, l'œuvre de 1639 qui ouvrait le cycle des pièces romaines, avait toujours frappé le public grâce à la puissance de ces mots prononcés par le père des trois frères romains, en lutte contre Albe. Sherlock cite le sublime de ces vers, analysés aussi par Fénelon, Voltaire, et La Harpe. Le vieil Horace rend honneur à ses deux fils morts dans la bataille, qui sauvegardent, avec leur sacrifice, la gloire de la famille pour l'éternité. Toutefois, Horace est outragé par l'acte de lâcheté de son troisième fils, qui semble désertre la bataille. À la question de Julie «Que vouliez-vous qu'il fit contre trois?» Horace lui répond «Qu'il mourût!». Cette phrase a été jugée 'sublime' d'abord par Voltaire qui écrit : «Voilà ce fameux qu'il mourût, ce trait du plus grand sublime; ce mot auquel il n'en est aucun de comparable dans toute l'antiquité. Tout l'auditoire fut si transporté qu'on n'entendit jamais le vers faible qui suit : et le morceau n'eût-il que d'un moment retardé sa défaite, étant plain de chaleur, augmenta encore la force du Qu'il mourût. Que de beautés ! et d'où naissent-elles ? D'une simple méprise très naturelle, sans complication d'événements, sans aucune intrigue recherchée,

55 nuova BL1780 - BCF1790] nova BCrc.

55 Colombaia BCrc] Colombaja BL1780 - BCF1790.

61 Coriolano BCrc - BCF1790] Coriola BL1780.

65 «*que vouliez vous qu'il fit contre trois ?*». Per sentire il sublime dell'uno e dell'altro, bisogna conoscere il carattere di chi parla, sapere la situazione del momento nel quale parla, ed avere letto prima almeno la scena, se non la composizione intiera.

Il brillante, fiorito, e leggierrissimo Voltaire ha messo il leggere senza attenzione (per così dire) alla moda : quel Mago ha introdotto negli spiriti de' lettori una pigrizia perniciosissima, ed una bellezza non superficiale passa
70 oggi inosservata. Uno de' primi nobili della città parla a Coriolano, egli ebro di furore non lo sente, e questa è una bellezza ; fa un'apostrofe violenta ai soldati, e questa è un'altra ; e coll'istesso fuoco, ed impetuosità fa nell'istante un'altra apostrofe a Tullo ; e queste tre bellezze cavate dalla Natura e dal carattere particolare di Coriolano, resteranno inosservate da ogni lettore avvezzato a leggere superficialmente.

Tacito è l'Autore dell'antichità, che ha dipinto i caratteri con più forza, vivacità, e verità, Shakespeare li ha dipinti
75 meglio di Tacito.

Io ho molto studiato la Matematica^{ix}, credo di avere della precisione delle idee, e non voglio che queste parole (Shakespeare ebbe ogni eccellenza di ogni Scrittore, e più) passino per un delirio, né per una scappata poetica : sono vere, letteralmente vere. Nella storia delle guerre del Re di Prussia^x si potranno scoprire tutte le risorse di Cesare e di Alessandro, e molte altre nove risorse create dall'ingegno stupendo di questo Monarca. Nella Poesia
80 di Shakespeare si vedano tutti i fonti delle bellezze poetiche conosciuti a tutti i Poeti, ed infiniti altri nuovi fonti, ch'essi non conoscevano. In questo Punto di Vista si può chiamare Shakespeare il Federigo^{xi} della Poesia : «The Enemies of Shakespeare shall say this, then in a Friend it is cold Modesty
Jul. Caes.»

85 Le Bellezze di questo poeta non sono mai superficiali, c'è una profondità di verità (per così dire) dentro, che le

sans aucun effort. Il y a d'autres beautés tragiques, mais celle-ci est au premier rang. Il est vrai que le vieil Horace, qui était présent quand les Horaces et les Curiaces ont refusé qu'on nommât d'autres champions, a dû être présent à leur combat. Cela gêne jusqu'au *Qu'il mourût*.» Pierre Corneille, *Horace*, dans Voltaire *Théâtre de Pierre Corneille avec les commentaires de Voltaire*, Paris, Chez Bossange, Masson et Besson, Tome IV, 1797, pp. 188-189.

^{ix}La référence aux mathématiques, jugées comme l'une des matières indispensables pour l'éducation du jeune auteur, se trouve aussi dans les *Nouvelles Lettres d'un Voyageur Anglois* : «Rien ne me paroît plus essentiel que la précision et la clarté, et rien ne donne ces deux qualités avec autant de certitude que l'étude des mathématiques. Cette idée peut paroître paradoxale ; mais vous cherchez mes pensées, et celle-ci en est une, même une de mes pensées favorites. Je n'ai garde de vous recommander une étude suivie et approfondie des mathématiques». En effet, Sherlock procède dans cette œuvre en donnant une partie de traduction du *Consiglio a un giovane poeta*. Bien que dans l'ouvrage viatique Sherlock n'autotraduise pas l'éloge sur Shakespeare, il réécrit certains passages sur Shakespeare qu'il insère dans les lettres en langue française. Cela semble plutôt un travail de réécriture intra-intertextuelle entre les textes du même auteur.

^xSherlock montre son admiration pour Frédéric II, roi de Prussie, dans tous ses écrits. Par exemple, dans les *Lettres d'un voyageur anglais*, il dédie d'abord son œuvre au souverain, en lui donnant une copie du texte lors de son passage à Dresde. Le souverain lui répond avec un billet qui sera ensuite imprimé dans la nouvelle édition des *Lettres d'un voyageur anglais* de 1780. Le roi de Prussie est l'un des personnages récurrents dans tout le corpus de Sherlock : il représente les qualités militaire et politique, ce qui le rend le Shakespeare des rois.

^{xi}Frédéric de Prussie (1740-1786)

65 conoscere BL1780 - BCF1790] di conoscere BCrc.

66 sapere BL1780 - BCF1790] di sapere BCrc.

79 dall' BL1780 BCF1790] del BCrc.

80 conosciuti BCrc] cogniti BL1780 - BCF1790.

81 ch'essi BL1780 - BCF1790] che loro BCrc.

rende più preziose ad ogni lettura ; e questo è il punto nel quale è superiore all'Universo. Ma non declamerò più, lo metto al Cimento, sfido la Grecia, e trionfi la verità.

Troviamo un punto, nel quale si possa fare un paragone giusto. Omero, il padre della poesia, fu anche il padre dell'eloquenza. L'eloquenza era un oggetto della più grande considerazione nell'educazione greca : Omero lo dice
90 spesso, e quando Peleo dié Achille a Fenice per educarlo, i due solo punti ch'egli gli raccomandò, furono di fare il tuo figlio un uomo eloquente, ed un bravo guerriero : «Μυθῶν Τε ρητῆρ ἐμεγαί πρηνι Τηρᾶ Τε ἐργῶν»

Omero pare che abbia avuto una Predilezione particolare per l'eloquenza, pel gran numero d'orazioni, che ha introdotto nell'*Iliade* : ve ne sono molto che sono bellissime ; quelle del nono libro passano per le migliori, e sono
95 infatti capi d'opera. L'esercito greco messo in sconfitta da Ettore, che aveva minacciato la loro flotta colle fiamme allo spuntar del sole, mise tutte le sue speranze nel ritorno d'Achille. Il punto fu d'un interesse non mediocre. Non si trattava solamente della Presa di Troia, ma della preservazione della loro flotta, delle loro vite e della loro gloria, della loro gloria ai greci avari della gloria sola. Agamennone sentì bene la situazione, e scelse gli ambasciatori con sommo giudizio ; Ajace, guerriero franco e valoroso, per parlare al guerriero ; Fenice che l'aveva educato, e
100 conosceva ciascheduna fibra dello suo cuore ; ed Ulisse, il profondo, l'astuto Ulisse, il primo talento del campo greco, per ingannarlo coll'eloquenza. Gli ambasciatori sono nella tenda di Achille ; andate leggere le loro orazioni ; e quando voi le avrete lette, paragonatele con questa quì, con uno spirito imparziale.

Giulio Cesare ucciso, Plutarco dice che Bruto fece una orazione per calmare il Popolo, che dopo Antonio ne fece un'altra, la conseguenza della quale fu che il Popolo infiammato abbruciò le case dei cospiratori, e li avrebbe
105 ammazzati, se non si fossero salvati colla fuga. Shakespeare mette il rostro romano sopra il teatro. Bruto , sale e spiega le ragion, per le quali aveva ammazzato Cesare ; che fu per restituire la libertà alla sua patria, che Cesare aveva tolta ; ch' egli amò Cesare assai, ma che amò più Roma.

«Come Cesare», dice egli, «mi amò, lo piango ; come fu felice, me ne rallegro ; come fu valoroso, l'onoro ; ma come fu ambizioso, lo uccisi». Finisce la sua arringa dicendo, «Con queste Parole parto, che come ho ucciso il mio
110 più caro amico pel Bene di Roma, ho l' istesso pugnale per me stesso, quando la mia Patria avrà bisogno della mia morte». Il popolo che ebbe la più alta opinione della probità di Bruto, è persuaso affatto della giustizia della morte di Cesare, grida, che Cesare era un tiranno, vuol far Bruto Dittatore invece sua, ed è per condurlo alla sua casa cogli applausi i più strepitosi ; Bruto li prega di fermarsi per sentire Antonio, che entra in quel momento col corpo di Cesare .

115 Bruto parte, Antonio monta nel rostro, per indirizzarsi al popolo in quella disposizione di mente che ho detto, parla così :

«Amici, Romani, Compatrioti^{xii}, vengo per seppellire Cesare, non per lodarlo. Il male, che fanno gli Uomini,

^{xii} Sherlock offre ici sa traduction du discours d'Antoine au peuple romain, contenu dans l'acte III, scène 2 du *Julius Caesar* de Shakespeare. Cet

90 educarlo BL1780 - BCF1790] elevarlo BCrc.

95 Capi d'Opera BL1780 - BCF1790] Capi-d'-Opera BCrc.

103 dopo BL1780] di poi BCrc - BCF1790.

104 abbruciò BL1780 - BCF1790] bruciò BCrc.

105 fossero BL1780 - BCF1790] fussero BCrc.

107 ch' egli BL1780 - BCF1790] che egli BCrc.

vive dopo di loro, il bene è spesso sepolto colle loro ossa, così sia di Cesare : il nobile Bruto vi ha detto, Cesare fu ambizioso ; se così fosse, questa fu una colpa grave, e gravemente Cesare l'ha ricompensata. Qui, col permesso di

120 Bruto, e degli altri (perché Bruto è un uomo onorato, così sono tutti, tutti uomini onorati) vengo per parlare nel suo funerale. È stato mio amico, fedele e giusto con me, ma Bruto dice fu ambizioso, e Bruto è un uomo onorato. Ha condotto molti Prigionieri a Roma, i di cui riscatti riempivano le casse pubbliche : Questo in in Cesare parve ambizione ? Quando piangevano i poveri, Cesare lagrimava : L'ambizione doveva essere fatta d'una Materia più dura, e pure Bruto dice che fu ambizioso, e Bruto è un uomo onorato. Voi avete tutti veduto che sopra il Luper-

125 cale gli ho offerto tre volte una corona reale, la quale tre volte egli ricusò. Fu questa ambizione ? Pure Bruto dice, era ambizioso, e certamente egli è un uomo onorato. Non parlo per censurare quel ch'ha detto Bruto, ma sono qui, per dire quel ch'io so. Ci fu un tempo nel quale voi l'amaste tutti, non senza cagione : Qual cagione dunque v'impedisce di compiangerlo ? O Giudizio, tu sei fuggito tra i Brutì, e gli Uomini hanno perduto la loro ragione – Compatitemi : Il mio cuore è là, nel cataletto con Cesare, e bisogna ch'lo mi fermi finché egli ritorni a me.

130 1 Pleb. Mi pare che vi sia molta ragione in quel ch'egli dice ; se tu ci badi bene, Cesare ha sofferto a torto.

2 Pleb. Davvero ! Temo che non gli succeda un peggiore.

3 Pleb. Avete notato le sue parole ? Non volle prendere la Corona ; perciò è certo che non fu ambizioso.

1 Pleb. Se così è, certe Persone lo pagheranno caro.

2 Pleb. Poverino ! i suoi occhi sono rossi, come il fuoco, per il pianto.

135 3 Pleb. Non v'è in Roma un uomo più nobile d'Antonio .

4 Pleb. Zitto – Ricomincia a parlare

Ant. Ieri la Parola di Cesare poté opporsi all'universo, ora giace là, e non v'è alcuno uomo povero che sia per rendergli omaggio. O Padroni, se fossi disposto a muovere i vostri cuori alla ribellione, ed al furore, farei torto a Bruto, e torto a Cassio, che voi sapete sono Uomini onorati. Non voglio far loro torto : vorrei piuttosto ingiuriare

140 il morto, ingiuriare me stesso, e voi, che ingiuriate degli Uomini tanto onorati : Ma ecco una carta col sigillo di Cesare. La trovai nel suo gabinetto, è il suo testamento. Se il popolo sentisse questo testamento, che, scusatemi, non voglio leggere, andrebbero a baciare le piaghe del morto Cesare, ed a bagnare i loro panni nel suo sacro sangue ; anche richiederebbero uno de' suoi capelli per memoria, ed alla loro morte lo nominerebbero nei loro testamenti, facendone un lascito ricco alla loro prole.

145 4 Pleb. Vogliamo sentire il testamento ; leggetelo, Marco Antonio.

Tutti. Il testamento, il testamento ; vogliamo sentire il testamento.

Ant. Abbiate pazienza, Amici cari, non dovrei leggerlo, non conviene che voi sappiate quanto Cesare vi amò. Non siete legno, non siete sassi, ma uomini, essendo Uomini, se sentirete il testamento di Cesare, egli v'infiammerà, egli v'impazzirà. È bene, che voi non sappiate che siete i suoi eredi, perché se lo saprete. Oh, che ne succederebbe ?

150 5 Pleb. Leggete il testamento ; vogliamo sentirlo, Antonio.

extrait représente l'une des premières tentatives de traduction de l'œuvre du Barde en Italie. Sherlock se rapproche ici de la traduction de Le Tourneur en prenant les distances de l'approche littéraire de Voltaire, qui donne une traduction des premiers trois actes du *Jules César* dans son *Théâtre de Corneille* de 1764.

129 Cuore BL1780 - BCF1790] core BCrc.

139 far loro BL1780 - BCF1790] Farli BCrc.

Antonio Volete essere pazienti? Volete aspettare un momento? Mi sono inoltrato troppo in nominarlo; temo d'ingiuriare gli uomini onorati, cui pugnali hanno scannato Cesare, sì, lo temo.

4 Pleb. Furono traditori : uomini onorati.

155 Tutti. Il testamento, il testamento.

2 Pleb. Furono scelerati, uccisori; il testamento, il testamento.

Ant. Mi costringerete dunque a leggere il testamento, fate dunque una Corona intorno al corpo di Cesare, e soffrite ch' lo vi mostri colui che fece il testamento. Scenderò? e me lo permetterete?

Tutti. Scendete.

160 2 Pleb. Scendete.

3 Pleb. Vi sarà permesso.

4 Pleb. Fate uno circolo; mettetevi intorno.

1 Pleb. Allontanatevi dal cataletto; allontanatevi dal corpo.

2 Pleb. Luogo per Antonio Nobilissimo Antonio.

165 Tutti. – Allontanatevi – luogo – alla larga.

Antonio scende, e s' avvicina al Corpo. Ant. Se avrete delle lagrime, preparatevi a versarle adesso. Voi tutti conoscete questo mantello, mi ricordo della prima volta che Cesare se lo mise, era una sera d' estate, quel giorno che vinse i Nervi. Vedete, in questo luogo passo il pugnale di Cassio. Mirate che squarcio fece l'invidioso Casca. Di qua il ben' amato Bruto lo ferì, e come ritirò il suo acciaio maledetto, notate come il sangue di Cesare lo seguiva, come
170 sforzandosi di uscire, per sapere se fosse possibile che questo era Bruto, perché Bruto, come sapete, era l'anima di Cesare. Giudicate, o Dei, quanto Cesare l' amò. Questa, questa fu la ferita la più crudele di tutte, perché quando il nobile Cesare si vide scannare da lui, l' Ingratitudine più forte delle armi de' traditori intieramente lo vinse, allora crepò il suo magnanimo Cuore, e nel suo mantello involupando la sua testa, anche alla base della statua di Pompeo, (la quale tutto quel tempo versava sangue) il gran Cesare cascò. Oh che caduta fu quella, Compatrioti!

175 Allora io, e Voi, e noi tutti cascammo, mentre che il tradimento sanguinoso trionfò sopra di noi. Ah ora piangete, e vedo che siete mossi dalla pietà. Queste sono gocce benevole : Anime benigne! eh come! piangete voi, quando vedete soltanto l'abito di Cesare ferito. Guardate qua – (*scoprendo il corpo*) Ecco lui stesso lacerato, come vedete, dai Traditori.

1 Pleb. Oh Speattacolo pietoso!

180 2 Pleb. Oh nobile Cesare

3 Pleb. Oh giorno mesto!

4 Pleb. Oh traditori scelerati!

1 Pleb. Oh veduta sanguinosa!

2 Pleb. Avremo vendetta! Vendetta. Andiamo. Cerchiamo, bruciare, gettare fuoco, ammazzare, uccidere, non las-
185 cieremo un solo traditore salvo

157 a BL1780 - BCF1790] di BCrc.

169 ritirò BCrc] ritirava BL1780 - BCF1790.

184 bruciare BCrc] abbruciate BL1780

184 bruciare BCrc] abbuciate BCF1790.

184 gettare BCrc] gettate BCF1790 - BL1780

184–185 lasceremo BL1780 - BCF1790] lasceremo BCrc.

Ant. Aspettate, Compatrioti.

1 Pleb. Zitto là ; ascoltate il nobile Antonio.

2 Pleb. L' ascolteremo, lo seguiremo, moriremo con lui.

Ant. Buoni Amici, cari Amici, non vi commovete ad un così repentino torrente di furore. Coloro che hanno fatto
190 questo, sono uomini onorati, per quali guai privati l'abbiano fatti. Oimè ! non lo so : sono savi ed onorati, e senza
dubbio ve ne daranno ragione. Non son' io un oratore, come è Bruto, ma come voi mi conoscete tutti, un Uomo
semplice e franco, che amo il mio amico e questo fanno bene coloro che mi permettono di parlare di lui ; perché
non ho né spirito, né parole, né gesti, né elocuzione, né la forza dell'eloquenza per commuovere gli uomini. Io
parlo soltanto dirittamente : vi dico ciò che voi stessi sapete, vi mostro le piaghe dell' amabile Cesare, povere,
195 povere bocche mute, e dico loro di parlare per me. Ma se lo fossi Bruto, e Bruto Antonio, ecco che vi farebbe un
Antonio, che vi ecciterebbe gli spiriti, e metterebbe in ogni ferita di Cesare una lingua, che commoveria anche le
pietre di Roma a muoversi in ribellione.

Tutti. Ci ribelleremo.

1 Pleb. Abbrucieremo la casa di Bruto.

200 3 Pleb. Su dunque. Venite, cerchiamo i cospiratori.

Ant. Ancora sentitemi Compatrioti, ancora sentitemi parlare.

Tutti. Zitto, zitto, sentite Antonio, nobilissimo Antonio.

Ant. Amici, volete fare voi non sapete che, in che cosa ha Cesare tanto meritato il vostro amore ? Oimè ! non lo
sapete. Bisogna ch' lo ve lo dica dunque. Vi siete dimenticati del testamento del quale v' ho parlato.

205 Tutti. È verissimo – il Testamento – fermiamoci, per sentire il testamento.

Ant. Ecco il testamento segnato dal sigillo di Cesare ; a ciascheduno Cittadino romano egli da, a ciascheduno indi-
viduo settantacinque dramme.

Pleb. 2. Nobilissimo Cesare ! Vendicaremo la sua morte.

Pleb. 3. O reale Cesare !

210 Ant. Sentitemi con pazienza.

Tutti. Zitto, Zitto.

Ant. Oltre di ciò ; vi ha lasciato tutti i suoi passeggi, tutti i suoi boschetti privati, ed orti nuovamente piantati di là
del Tevere ; li ha lasciati a voi, ed a vostri Eredi in perpetuo ; Piaceri pubblici per andarvi a spasso e ricrearvisi. Ecco
che fu Cesare, quando ne verrà un altro simile ?

215 Pleb. 1. Mai, mai ; Andiamo, su, via, abbrucieremo il suo corpo nel luogo pubblico, e colle torce daremo fuoco alle
cade si tutti i traditori.

Pleb. 2. Andate a cercare fuoco.

Pleb. 3. Strappate scanni.

Pleb. 4. Strappate scanni, finestre, qualunque cosa.

220 *Exeunt*

Ecco che è Shakespeare sotto il velo della mia barbara prosa, ma coperto bello è ; ignudo, la bellezza stessa.

Non metto questa orazione contro alcuna delle tre di Omero, ma contro tutte le tre. Scegliere adesso l'orazione,

199 Abbrucieremo BL1780 - BCF1790] brucieremo BCrc.

215 abbrucieremo BL1780 - BCF1790] brucieremo BCrc

che vi piace di più in Virgilio : Ma quando diceva i capi d'opera di Omero ho voluto includere tutto quello che ha la poesia greca e la poesia latina. Ho detto, che Shakespeare era uguale ad ogni scrittore nel suo forte. Demostene, e Cicerone furono oratori di professione. Qual è l'orazione loro superiore a questa ? Voi rispondete, che c'è una orazione superiore. Domando, qual è ? E quante volte l'avete letta ? Duecento volte : E la mia quante ? Una. Non vi accuso, Giovane Lettore, d'un giudizio temerario ; non vi domando di mettere la vostra orazione favorita in prosa italiana, tanto cattiva quanto è la mia, né di leggere la mia orazione duecento volte (come farebbe pure giustizia stretta) vi domando solamente di rileggerla una volta, e di leggerla con attenzione.

Voi l'avete dunque riletta, ed ancora voi preferite una orazione greca o latina. Perdonatemi, se ardisco insinuare, che voi non avete ancora colte tutte le bellezze dell'orazione d' Antonio. Il tratto per esempio, «*la quale* (parlando della statua di Pompeo) *frattanto versava sangue*», come vi è parso ? Una inezia : come poteva il marmo, che noi vediamo nel Palazzo Spada^{xiii} versare sangue ? È una sciocchezza a drittura. Questo è uno dei più bei tratti dell'orazione. Prima, Shakespeare non dice queste parole, è Antonio che parla : Antonio non parla a voi, spirito illuminato, e logico profondo ; parla al popolo romano. La circostanza inoltre è in tutte le istorie, ed ebbe senza dubbio un certo fondamento. Roma fu in quel momento piena d'idee di Prodigj in vari generi sopra la morte di Cesare, ed è possibile che, per aumentare il numero, Antonio avesse inventato questa favola : ma quel che a me pare più probabile si è, che qualche senatore imbecillo, non essendo del numero dei cospiratori, tutto conturbato nel tumulto, ed avendo veduto del sangue di Cesare, che era zampillato sopra la statua, entra nella sua casa tutto spaventato, e dice, che la statua versò sangue : la sua gente lo crede, e ne sparge il rumore. Antonio se ne servì per mostrare, quanto i Dei s'interessavano per Cesare : in ogni caso che si può supporre, fu un *argumentum ad superstitionem*, al Popolo il più superstizioso della Terra.

Ma a che buono, anche alla *Base della Statua di Pompeo* ? Una parola pregnantissima. Pompeo fu l'amico professo del Senato, ed il nemico dichiarato del Popolo : Cesare aveva sempre sostenuto la causa del Popolo contro il Senato, e contra Pompeo. Questo tratto artifiziosissimo dunque risvegliò ad un punto nelle loro rimembranze, tutte le oppressioni, che avevano sofferto, e tutte le bontà di Cesare per loro, e disse ; Cesare il vostro protettore, il vostro amico fermo e fedele, cadde ai piedi del suo, e del vostro più crudele nemico.

«*Una sera dell'Estate quel giorno che vinse i Nervi*».

Che pensate di questa circostanza ? Questa, voi dite, non ha niente di assurdo, ma è una circostanza triviale, ed inutile. Non v'è una sola parola inutile nell' orazione ; ma questo è uno dei più forti colpi d' eloquenza, che Antonio abbia detto. I Nervi furono i nemici i più formidabili di Roma ; e non furono mai vinti fin a quel giorno : l' assemblea, alla quale parlava Antonio, erano tutti, o persone civili, o veterani di Cesare . Ai cittadini questa parola disse : questo fu quel Cesare che vi liberò dalle vostre paure, che dié la sicurezza alle vostre mogli, ed ai vostri figli, che dié a voi stessi il godimento libero del piacere e del ozio. Ai soldati disse, ecco ammazzato per tradimento quel Cesare , che vi condusse alla gloria. Ecco il Cesare, sotto il quale voi avete colti tutti i vostri allori.

Ciascheduno verso merita un elogio, e quando voi l'avrete ben esaminato, voi ne converrete, e voi direte

^{xiii}Ce palais romain tire son nom du Cardinal Bernardino Spada (1594-1661). Toutefois, il s'agit de l'endroit où Jules César avait été assassiné par les conspirateurs.

232 è BL1780 - BCF1790] ha BCrc.

239 avendo BL1780] aveva BCrc.

con me, che né Demostene, né Cicerone, nè il loro glorioso emulo, l'immortale Chatham ^{xiv} non fecero mai una orazione migliore.

Non loderò Shakespeare più; sento quanto la mia debolezza l'ingiuria. Dei Longini non ve ne sono più; e se
260 vivesse Longino, dubito, se avesse potuto rendere giustizia a questo Poeta : egli ha ben reso giustizia ad Omero, ed Omero gli deve una gran parte della sua reputazione (come Milton deve molto della sua ad Addison). Ma Pope nella sua prefazione ammirabile all'*Iliade*, ha anche lui reso giustizia ad Omero : ma l'ingegno di Pope soccombeva sotto l'elogio di Shakespeare. Ecco le sue parole : «*La Poesia di Shakespeare è ispirazione davvero; egli non è tanto un imitatore della Natura, quanto n'è l'organo; e non è tanto giusto di dire, egli parla di lei, che dire che*
265 *ella parla per lui*^{xv}. Pope fu lo Scrittore il più chiaro dell'Inghilterra, e queste parole appena sono intelligibili; la ragione ne è persuasiva, Pope sentì più, che il linguaggio poté esprimere.

Voi avete osservato l'arte di Antonio, per lasciare al Popolo l'occasione d riscaldarsi scambievolmente, dalle parole che dicono gli uni agli altri, ma è possibile, che voi non abbiate fatto attenzione alla maestria, colla quale Shakespeare ha dipinto il Popolo Romano.

270 In genere il Popolo è Popolo da per tutto; ma ogni popolo ha in oltre il suo carattere particolare, e quelli di Londra, di Parigi, e di Roma hanno tre caratteri assai distinti. Non è credibile a quei che non hanno veduto Roma, con quanta verità il popolo sia dipinto in questa orazione, e dipinto tale, quale si mostra al dì di oggi. L'istessa prontezza, e violenza di commuoverli; di accendersi in un subito, di far tutto da Impeto, e niente per ragione, sono adesso le caratteristiche della Plebe Romana : e le parole di Shakespeare, *scannare, bruciare, ammazzare*
275 sono tratti del carattere Trasteverino, nel momento ch' io scrivo, e questo sa meglio di me il Catone che li governa. ⁶

Non avrei detto tanto sopra di Shakespeare, se da Parigi a Berlino, da Berlino a Napoli non avessi inteso il suo nome profanato. Le parole *Mostruosità*, e *Fossori* mi furono dette in ogni Città, e non potei capire per molto tempo la ragione per la quale, tutto il mondo disse queste due istesse parole, e mai una terza. Un giorno per accidente aprii un volume di Voltaire, il mistero sparì, le due parole si trovarono lì, e tutti i critici le avevano imparate a
280 mente^{xvi}. Voltaire non è meno celebre per la grandezza, e per la verità de' suoi talenti, che per la sua cattiva fede,

6. Monsignor Spinelli, che per i regolamenti stabiliti con somma prudenza, e sostenuti con fermezza, e vigore, ha raffrenato la loro subitezza violenta, e ha acquistato le lodi della Città intiera, e di tutti i forestieri che stanno là.

^{xiv}Martin Sherlock cite William Pitt l'Ancien, comte de Chatham (1708-1778). Ce politicien anglais, Premier Ministre de 1776 à 1778, sous le règne de Georges III, était considéré l'un des meilleurs orateurs de son époque et de toute l'Angleterre. Ses capacités oratoires sont témoignées par une gravure de Francesco Bartolozzi datée 1750-1815 qui montre William Pitt avec les deux orateurs anciens Démothène et Cicéro. L'œuvre citée est conservée au Metropolitan Museum of Art de New York (Harris Brisbane, Dick Fund, 17.3.451).

^{xv}Sherlock cite les mots célèbres de Pope contenus dans son *Essay on Criticism*. Pope à propos de Shakespeare dit : «if ever any author deserved the name of an Original, it was Shakepear. Homer himself drew not his art so immediately from the fountains of Nature, it proceeded thro's Aegyptian straners and channels, and come to him not without some tincture of the learning, or some casto of the models, of those before him. The Poetry of Shakespear was Inspiration indeed : he is not so much an Imitato, as an Instrument, of Nature ; and 'tis not so just to say that he speaks from her, as that she speak's thro's him». A. Pope, *Essay on Criticism* London, W. Lewis, 1711, p. 10. Le point en faveur du Barde évoqué par Sherlock repose toujours sur l'analogie entre Shakespeare, la Nature et Homère. En tant qu'auteur qui s'est inspiré de la Nature, le dramaturge anglais n'a pas eu besoin d'étudier les auteurs anciens, devenant un nouvel Homère, un nouvel Original.

^{xvi}Lors de la publication du *Consiglio ad un Giovane Poeta* en 1779, Voltaire était déjà mort. Toutefois, son discours, prononcé à l'Académie

274 abbruciare] abruciare BL1780 - BCF1790.

274 abbruciare] brucciare BCrc.

275 e questo sa meglio di me il Catone che li governa. BCrc] BL1780 - BCF1790 - BNFr1780 - BL1786 *absent*

275 Monsignor Spinelli ... stanno là. BCrc] BL1780 - BCF1790 - BNFr1780 - BL1786 *absent*

e per avere rubato prima, e calunniato dopo tutti i vivi ed i morti.

Voltaire possédé il talento di ammazzare con grazia, e seppe bene, che un motto grazioso fece più effetto sopra il più gran numero de' Lettori, che dieci dimostrazioni; ma se ha fatto de' motti contro il nostro Poeta, ne ha fatto anche per lui : eccone uno che mi disse. Io aveva detto, che le Nazioni estere non gustavano il nostro Shakespeare, egli rispose : «*Questo è vero, ma non lo conosco se non per le Traduzioni; i difetti leggieri restano le bellezze grandi svaniscono, ed un Uomo nato cieco non crede possibile che una Rosa sia bella, quando le spine gli pungono le dita.*»^{xvii} Motto graziosissimo e degno del suo Autore.

I Forestieri che non conoscono Shakespeare vogliono paragonarlo con Racine. Racine fu uno scrittore di tragedie, e Shakespeare non scrisse mai una tragedia. In questo punto dunque non su può paragonarli.^{xviii} Ma lo non voglio paragonarli in alcuno punto di vista, perché sono ammiratore sincero di Racine, e non voglio fargli torto.

Leggete *Zaïre* ed *Othello*, e giudicate se questa è una verità in riguardo di Shakespeare. Se Voltaire ha detto molto male contro il poeta inglese, ebbe per questo delle ragioni forti per uccidere dopo.

Non si può dire ch'lo sia stato avaro delle mie lodi ai Greci : Hanno inventato molto, ma non hanno inventato tutto; il telescopio, la polvere di cannone, l'Arte della Stampa sono invenzioni de' tempi moderni. Tespide inventò un genere di Poesia, Eschilo lo portò avanti, ed Euripide, e Sofocle lo perfezionarono. Racine seguì questi modelli almeno *passibus æquis*; Ma Shakespeare impaziente di freno, e sdegnando l'imitazione, s'apri una nuova carriera, vi giunse sopra l'ala d' ingegno, e creò un genere assolutamente nuovo. Johnson il suo Contemporaneo seguì le unità; Shakespeare non volle seguirle^{xix}. Disse a Johnson, voi metterete la vostra scena a Roma, e bisogna che lo spettatore, che fa ch' egli è a Londra, faccia uno sforzo d'immaginazione per credersi a Roma. Per me faccia due sforzi d' immaginazione, e si creda all'alzar della tenda al primo atto a Roma; all'alzar della tenda al quinto Atto a Filippi. Quale ne sarà la conseguenza? Voi farete una tragedia piena di declamazioni fredde, che avrà delle improbabilità ributtanti, per far succedere più eventi, che non sono mai successi in ventiquattro ore; e questa tragedia sarà vuota d'azione, quel che' è opposto all'idea fondamentale della rappresentazione teatrale, che dovrebbe mostrare un'azione (*Δραμα*) in dialogo. Io sacrificherò l'osservanza delle unità, alle quali uno non può

Française le jour de la Saint-Louis de 1776, était encore bien connu. La célèbre *Lettre à l'Académie Française* devient une dernière tentative de limiter le succès de Shakespeare et de la traduction de Le Tourneur. Voltaire fait référence aux fossoyeurs qui creusent la tombe d'Ophélie dans la pièce de l'*Hamlet*. Toutefois, il s'agit de la répétition des jugements négatifs que le philosophe avait utilisé pour décrire Shakespeare tout au long de sa vie. Pour cette raison Sherlock évoque la responsabilité de Voltaire dans la réception superficielle du Barde en Europe.

^{xvii}Sherlock fait référence à la rencontre avec Voltaire de 1776 à Ferney, racontée dans ses *Lettres d'un Voyageur Anglois*. Toutefois, dans ces lettres la conversation avec le dramaturge français au sujet de Shakespeare, se concentre plutôt sur la traduction de M. de La Place, jugée négativement par le philosophe de Ferney.

^{xviii}Dans le *Lettres d'un voyageur anglois* ainsi que dans cet extrait, Shakespeare est comparé à Corneille plutôt qu'à Racine, auteur qui a suivi les règles des anciens. Shakespeare et Corneille, dont l'analogie est bien connue par toute la critique du siècle, partagent les mêmes qualités du sublime poétique selon Sherlock.

^{xix}La question du respect des unités est débattue en Europe et surtout en Angleterre. L'absence de règles dans les pièces de Shakespeare pose des problèmes pour l'acceptation de ses pièces dans un contexte qui privilégiait les drames classiques. Ensuite, cette question se lie, dans la première partie du siècle en Angleterre, à la querelle sur l'érudition du Barde qui, selon ses opposants, n'avait pas étudié les Anciens. Le manque de connaissance de toute culture classique mettait en doute le prestige de l'auteur de Stratford et, par conséquent, ce de la nation anglaise qui l'avait consacré le 'poète national'. Toutefois, Sherlock évoque une nouvelle idée de théâtre qui met Shakespeare aux antipodes de Johnson. Vers la fin du siècle, Shakespeare n'est plus comparé aux auteurs qui suivaient les Anciens, mais sa poétique commença à être analysée selon de nouvelles catégories esthétiques. Ces notions telles que le Sublime, l'Originalité et le Génie sont devenues indispensables pour permettre la compréhension du dramaturge anglais en Europe.

305 sottomettersi, se non al costo dell'azione, e per essere esatto in alcuni riguardi, non voglio essere assurdo in mille altri. Fate dunque, disse egli, delle tragedie; lo non farò mai una tragedia: Farò delle composizioni drammatiche, le quali interesseranno ogni classe del genere umano, mentre che il genere umano esiste. Questa fu la sua idea, e sopra questa idea bisogna giudicarlo.

Ma le *Mostruosità*, ed i *Fossori* - l'oggetto unico di Shakespeare fu di far fortuna, e per farla bisognò riempire il
310 teatro. Mentre che faceva entrare la principessa ne' palchi, voleva far entrare i suoi volanti nella platea. Il Popolo ha sempre denaro, per farlo spendere, bisogna divertirlo, e Shakespeare sforzò il suo sublime ingegno a piegarsi al loro gusto grossolano, come Silla barzellettava coi Soldati comuni. Chi è la gloria, il vero vanto della Francia? Non c'è se non una voce: Molière. Vediamo se questi due autori si sono incontrati precisamente sopra l'istessa idea, e per l'istessa ragione. È un fatto conosciuto da tutto Parigi, che quel capo d'Opera di *Misanthropo*, cadde
315 alla prima rappresentazione, e che per rilevarla, e sostenerla dopo, Molière scrisse le *Furberie di Scapino*, e che per far passare sette o otto commedie eccellenti, fu obbligato di scrivere altrettante Farse.

Questa è alla lettera l'Istoria di Shakespeare: la sola differenza è, che le *Furberie di Scapino* che Molière fece seguire il *Misanthropo*, Shakespeare intralciò nella sua opera. Circostanza felicissima per l'autore francese, che v'erano rappresentate due opere separate l'istessa sera^{xx} era un mezzo felice per dire delle cose triviali con im-
320 punità, della quale il poeta inglese non poté approfittarsi, perché ai suoi tempi si rappresentò un'Opera sola. Le piccole opere di Molière durarono nella rappresentazione un'ora e mezza; quelle di Shakespeare in genere, non più di quindici minuti, furono spessissime volte due scene corte e questa *Mostruosità de' Fossori* è una sola scena scritta nel genere basso di Molière per divertire il Popolo, e sopra questa sola scena, che dura nella rappresentazione otto minuti, i critici illuminati di questo secolo hanno condannato dieci tomi della poesia di Shakespeare.

325 Gli Artisti sono gl'istessi per tutto. Ciò che fece Shakespeare a Londra, e Molière a Parigi, fece Raffaello a Roma, e lo fece nel suo capo d'opera, nel capo d'opera della pittura, nella sua *Trasfigurazione*. I due Santi inginocchiati sono una violazione del buon senso, delle unità di tempo, di luogo, e d'azione tanto grande, quanto si può immaginare.^{xxi}

Ma non crediamo che Raffaello non ne sentì l'assurdità più di noi. Il suo padrone lo volle, bisognò piacerli.
330 Invece di dire Raffaello mancò di buon gusto, diciamo Raffaello ha voluto divenire cardinale. Il padrone di Shakespeare, e di Molière fu il popolo, un mostro inetto e bizzarro; per contentarlo fu necessario per questi Scrittori di perdere il loro proprio spirito, e di prendere lo spirito della platea. Non vissero mai tre uomini, che ebbero più

^{xx} *Les Fourberies de Scapin* est l'une des dernières comédies de Molière, représentée la première fois le 24 mai 1671. Le dramaturge crée un personnage farcesque, en surprenant aussi Boileau qui écrit dans l'*Art Poétique*, chant III: «Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe/Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*». La grande concurrence des comédiens italiens obligeait Molière à imaginer des nouvelles pièces comiques: la farce de Scapin en trois actes était suffisamment courte pour être représentée avec une autre pièce la même soirée en attirant ainsi du public.

^{xxi} La *Transfiguration* de Raphaël est évoquée par Sherlock, comme l'exemple d'un chef-d'œuvre qui ne respecte pas les règles d'unité de lieu, d'action et de temps. La toile de Raphaël est en fait divisée en deux parties montrant deux épisodes différents des Évangiles: La Transfiguration de Jesus Christ (Matthieu (17,1-6), Luc (9, 28-36) et Marc (9,1-8)) et l'impuissance des apôtres contre la maladie d'un enfant (Matthieu (17, 14-21), Marc (9, 14-29), Luc (9, 37-43)). Ces deux événements, qui se sont passés dans deux lieux et temps différents, sont réunis dans le tableau majestueux de l'artiste italien, en soulevant aussi des querelles sur l'absence d'unité. Le débat sur cet ouvrage du peintre était bien connu à l'époque de Sherlock qui cite ce tableau en le comparant aux drames du Barde. La poésie de Shakespeare, malgré son absence de règles, reste un exemple unique et sans égal, qui met ensemble le style bas et haut, la nature humaine la plus laide et la plus digne, comme le produit la Nature.

gusto che Raffaello, Molière, e Shakespeare. Hanno tutti violato il buon gusto, ma non diciamo per quella ragione che non lo conobbero, ma diciamo che lo sacrificarono al desiderio di fare le loro fortune.

***LE FRAGMENT SUR SHAKESPEARE ET A FRAGMENT ON SHAKESPEARE. LES TRADUCTIONS DE L'ŒUVRE DE
SHERLOCK ÉDITÉES ET CORRIGÉES.***

Étudiez donc toujours la Nature. C'est elle qui fut ton livre, ô Shakespeare, c'est elle que tu as étudié jour et nuit, c'est chez elle que tu as puisé ces beautés qui font à la fois la gloire et les délices de ta Nation. Tu fus le fils aîné, l'enfant chéri de la Nature, et semblable à ta mère, enchanteur, étonnant, sublime, gracieux, ta variété est inépuisable. Toujours *neuf*, toujours *vrai*, tu es le seul prodige qu'ait enfanté la Nature. Homère fut le premier des
5 hommes, mais tu es plus qu'humain. Le lecteur qui trouve cet éloge exagéré, ne connaît pas mon sujet. Dire que Shakespeare eut l'imagination du Dante et la profondeur de Machiavel, ce serait un éloge faible. Il les avait, et encore plus. Dire qu'il possédait les grâces terribles de Michel-Ange, et les grâces aimables du Corrège, ce serait un éloge faible ; il les avait, et encore plus. Au brillant de Voltaire il joignait le nerf de Démosthène, et à la naïveté de La Fontaine la majesté de Virgile – Mais jamais, direz-vous, nous n'avons vu un être semblable. Vous avez raison :
10 la Nature le fit et brisa le moule.

Le mérite de ce Poète est si extraordinaire, que l'homme qui en parlerait avec la vérité la plus exacte, paraîtrait de la dernière extravagance. Mais que m'importe ce que je *paraîs*, pourvu que je *soit* vrai ? Je le dirai donc, parce que l'on n'a jamais dit une vérité plus certaine ; *Shakespeare possédait au plus haut degré de perfection toutes les qualités les plus excellentes de tous les Écrivains que j'aie jamais connus.*

15 « Horace », dit Bacon, « est le plus populaire de tous les poètes de l'antiquité, parce que c'est lui qui contient le plus d'observations applicables aux affaires de la vie humaine ». Shakespeare en contient plus qu'Horace.

Un des grands mérites des Poètes tragiques de la Grèce (principalement d' Euripide) c'est qu'ils sont remplis de morale. Shakespeare a plus de morale qu'eux.

La poésie dramatique est un tableau fait pour être regardé d'un certain point de vue. Ce point de vue est
20 le théâtre. Molière qui était comédien, eut l'occasion lorsqu'il était sur la scène, d'observer les effets produits pendant la représentation. Cet avantage est une des causes pour lesquelles Molière est supérieur dans l'effet théâtral à tous les auteurs comiques de sa nation. Shakespeare eut le même avantage : il était aussi comédien, et dans cette perspective de la poésie (si l'on me permet l'expression) Shakespeare est égal à Molière.

Les autres Poètes ont bien fait parler les hommes par le moyen des paroles : Shakespeare seul a fait parler le si-
25 lence. Othello, homme d'un cœur noble, mais violent à l'excès, trompé par un scélérat, croit sa femme qu'il adore coupable d'infidélité, et il la tue. Un moment après il découvre son innocence. Dans une telle situation un autre Poète aurait fait dire à Othello : « Grands Dieux ! quel supplice ! quels maux sont comparables aux miens ! ». Shakespeare pétrifie son Othello, il devient une statue immobile et muette. Tacite et Machiavel ensemble n'auraient pu ni peindre ni soutenir le caractère d'un scélérat mieux que celui de Jago n'est peint et soutenu.

30 Qu'est-ce qu'un Poète, si on le dépouille de son langage et de son harmonie ? Voici ce qu'est Shakespeare, privé de ces avantages. (Il parle de deux Princes). « *Ils sont doux comme les zéphyrs qui soufflent sous la violette sans agiter sa tête suave ; mais quand leur sang royal s'allume, ils sont violents comme la tempête qui faisait par la cime le pin de la montagne, et le fait plier jusqu'au vallon.* » Chez les autres Poètes une similitude est une beauté

Always therefore study Nature. It is she who was your book, O Shakespeare, it is she who was your study day and night; it is she from whom you have drawn those beauties which are at once the glory and delight of your Nation. You were the eldest son, the darling child of Nature; and, like your mother, enchanting, astonishing, sublime, graceful, your variety is inexhaustible. Always *original*, always *new*, you are the only prodigy which Nature has produced. Homer was the first of men, but you are more than man. The reader who thinks this 5R
 elogium extravagant is a stranger to my subject. To say that Shakespeare had the imagination of Dante, and the depth of Machiavel, would be a weak encomium. He had them, and more. To say that he possessed the terrible graces of Michel Angelo, and the amiable graces of Carreggio, would be a weak encomium. He had them, and more. To the brilliancy of Voltaire he added the strength of Demosthenes, and to the simplicity of La Fontaine, the majesty of Virgil. - But, say you, we have never seen such "a being". You are in the right: Nature made it, and 10R
 broke the mould.

The merits of this poet are so extraordinary, that the man, who should speak of them with the most rigid truth, would seem to the highest degree extravagant. But what signifies what I *seem*, if really I *be* true? I will therefore say, because a more certain truth was never said; *Shakespeare possessed, in the highest degree of perfection, all the most excellent talents of all the writers that have ever known.* 15R

Horace, says Bacon, is the most popular of all the poets of antiquity, because he contains most observations applicable to the business of human life. Shakespeare contains more of them than Horace.

One of the chief merits of the Greek tragic poets (principally Euripides) is that they abound with morality. Shakespeare has more morality than they.

Dramatic poetry is a picture made to be seen at a certain point of view. This point of sight is the theatre. 20R
 Molière, who was an actor, had occasion, when he was on the stage, to observe the effects produced during the representation. This advantage is one of the reasons of Molière's being superior in theatric effect to all the comic actors of his nation. Shakespeare had the same advantage: he was also an actor, and in that perspective of poetry (if I may be allowed the expression) Shakespeare is equal to Molière.

Other poets have made men speak by means of words: Shakespeare alone has made silence speak^f. Othello, 25R
 a man of a noble heart, but violent to an extreme, deceived by a villain, thinks that his wife, whom he adores, is unfaithful to him, and kills her. In such a situation another poet would have made Othello say; «Good God! What a punishment! What miseries are equal to mine!» – Shakespeare petrifies his Othello; he becomes a statue motionless and dumb. Tacitus and Machiavel together could not have painted nor supported the character of a villain better than what of Iago. 30R

What is a poet, if he be stripped of his language and harmony? See then what Shakespeare is, deprived of these advantages. (He is speaking of two princes.) «*They are soft as the Zephyrs which blow on the violet without moving its fragrant head; but, when their royal blood is kindled, they are furious as the storm which seizes*

^fSurely not alone, when we recollect the expressive silence of the ghost of Ajax in the Odyssey, imitated by Virgil in his Dido; both which have been always justly admired. A dissertation on the latter, by the earl of Corke, was printed in the paper called *The Old Maid* 1755. English translator.

première : dans Shakespeare les comparaisons les plus belles sont souvent perdues dans une foule de beautés
35 supérieures. Je m'explique : Quiconque a observé la nature fait que lorsqu'un homme d'un caractère fort est une
fois échauffé, il cherche à donner de la force à ses idées par des images, il fait des comparaisons sans le savoir,
et ces comparaisons sont toujours courtes. On connaît la sensibilité excessive de Coriolan, son intrépidité, sa
fierté. Lorsqu'il fut retourné de Rome à Antium, Tullus, le général des Volsques en fut jaloux, l'accusa dans la place
publique devant l'Assemblée des Nobles, du Peuple et des Soldats d'avoir trahi leurs intérêts par une tendresse
40 puérile pour sa mère, par une faiblesse qui avait étonné toute l'armée. Coriolan s'écrie :

«Entends-tu, ô Mars. Tullus. Ne nommez point ce Dieu, enfant ⁷ de pleurs^A».

A cette injure la dispute s'échauffe, et un des Nobles élevant la voix : «Taisez-vous l'un et l'autre, dit-il, et
écoutez-moi».

Alors Coriolan :

45 «Mettez-moi en pièces, Volsques et Soldats, teignez toutes vos épées dans mon sang. Enfant ! Vil imposteur, si
vos Annales sont écrites avec vérité, on doit y trouver que, comme un Aigle dans un colombier^B, j'ai fait trembler
vos Volsques dans Corioles. Moi seul, je l'ai fait. Enfant !»

On ne peut pas imaginer une comparaison plus juste, plus noble, plus palpable. Un lion au milieu des génisses,
un loup parmi les brebis, cela a été dit mille fois. Un aigle parmi les colombes présente une image neuve. Mais
50 c'est plus qu'un aigle parmi les colombes ; c'est un aigle parmi les colombes dans un colombier, où le trouble et
l'effroi sont beaucoup plus grands.

Mais la beauté de la comparaison est perdue, pour ainsi dire, parmi d'autres beautés supérieures. Cette image
est ici un trait de caractère, c'est un sentiment, et un sentiment qui ne peut convenir qu'à ce moment particulier.
C'est au *valeureux*, au *sensible*, au *fier* Coriolan, que Tullus dit un injure, et une injure qui le touche sur le point
55 le plus délicat, sur gloire militaire. Le cœur enflammé, l'imagination échauffée, Coriolan répond ; «Moi faible,
imposteur, tu le sais, que, comme un Aigle dans un colombier j'ai frappé d'effroi tes Volsques dans Corioles».

7. «Name not the God, thou Boy of Tears». Il y a des critique qui condamneront cette expression. Ils ont oublié qu' Homere, pour dire
une injure, a employé le mot femme ; «Ἀχαιῖδες οὐκ ἐτ' Ἀχαιοί » Et Virgile après Homere : «O veræ Phrygiæ neque enim Phryges». Ni l'une ni
l'autre de ces injures n'est aussi fondée que celle de Tullus à Coriolan.

^A *Enfant de pleurs* est une espression étrangère, enfant *pleureur* serait une espression triviale ; j'ai mieux aimé que Shakespeare parût étranger
que rampant. N. du Trad.

^B «Cut me to pieces, Volscians, Men and Lads, Stain all your Edges in me, Boy ! False slave ? / If you have writ your Annals true, 'tis there, / that,
like an Eagle in a Dovecote, I / Flutter's your Volscians in orioli : / Alon I didi t. Boy !» M. Sherlock cite cette comparaison entre mille autres, qu'il
aurait pu également choisir. Les raisons qu'il donne pour en faire sentir la beauté, me paraissent infiniment justes, mais je craindrais qu'elles
ne fussent pas encore assez développées aux yeux d'un Lecteur superficiel, ou d'un bel esprit dédaigneux. Essayons d'en ajouter quelques-
unes. Qu'y a-t-il donc là de si admirable ? Me dirait-on. Quoi ! Tullus reproche à Coriolan sa faiblesse, et celui-ci s'amuse à parler d'Aigle et de
colombier. Au fort de la colère, il va lui faire une similitude, laquelle d'ailleurs est fort commune, pour ne rien dire de plus, et n'a pas même
le faible mérite d'être brillant. Pour moi je soutiens que jamais l'imagination de l'homme n'a pu aller plus loin, ni la nature être mieux saisie,
que dans ce passage de Shakespeare. Je soutiens que la réponse du guerrier, est la seule que le poète ait dû mettre dans sa bouche. Lecteur,
l'unique grâce que je vous demande, c'est de ne me condamner qu'après m'avoir bien entendu. Personne n'a connu comme Shakespeare l'art
de montrer un caractère. Il possède au plus haut degré le mérite de faire parler les hommes, non comme ils parlent en général, mais comme
doit parler chaque individu, suivant son génie et sa situation. Supposez, donc, que vous êtes Coriolan, et cherchez ensuite ce que vous diriez
à sa place. Une extrême sensibilité fut le partage de ce héros.

by the top the mountain pine, and makes it bend down to the valley». With other poets a simile is a principal beauty: in Shakespeare the most beautiful similes are frequently lost in a crowd of superior beauties. I will explain myself. Whoever has observed Nature knows, that, when a man of courage is once provoked, he endeavours to strengthen his ideas by metaphors; he makes similitude without knowing it, and these similitudes are always short. The excessive sensibility of Coriolanus, his intrepidity, and his pride, are well known. After his return from Rome to Antium, Tullus, the general of the Volscians, was jealous of him, accused him in the public square before the assembly of the nobles, the people, and the soldiers, with having betrayed their interests by a boyish tenderness for his mother, by a weakness which had astonished the whole army. Coriolanus exclaims: 35R

«Hear'st thou, Mars? 40R

Tullus. Name not the God, thou boy⁸ of tears^{At}».

At this insult the dispute grows warm, and one of the nobles raising his voice, says: «Peace both, and hear me speak». 45R

Then Coriolanus:

«Cut me to pieces, Volscians, men and lads,
Stain all your edges in me. Boy? False hound!
If you have writ your annals true, 'tis there,
That, like an eagle in a dove-coat, I 50R
Flutter'd your Volscians in Corioli^{Bt} Alone I did it – Boy?».

A more just, a more noble, a more apposite comparison cannot be conceived. A lion amidst heifers, a wolf among sheep: this has been said a thousand times. An eagle among doves presents a new image. But it is more than an eagle among doves; it is an eagle among doves, in a dove-house, where the disturbance and the terror are far greater. 55R

But the beauty of the comparison is lost, as it were, among other superior beauties. This image is here a char-

8. «There are some critics who will condemn this expression they have forgotten that Homer, to convey a reproach, has used the feminine gender; «Ἀχαιῖδες οὐκέτ' Ἄλφα» And Virgil, after Homer, «O veræ Phrygiæ neque enim Phryges.» Neither of these reproaches is so well founded as that of Tullus to Coriolanus»

^{At}«Boy of tears» is a strange expression; *weeping* boy would have been a trifling one. I would rather have Shakespeare seen strange that groveling. French Translator.

^{Bt}Mr. Sherlock quotes this comparison among a thousand others, which he might as well have chosen. The reasons which he gives to convince us of its beauty seem to me extremely just, but I fear that they will not be sufficiently clear to a superficial reader, or a fastidious fine gentleman. Let us endeavour to add some more. What then is there here so admirable? Let me be told. How! Tullus reproaches Coriolanus with his weakness, and he diverts himself with speaking of an eagle, and a dove-house. In the height of his rage, he makes a similitude, which, besides, is very common, to say no more, and has not even the weak merit of being brilliant. For my part, I maintain that the imagination of man can never go farther, nor nature be better represented, than in this passage of Shakespeare. I maintain that the answer of the warrior is the only one which the poet ought to have put into his mouth. Reader, the only favour that I request of you is, not to condemn me before you have heard me.

No one knew so well as Shakespeare the art of displaying a character. He possesses in the highest degree the merit of making men speak, not as they speak in general, but as each individual ought to speak, agreeably, to his genius and situation. Suppose then yourself to be Coriolanus, and then study what you would say in his place. An extreme sensibility was the lot of this hero.

Coriolan fait une comparaison sans le savoir, et le lecteur qui s'échauffe avec lui, ne s'en aperçoit pas non plus. Il voit seulement un trait de caractère qui lui développe Coriolan tout entier, et un sentiment sublime qui transporte son âme.

60 Si le lecteur italien ne sent pas le sublime de ce sentiment, je réponds qu'il ne sentirait pas davantage le sublime du «Qu'il mourût», s'il ne connaissait la scène que par un récit en Prose, et si on ne lui citait que les mots qui précédent, «Que voulliez vous qu'il fit contre trois». Pour sentir le sublime de l'un et de l'autre trait, il faut connaître le caractère de celui qui parle, savoir la situation du moment dans lequel il parle, et avoir lu auparavant, sinon la pièce entière, au moins la scène.

65 Le brillant, le fleuri, le léger Voltaire, a mis, pour ainsi dire, à la mode de lire sans attention. Ce Magicien a porté dans les esprits une paresse très pernicieuse, et une beauté qui n'est pas superficielle, passe aujourd'hui sans être remarquée. Un des premiers Nobles de la Ville parle à Coriolan. Coriolan, transporté de fureur, ne l'entend pas, et c'est là *une* beauté ; il fait une apostrophe violente aux soldats, et c'est *une autre* beauté ; et avec le même feu,

C'est d'elle que dépendirent tous les événements de sa vie. C'est elle qui lui mit les armes à la main contre sa Patrie ; c'est elle aussi qui les lui fit rendre à sa mère. Cette vive sensibilité avait allumé dans son âme, une passion ardente pour la gloire militaire. Ainsi, traiter Coriolan de lâche et d'enfant, c'était pour lui l'outrage le plus sanglant, un affront d'autant plus cruel que rien n'était plus directement opposé à son caractère. Quel dû être l'effet de cette injure ? De soulever, d'exalter, d'enflammer ce cœur si magnanime ; de faire, pour ainsi dire, crever son âme bouffie de rage, dans un corps devenu trop étroit pour la contenir. Alors il ne se connaît plus. Tout sert d'objet à sa fureur. Insulté par Tullus, il l'insulte à son tour, et non seulement lui, mais toute sa Nation. «Moi un enfant !» S'écrie-t-il. Remarquez d'abord ce mot. Lorsque deux hommes s'échauffent dans une dispute, s'il échappe à l'un d'eux quelque expression outrée, dont l'autre se sente vivement choqué, celui-ci ne manquera pas de la répéter sans cesse. C'est à elle qu'il s'attaque surtout. Plus il la rappelle, plus il croit triompher. Le peintre de la nature, Shakespeare, n'a pas omis ce trait de vérité. Dans le peu de paroles que dit Coriolan, il lui fait répéter jusqu'à trois fois le terme qui l'a le plus outragé, *un enfant !* et il finit son discours par la même idée, sur laquelle son esprit devait naturellement s'arrêter, «*Moi un enfant !*» Mais continuons. «Si tu as écrit tes Annales avec vérité, là, on doit voir que comme un Aigle,» etc. il serait impossible de trouver un tout plus neuf, plus vif, plus original. Quant à la pensée, elle est très forte : comme si Marcius disait, c'est dans l'Histoire, dans votre propre Histoire, écrite par vous-même, que vous avez été forcé de consigner ma gloire et votre honte aux yeux de tous les peuples, et de tous les siècles. «Là on doit voir que, comme un Aigle dans un colombier, j'ai frappé d'effroi tes Volsques dans Corioles». Voilà cette comparaison contre laquelle beaucoup de Lecteurs se seront récriés. Cherchons donc si c'est Shakespeare qui a tort. Premièrement, il fallait ici une comparaison. Qu'un homme du peuple se mette en colère : il lui échappe, sans qu'il s'en doute, une foule de métaphores et figures dont la hardiesse étonne un auditeur paisible. La colère agrandit les facultés de l'esprit lorsqu'elle en laisse l'usage. Il réunira donc toutes les puissances de son âme, il lancera sa pensée de toute la force d'un cœur irrité. Celui qui a de l'imagination s'exprime avec des images, et la fureur donne toujours de l'imagination. À la place de cet homme vulgaire, représentez-vous maintenant Coriolan, tel que je viens de le dépeindre, chef d'une nombreuse armée, occupé de grands intérêts, dans un moment de crise et de transport, avec l'âme la plus impétueuse, le sang le plus ardent, et une passion démesurée pour la gloire. Ce Coriolan, blessé au vif dans sa partie la plus sensible, dans son honneur, ou doit employer des images, ou la nature serait une Énigme inexplicable. 2° Toutes les idées de Shakespeare sont puisées dans le vrai. On ne peut faire à cette comparaison le reproche si commun du défaut de justesse, elle est fondée sur un trait d'histoire. «*Les Romains ayant résolu d'assiéger Corioles, Marcius, (dit le Traducteur de Plutarque), se jeta et poussa jusque sur la porte, et entra dans la Ville parmi les fuyants, sans que personne osant de prime-face tourner visage, ni s'arrêter pour lui faire tête.* Lui, regardant autour qu'il était entré avec peu de gens, et se voyant de tous côtés enveloppé d'ennemis, il fit donc des prouesses qui ne sont pas croyables, rompant et reversant tous ceux sur lesquels il se rouit, de manière qu'il en fit fuir les uns jusqu'aux plus reculées quartiers de la Ville ; les autres de frayeur se rendirent, et jetèrent leurs armes en terre devant lui. La ville étant prise, le Consul Comminius se prit à dire : «*Ordonnons, Seigneurs, que désormais, Marcius soit surnommé Coriolan, si ce n'est que l'exploit qu'il a fait lui ait donné ce nom avant nous. Depuis, il le porta toujours.*» Ainsi la comparaison du Poète est très exacte. Ce prince parut seul au milieu de Volsques effrayés, comme un oiseau de proie qui sème l'épouvante parmi des oiseaux timides. Quel art n'y a-t-il pas encore, d'avoir choisi une circonstance unique dans sa vie, si glorieuse pour lui, si fatale aux vaincus, si célèbre dans tout l'Univers ? Et quel plaisir pour Coriolan irrité, de pouvoir dire, «*j'ai fait tout cela dans Corioles*», comme si le nom seul de cette Ville, rappelant le sien qui en était dérivé, eût encore plus attesté sa valeur.

acteristic stroke, it is a sentiment, and a sentiment which can only suit that particular moment. It is to the *valiant*, the *susceptible*, the *proud* Coriolanus, that Tullus gives an affront, and an affront which touches him in the most delicate point, his military glory. His heart inflamed, his imagination fired, Coriolanus replies:

«Boy? false hound! – you know,
That, like an eagle in a dove-cote, I
Flutter'd your Volscians in Corioli»

60R

Coriolanus makes a comparison without knowing it; nor does the reader, who also takes fire, perceive it any more than he. He only fees one line of character, which completely discovers to him the whole Coriolanus, and a sublime sentiment, which transports his soul.

65R

If the Italian reader be not sensible of the sublimity of this sentiment, I will answer for his not being more sensible of the sublimity of «Let him die for't», if he knew not the scene but by a prose recital, and if only the preceding word were repeated to him. To perceive the sublimity of both passages, we must be acquainted with

By that all the events of his life were determined. That put arms into his hand against his country; that also made him surrender them to his mother. This quick sensibility enkindled in his soul an ardent passion for military glory. Thus, to treat Coriolanus as a coward and a boy, was to him the most odious affront, an affront the more cruel, as nothing was more directly opposite to his character. What must be the effect of this affront? The raising, the exalting, the inflaming this magnanimous heart, making, as it were, his soul, swoln with rage, burst through a body become too narrow to contain it. He is then transported beside himself. Everything becomes the object of his fury. Insulted by Tullus, he insults him in return, and not only him but his whole nation. «*I a boy*» he exclaims. First, observe this word. When two men grow warm in a dispute, if some extravagant expression escape from one of them, by which the other feels himself sensibly hurt, he will never fail incessantly to repeat it. To that he chiefly confines himself. The oftener he repeats it, the more he thinks he triumphs. Shakespeare, the painter of nature, has not omitted this stroke of thruth. In the few words that Coriolanus utters, he makes him three times repeat the expression which has the most affronted him. *A boy!* And he concludes his discours with the same idea, on which his mind must naturally dwell, *Boy* But to proceed. «If you have writ your annals true, 'tis there,/ that, like an eale,» ecc. It would be impossible to find a newer, a livelier, a more original turn. As to the idea, it is a very striking : as if Marcius had said, «I history, in your own history written by yourselves, you have been forced to consign my glory, and your own disgrace, to the eyes of all nations and of all ages». «*Tis there,/like an eagle in a dove-coat, I/Flutter'd your Volscians in Corioli.*» This is the comparison at which readers will exclaim. Let us see then whether Shakespeare be blameable. First, a comparison here was necessary. When one of the populace is enraged, he discharges without hesitation a volly of metaphors and figures, at whose boldness a peaceable hearer is amazed. Anger enlarges the faculties of the mind, when the she allows the use of them. He will therefore unite all the powers of his soul, he will dart his thoughts with all the force of an irritated heart. He who has imagination expresses himself in metaphors, and rage always gives imagination. Instead of this vulgar man, now represent to yourself Coriolanus, such as I have just described him, general of a numerous army, engrossed by important affairs, in a critical and transporting moment, with a most impetuous soul, the most ardent blood, and an unbounded passion for glory. This Coriolanus, wounded to the quick in his most sensible part, in his honour, must either employ metaphors, or nature would be an inexplicable enigma. Secondly, all the ideas of Shakespeare are drawn from truth. This comparison cannot be reproached with the common fault of not being just; it is founded on a passage in history. «The Romans having resolved the to besiege Corioli, Marcius, says the translator of Plutarch, rushed up to the gate, and entered the town amongst the fugitives, without any one daring at first to turn round, or to flop and make head against him». Looking round, and observing that he had entered with few followers, and seeing himself on all sides surrounded with enemies, he then performed such exploits as are incredible, breaking and overthrowing all on whom he rushed. So that he made some of them fly to the most retired parts of the city; others in affright surrendered, and threw their arms on the ground before him. The town being taken, the Consul Cominius spoke as follows : «Let us decree, that Marcius shall for the future be surnamed Coriolanus, if the exploit that he has performed has not given him this name already». After that he always bote it. Thus the comparison of the poet is very exact. This Prince appeared alone in the midst of the affrighted Volscians, like a bird of prey, who scatters terror among fearful birds. What farther art has he displayed, in having chosen a singular circumstance in his life to glorious to him, so fatal to the vanquished, so celebrated throughout all the world? And what a pleasure for provoked Coriolanus to be able to say, «I did all this in Corioli», as if the single name of that town, recalling his own, which was derived from it, had still more attested his valour.

le même emportement, il fait dans le même instant une autre apostrophe à Tallus ; et ces *trois* beautés puisées dans la nature et dans le caractère particulier de Coriolan, ne seront jamais aperçues de tout homme accoutumé à lire superficiellement.

Tacite est l'auteur de l'antiquité qui a peint les caractères avec le plus de force, de vivacité et de vérité. Shakespeare les a peints mieux que Tacite.

J'ai beaucoup étudié les mathématique, je crois avoir de la précision dans les idées, et je ne veux pas que ces paroles : «Shakespeare possède toutes les qualités les plus excellentes de tous les écrivains et plus» passent pour un délire et pour un écart poétique. Elles sont vraies, vraies à la lettre. Dans l'histoire des guerres du Roi de Prusse, on pourra découvrir toutes les ressources de César et Alexandre, et une infinité de ressources nouvelles, créées par le génie étonnant de ce monarque.

Dans la Poésie de Shakespeare on trouve toutes les sources de beautés poétiques connues à tous les autres poètes, et une infinité de nouvelles sources qu'ils ne connaissaient pas. Sous ce point de vue, on peut appeler Shakespeare le Frédéric de la Poésie :

«The Enemies of Shakespeare shall say this,
then in a Friend it is cold Modesty

Jul. Caes.»

Les beautés de ce Poète ne sont jamais superficielles : elles renferment une profondeur de vérité qui en augment le prix à chaque lecture, et c'est par-là qu'il est supérieur à tout l'univers. Mais je ne déclamerai plus, je le mets à l'épreuve, je défie la Grèce, et que la vérité triomphe. Cherchons un point dans lequel on puisse faire un juste parallèle. Homère, le père de la poésie, fut aussi le père de l'éloquence. L'éloquence était un objet de la plus haute importante dans l'éducation grecque : Homère le dit souvent, et quand Pelée confia Achille à Phénix pour l'élever,

3° M. Sherlock à très bien observé, que, l'image d'un aigle dans un colombier surpasse de beaucoup pour la grandeur et la nouveauté celle d'un autre animal, d'un lion, par exemple, qui répandait l'effroi parmi des brebis. Ce lion ferait fuir le troupeau ; mais l'effet que l'Aigle produit au milieu des colombes est d'un caractère bien plus original. En effet il serait impossible de rendre en notre langue par un seul mot toutes les idées que renferme l'expression énergique *Flutter'd*. Ce terme ne marque pas seulement le désordre et l'alarme, il peint encore le tumulte d'une troupe d'oiseaux, qu'une frayeur soudaine fait envoler tous à la fois, le trémoussement, le bruit, et pour ainsi dire, la vibration de leurs ailes, lorsqu'ils commencent à prendre l'essor. Voyez ensuite quelle profondeur dans ce contraste ! Un aigle parmi des colombes, un aigle, l'oiseau le plus fort, et le plus redoutable ; et de colombes, oiseaux efféminés, s'il est permis de parler ainsi, qu'on regarda toujours comme le symbole de la mollesse, et par conséquent de la peur. Ce n'est pas tout ; Shakespeare ne s'est pas contenté de faire descendre l'aigle parmi les colombes, il a voulu le faire descendre dans le colombier même, suivant la remarque judicieuse de M. Sherlock ; et c'est le dernier degré de l'effroi. Entassées les unes sur les autres, resserrées comme dans une prison qui les tient en présence du tyran, se mêlant, se pressant, de toutes parts, cherchant en vain à s'échapper par des issues trop étroites, leur trouble, leur malheur est au comble. Enfin, ce mot de colombier peut paraître bas dans notre Langue, mais en Anglois, il est très beau et très poétique. *Dovecote* s'emploie dans le style noble, au lieu que *Pigeon-house*, qui présente la même idée, est réservé pour le langage commun. Est-ce la faute de Shakespeare, si la beauté du terme dont il se sert ne peut pas se rendre en français ? Encore une réflexion, et je finis. Si quelqu'un trouvait exagéré l'opposition de l'aigle et des colombes, vice ma réponse. Lorsqu'un homme d'un grand mérite, et qui sent ce qu'il vaut, tel que Coriolan, est rebaisé par un autre qui lui est inférieur, il est naturel, qu'enflammé de colère, il s'élève lui-même au-dessous de la sienne. Il doit toujours y avoir deux hyperboles à la fois. Telles sont les principales beautés que m'ont frappée dans cette comparaison. Eh ! Que serait-ce donc si vous sentiez la force de chaque mot, et l'harmonie du vers Anglois ! Je ne doute pas qu'un Lecteur plus subtil ne puisse découvrir encore une foule de nouveaux rapports. On a beau méditer ce profond et inconcevable génie.

C'est un champ qu'on ne peut tellement moissonner Quel es dernier venu n'y trouvent à glaner. LA FONTAINE Cette note est de M. H.**

the character of him who speaks, we must know the situation of time in which he speaks, and have previously read, if not the whole piece, at least the scene.

70R

The brilliant, the flowery, the light Voltaire has introduced a fashion, as it were, of reading without attention. This magician has infused into our minds a most pernicious idleness, and a beauty, which is not superficial, now passes unobserved. One of the first lords of the city speaks to Coriolanus. Coriolanus, transported with rage, does not hear him; this is *one* beauty; he makes a violent apostrophe to the soldiers, this is *another* beauty; and with the same fierceness, the same fury, he makes, at the same instant, another apostrophe to Tullus, and there *three* beauties, founded in nature and in the particular character of Coriolanus will never be perceived by those who are accustomed to read superficially.

75R

Tacitus is the writer of antiquity who has drawn characters with the greatest strength, vivacity, and truth. Shakespeare has drawn them better than Tacitus.

I have much studied mathematics: I think I have precision in my ideas, and I would not have these words: «Shakespeare possesses all the most excellent talents of all writers, *and more*» pass for a frantic and poetical start. They are true, literally true. In the history of the wars of the king of Prussia, we may discover all the resources of Caesar and Alexander, and an infinity of new resources created by the astonishing genius of that monarch.

80R

In the poetry of Shakespeare, we find all the sources of poetical beauty that are known to all other poets, and an infinity of new sources of which they were ignorant. In this point of view, Shakespeare may be styled the Frederick of poetry.

85R

«The Enemies of Shakespeare shall say this,
then in a Friend it is cold Modesty *Jul. Caes.*»

The beauties of this poet are never superficial, they include a fund of truth, which augments their value in each

Thirdly, Mr. Sherlock has well observed, that the image of an eagle in a dove-cote much exceeds in grandeur and novelty that of any other animal, of a lion for instance, who diffuses terror among sheep. The lion puts the flock to flight, but the effect which the eagle produces amidst doves is of a style much more original. In fact it would be impossible to convey in our language (French) by a single word all the ideas that are included in that emphatical expression *Flutter'd*. This word not only marks the disorder and alarm; it also paints the tumult of a flock of birds, whom a sudden fright occasions to take wing all at once, the trembling, the sound, and as it were, the vibration of their wings, when they begin to take flight. Then see how striking is this contrast! An eagle among doves, an eagle, the strongest and the most formidable bird, and doves, effeminate birds. If I may so express myself, who are always considered as a symbol of gentleness, and consequently of fear. This is not all; Shakespeare is not contented with making the eagle descend among the doves; he will also make him descend into the dove-house itself, according to the judicious remark of Mr. Sherlock; and this is the highest degree of terror. Heaped one upon another, shut up as in a prison, which keeps them, in the presence of a tyrant, pressing, crowding each other on the very side, endeavouring in vain to escape through passages that are too narrow, their perplexity, their misery, is at the height. Lastly, this word *colombier* may seem low in our language, but in English it is very beautiful and poetical. *Dove-cote* is used in a noble style, while *pigeon-house*, which gives the same idea, is reserved for common language. Is it the fault of Shakespeare, that the beauty of the term which he employs cannot be translated into French? One reflection more, and I have done. If anyone should think the opposition between the eagle and the doves exaggerated, this is my answer. When a man of great merit, and who is conscious of his own deserts, like Coriolanus, is reviled by an inferior, it is natural for him, inflamed by passion, to exalt himself above his real worth, and to degrade the other below his. There must always be two hyperboles at once. Such are the principal beauties that have struck me in this similitude. Ah! What then would it be, if you were sensible of the force of every word, and of the harmony of the English versification! A reader more acute, I make no doubt, may still discover a multitude of new resemblances. It is in vain to meditate on this profound and inconceivable genius. «C'est un champ qu'on ne peut tellement moissonner/ Que les dernier venus n'y trouvent à glaner. La Fontaine » Though ever so completely reap'd, this field / To the last comer will some gleanings yield. *French Translator.*

90 les deux seules choses qu'il lui recommanda furent de faire de son fils un homme éloquent et un brave guerrier.
«Μυθῶν Τε ρηΤηρ εμεγαλ πρηη Τηρα
Τε εργωγ»

Il paraît le grand nombre de discours qu' Homère a introduits dans l'*Illiade* qu'il avait une prédilection particulière pour l'éloquence. Il y en a plusieurs qui sont très beaux. Ceux du neuvième livre passent pour les meilleurs, et
95 sont en effet trois chefs-d'œuvre. L'Armée grecque mise en déroute par Hector, qui avait menacé d'embraser leur flotte au lever du soleil, n'avait plus d'espérance que dans le retour d' Achille. L'objet n'était pas d'un médiocre intérêt. Il n'était plus question seulement de la prise de Troie, mais de la conservation de leur flotte, de leur vie, et de leur gloire, de la gloire des Grecs avides de la gloire seule. Agamemnon sentit bien la situation, et il choisit les Ambassadeurs avec le plus grand discernement : Ajax guerrier franc et brave pour parler au guerrier ; Phénix
100 qui l'avait élevé et qui connaissait chaque fibre de son cœur ; et Ulysse, le profond, le rusé Ulysse, le plus habile de tout le camp des Grecs, pour le tromper par l'éloquence. Les ambassadeurs sont dans la tente d'Achille. Allez lire leurs discours, et comparez-les ensuite avec impartialité avec celui que je vais rapporter. Plutarque dit qu'après le meurtre de Jules César, Brutus fit un discours pour calmer le peuple, qu'ensuite Antoine en fit un autre dont la conséquence fut que le peuple enflammé mit le feu à la maison de conjurés, et les aurait massacrés eux-mêmes
105 s'ils n'eussent pris la fuite. Shakespeare met la Tribune Romaine sur le théâtre. Brutus monte et expose les raisons qui l'ont déterminé à tuer César. Il dit qu'il avait voulu rendre à sa patrie la liberté que César lui avoir enlevée, qu'il aimait beaucoup César, mais qu'il aimait encore plus Rome. « César, dit-il, m'aima, je le pleure ; il fut heureux, je m'en réjouis ; il fut brave, je l'honore ; mais il fut ambitieux, et je l'ai tué ». Il finit ainsi sa harangue : « Voici mes derniers mots ; si j'ai tué mon plus cher ami pour le bien de Rome, je réserve le même poignard pour moi-même, en cas que ma patrie ait un jour besoin de ma mort ». Le peuple qui avait la plus haute opinion de la probité de
110 Brutus, est entièrement persuadé de la justice de la mort de César, crie que César était un Tyran, veut faire Brutus Dictateur à sa place, et se prépare à le conduire à sa maison avec les applaudissements les plus tumultueux. Brutus les prie de s'arrêter pour entendre Antoine qui entre dans ce moment avec le corps de César. Brutus part, Antoine monte dans la Tribune pour s'adresser au peuple qui était dans la disposition d'esprit que je viens d'indiquer. Il
115 parle ainsi :

Amis, Romains, Compatriotes, prêtez-moi l'oreille. Je viens pour inhumer César, non pour le louer. Le mal que font les hommes vit après eux : le bien est souvent enseveli avec leurs cendres. Qu'il en soit ainsi de César. Le noble Brutus vous a dit que César fut ambitieux ; s'il fut tel, c'était une faute grave et César l'a rigoureusement expiée. – Ici, de l'aveu de Brutus et des autres, car Brutus est un homme d'honneur, et tous les autres sont aussi
120 des hommes d'honneur, je viens pour parler aux funérailles de César.

Il était mon ami, il fut fidèle et juste envers moi ; mais Brutus dit qu'il était ambitieux ; et certes Brutus est un homme d'honneur – César a ramené dans Rome une foule de Captifs, dont les rançons ont rempli les coffres publics ; est-ce en ce point qu'il parut ambitieux ? Lorsque les pauvres gémissaient, César pleurait. L'ambition se-

perusal, and in that he is superior to all the world. But I will declaim no longer, I put it to the proof, I defy Greece and let Truth triumph. Let us find a passage in which a just parallel may be made. Homer, the father of poetry, was also the father of eloquence. Eloquence was an object of the utmost importance in the Grecian education: Homer, often mentions this, and when Peleus entrusted Achille to the tuition of Phœnix, the two only things which he recommended to him were, to make his son an eloquent man and a brave warrior^b. 90R

«Μυθῶν Τε ρητῶν ἐμεγαί πρηνι Τηρὰ Τε ἐγρῶν» 95R

It appears by the great number of speeches which Homer has introduced into the *Iliad*, that he had a particular predilection for eloquence. Many of them are very beautiful. Those in the ninth book are thought the best, and are really three masterpieces. The Grecian army put to flight by Hector, who had threatened to burn their fleet at sunset, had no hopes remaining but from the return of Achilles. The object was of no small importance. The taking of Troy was no longer the only point in question, but the preservation of their fleet, of their lives, and of their glory, of the glory of the Greeks, who were greedy of glory alone. Agamemnon was very sensible of their situation, and with the greatest discernment he chose ad ambassadors: Ajax, a blunt and brave warrior, to address a warrior; Phoenix, who had educated him, and who knew every fibre of his heart; and Ulysses, the profound, the crafty Ulysses, the ablest in all the Grecian camp, to deceive him by eloquence. The ambassadors are in the tent of Achilles. Go and read their speeches, and afterwards impartially compare them with what I am going to mention. Plutarch says that after the murder of Julius Caesar, Brutus made an harangue to calm the people; and that afterwards Antony made another; of which the consequence was, that the people, enraged, set the fire to the houses of the conspirators, and would have massacred them if they had not fled. Shakespeare brings the Roman rostra on the stage. Brutus ascends, and sets forth the reasons which determined him to kill Caesar. He says, that he was desirous to restore to his country that freedom of which Caesar had deprived her; that he loves Caesar much, but that he loved Rome more. «As Caesar,» says he, «loved me, I weep for him; as he was valiant, I honour him; but as he was ambitious, I slew him». He thus closes his speech: «With this I depart, that, as I slew my best lover for the good of Rome, I have the same dagger for myself, when it shall please my country to need my death». The people, who had the highest opinion of the probity of Brutus, are thoroughly persuaded of the justice of the death of Caesar, exclaim that 'Caesar was a tyrant', would make Brutus dictator in his room, and prepare to 'bring him to his house with shouts and clamours'. Brutus entreats them to stay and hear Antony, who enters at that instant with the body of Caesar. Brutus departs, Antony goes up into the chair to harangue the people, who were in that disposition of mind which I have just described. He speaks as follows: 100R 105R 110R 115R

Friends, Romans, countrymen, lend me your ears;

I come to bury Caesar, not to praise him. 120R

The evil, that men do, lives after them;

The good is oft interred with their bones;

Se let it be with Caesar! The noble Brutus

^bHe bade me teach three all the ways of war;
to shine in councils, and in camps to dare.

rait formée d'une trempe plus dure. Cependant Brutus dit qu'il était ambitieux ; et Brutus est un homme plein
125 d'humeur. Vous avez tous vu, qu'aux Lupercales trois fois je lui présentai une couronne de Roi, et que trois fois
il la refusa. Était-ce là de l'ambition ? Mais Brutus dit qu'il était ambitieux ; et sûrement Brutus est un homme
d'honneur. Je ne parle point pour désapprouver ce que Brutus a dit ; mais je suis ici pour dire ce que je fais. Vous
l'aimiez tous autrefois, et ce ne fut pas sans cause ; quelle cause vous empêche donc aujourd'hui de pleurer sur
lui ? O discernement, tu as fui chez les brutes grossières, et les hommes ont perdu leur raison ! Soyez indulgents
130 pour moi ; mon cœur est là dans ce cercueil avec César : jusqu'à ce je l'aie rappelé à moi, il faut que je m'arrête.

PREMIER PLÉBÉIEN

Il y a, ce me semble, beaucoup de raison dans ce qu'il dit ; si tu examines sensément cette affaire, César a essuyé
une grande injustice.

TROISIÈME PLÉBÉIEN.

135 Oui, est-il vrai, Compagnon ? Je crains qu'il ne vienne un plus méchant que lui dans sa place.

QUATRIÈME PLÉBÉIEN.

Avec-vous remarqué ces mots, Il ne voulut pas prendre la Couronne ? Donc il est certain qu'il n'était pas ambitieux.

PREMIER PLÉBÉIEN.

Si cela est prouvé, il en coûtera cher à quelques-uns.

140 SECOND PLÉBÉIEN.

(montrant Antoine) Le bon cœur ! à force de pleurer, ses yeux sont rouges comme le feu.

TROISIÈME PLÉBÉIEN.

Il n'est pas dans Rome un homme plus noble qu'Antoine.

QUATRIÈME PLÉBÉIEN.

145 Mais écoute-le, il recommence à parler.

ANTOINE

Hier encore, la parole de César aurait pu résister à l'univers : aujourd'hui le voilà gisant et pas un homme si chétif,
qu'il daigne lui rendre le moindre respect. Citoyens, si j'avais du penchant à pousser vos esprits à la révolte et à
remplir vous cœurs de rage, je pourrais nuire à Brutus et nuire à Cassius, qui, vous le savez tous, sont des hommes
150 d'honneur. Je ne veux pas leur nuire : je préfère de faire tort au mort, à moi, et vous-mêmes, plutôt que de nuire
à des hommes si pleins d'honneur. Mais voici un écrit sellé du sceau de César ; je l'ai trouvé dans son cabinet.
C'est son testament. Seulement que les comices assemblés entendent ce testament, que, pardonnez-le moi, je
n'ai pas dessein de vous lire ; et tous courront baiser les plaies de César mort, et recueillir sur des voiles les gouttes
de son sang sacré, oui, et implorer un des cheveux de sa tête comme un gage de mémoire ; et à leur mort ils le
155 recommanderont dans leur testament, le léguant à leur postérité comme un précieux héritage.

Hath told you, Caesar was ambitious;	
If it were so, it was a grievous fault;	125R
And grievously hath Caesar answer'd it.	
Here, under leave of Brutus, and the rest,	
(For Brutus is an honourable man;	
So are they all, all honourable men)	
Come I to speak in Caesar 's funeral.	130R
He was my friend, faithful and just to me:	
But Brutus says, he was ambitious;	
And Brutus is an honourable man.	
He hath brought many captives home to Rome,	
Whose ransoms did the general coffers fill:	135R
Did this in Caesar seem ambitious?	
When that the poor have cry'd, Caesar hath wept:	
Ambitious should be made of sterner stuff:	
Yet Brutus says, he was ambitious;	
And Brutus is an honourable man.	140R
You all did see, that, on the Lupercal,	
I thrice presented him a kingly crown,	
Which he did thrice refuse. Was this ambition?	
Yet Brutus says, he was ambitious;	
And, sure, he is an honourable man.	145R
I speak not to disprove what Brutus spoke,	
But here I am to speak what I do know.	
You all did love him once, not without cause;	
What cause withholds you then to mourn for him?	
O judgment, thou art fled to brutish beasts,	150R
And men have lost their reason! – Bear with me;	
My heart is in the coffin there with Caesar,	
And i must pause 'till it come back to me.	
1 PLEB. Methinks, there is much reason in his saying.	
2 PLEB. If thou consider rightly of the matter,	155R

QUATRIEME PLÉBÉIEN

Nous voulons entendre le testament ; lisez-le, Mac-Antoine.

TOUT LE PEUPLE

Le testament, le testament ; nous voulons entendre le testament de César.

160 ANTOINE.

Modérez-vous, dignes amis ; je ne dois pas le lire. Il n'est pas à propos que vous sachiez, combien César vous aimait. Vous n'êtes pas de fer, vous n'êtes pas de marbre, vous êtes des hommes, et étant des hommes et entendant le testament de César, il vous enflammerait, il vous rendrait furieux : il est bon que vous ne sachiez pas que vous êtes ses héritiers, car vous si le saviez, oh ! qu'en arriverait-il ?

165 QUATRIEME PLEBEIEN

Lisez le testament, nous voulons l'entendre, Antoine. Vous nous lisez le testament, le testament de César.

ANTOINE

Voulez-vous avoir de la patience ? Voulez-vous différer quelque-temps ? Je me suis trop avancé, en vous parlant du testament. Je crains de nuire à ces hommes d'honneur, dont les poignards ont massacré César. Je le crains.

170 QUATRIÈME PLÉBÉIEN.

Ce furent des Traîtres. Eux, des hommes d'honneur !

SÉCOND PLÉBIEN.

Ce sont des scélérats, des assassins. – Le testament, lisez le testament.

TOUT LE PEUPLE.

175 L'écrit, le testament.

ANTOINE.

Vous voulez donc me contraindre à lire le testament ? Formez donc un cercle autour du corps de César, et laissez-moi vous montrer celui qui fit le testament. Descendrai-je ? Me donnerez-vous la permission ?

TOUT LE PEUPLE

180 Venez, venez

SECOND PLÉBÉIEN

Descendez

TROISIÈME PLÉBÉIEN

Vous aurez la permission. (*ici Antoine descend de la Tribune.*)

Caesar has had great wrong.

3 PLEB. Has he, masters?

I fear, there will a worse come in his place.

4 PLEB. Mark'd ye his words? He would not take the crown;

Therefore, 'tis certain, he was not ambitious.

160R

1 PLEB. If it be found so, some will dear abide it

2 PLEB. Poor soul! His eyes are red as fire with weeping.

3 PLEB. There's not a nobler man in Rome, than Antony.

4 PLEB. Now mark him, he begin'd again to speak

ANT. But yesterday the word of Caesar might

165R

Have stood against the world: now lies he there,

And none so poor to do him reverence.

O masters! If I were dispos'd to stir

Your heart and minds to mutiny and rage,

I should do Brutus wrong, and Cassius wrong,

170R

Who, you all know, are honourable men:

I will not do them wrong; I rather choose

To wrong the dead, to wrong myself, and you,

Than I will wrong such honourable men.

But here's a parchment, with the seal of Caesar,

175R

I found it in his closet, 'tis his will:

Let but the commons hear this testament,

(Which, pardon me, I do not mean to read)

And they would go and kiss dead Caesar's wounds,

And dip their napkins in his sacred blood;

180R

Yea, beg a hair of him for memory,

And dying, mention it within their wills,

Bequeathing it, as a rich legacy,

Unto their issue.

185 QUATRIÈME PLÉBÉIEN.

Place, formons un cercle.

PREMIER PLÉBÉIEN *au peuple*.

Écartez-vous du cercueil, écartez-vous du corps.

SÉCOND PLÉBÉIEN.

190 Place pour Antoine, le très Noble Antoine.

ANTOINE.

Ne vous jetez pas ainsi sur moi, tenez-vous éloignés.

TOUT LE PEUPLE.

En arrière, place, reculons en arrière.

195 ANTOINE

Si vous avez des larmes, préparez-vous à les répandre maintenant. – Vous connaissez tous ce manteau. – Je me souviens du jour où César le porta pour la première fois ; c'était un soir d'été, dans sa tente, le jour même qu'il dompta les Nerviens. – Regardez ! à cet endroit, a pénétré le poignard de Cassius. Voyez, quelle large plaie a ouvert l'envieux Casca ! C'est par là que le bien-aimé Brutus enfonça le coup, et comme il retira à lui son fer impie, 200 remarquez jusqu'où le sang suivit le poignard, se précipitant au dehors comme pour connaître si c'était Brutus même qui assassinait si cruellement ; car Brutus, vous le savez, était l'idole de César. O Vous, Dieux !... Jugez avec quelle tendresse César l'aimait ! Ce coup fut pour lui, le plus cruel de tous ; car lorsque le Noble César vit Brutus le poignardant, l'ingratitude plus forte que les armes des traîtres, acheva de le vaincre. Alors son cœur magnanime se brisa, et de son manteau enveloppant son visage ; aux pieds même de la statue de Pompée ; qui, pendant 205 tout ce temps-là versait du sang, le Grand César tomba... Oh ! quelle chute mes Concitoyens, alors, vous et moi et chacun de nous fûmes terrassés du même coup, tandis que la trahison sanguinaire triompha sur nos têtes. – Oh, maintenant, vous pleurez, je le vois, vous sentez le serrement de la pitié. Ce sont de généreuses larmes. Bon cœurs ! quoi ! Vous pleurez en ne voyant encore que les plaies du manteau de notre César ! Regardez ici : le voici lui-même déchiré, comme vous voyez, par des traîtres ! *(il ôte le voile et découvre le corps ; un murmure de* 210 *frémissement et d'indignation retentit dans l'assemblée).*

PREMIER PLÉBÉIEN.

O spectacle de pitié !

SECOND PLÉBÉIEN.

O Noble César !

215 TROISIÈME PLÉBÉIEN.

4 PLEB. We'll hear the will: Read it, Mark Antony.	185R
ALL. The will, the will; we will hear Caesar's will.	
ANT. Have patience, gentle friends, I must not read it;	
It is not meet you know Caesar lov'd you.	
You are not wood, you are not stones, but men;	
And, being men, hearing the will of Caesar,	190R
It will inflame you, it will make you mad:	
'Tis good you know not that you are his heirs;	
For if you should, O, what would come of it!	
4 PLEB. Read the will; we will hear it, Antony;	
You shall read us the will; Caesar's will.	195R
ANT. Will you be patient? Will you stay a while?	
I have o'er-shot myself, to tell you of it.	
I fear, I wrong the honourable men,	
Whose daggers have stabb'd: I do fear it.	
4 PLEB. They were traitors: Honourable men!	200R
All. The will! the testament!	
2 PLEB. They were villains, murderers: the will! Read the will!	
ANT. You will compel me then to read the will?—	
Then make a ring about the corpse of Caesar,	
And let me show you him that made the will.	205R
Shall I descend? And will you give me leave?	
ALL. Come down.	
2 PLEB. Descend [He comes down from the pulpit].	
3 PLEB. You shall have leave.	
4 PLEB. A ring; stand round.	210R
1 PLEB. Stand from the hearse, stand from the body.	
2 PLEB. Room for Antony; - most noble Antony.	
ANT. Nay. prefs not so upon me; stand far off.	
ALL. Stand back! Room! Bear back!	
ANT. If you have tears, prepare to shed them now.	215R

O jour de calamité !

QUATRIÈME PLÉBÉIEN.

Traîtres ! scélérats !

PREMIER PLÉBÉIEN.

220 O sanglant, sanglant aspect

SECOND PLÉBÉIEN.

Nous voulons être vengés : vengeance. – Cherchons de toute part. – Brûlons. – Du feu. – la mort. – Massacrons.
Ne laissons pas vivre un des traîtres.

ANTOINE.

225 Arrêtez, Concitoyens.

PREMIER PLÉBÉIEN.

Paix-là ; écoutez le Noble Antoine.

SECOND PLÉBÉIEN.

Nous voulons l'écouter, nous voulons le suivre ; nous voulons mourir avec lui.

230 ANTOINE.

Bons amis, chers amis, que ce ne soit point moi qui vous précipite dans ce torrent d'émeute soudaine. – Ceux qui ont fait cette action sont des hommes d'honneur. Quels griefs personnels ils ont eu pour le faire ; hélas ! je ne le sais pas. Ils sont sages et hommes d'honneur, et sans doute ils vous donneront quelques raisons. – Je ne viens point, amis, surprendre insidieusement vos cœurs : je ne suis point un Orateur, comme l'est Brutus : mais
235 tel que vous me connaissez tous, un homme simple et franc qui aime mon ami. Et ils le savent bien, ceux qui me donnent publiquement la permission de parler de lui, (*montrant César*), car je n'ai ni grâces oratoires, ni méthode, ni talent, ni éloquence, ni ce grand art de la parole qui enflamme le sang des hommes. J'exprime naïvement ma pensée ; je ne vous dis que ce que vous savez vous-même. Je vous montre les blessures du bon César ; pauvres, pauvres bouches muettes ! Et je les charge de parler pour moi ; mais si j'étais Brutus, et que Brutus fut Antoine,
240 il y aurait alors un Antoine qui soulèverait vos esprits, qui donnerait à chaque plaie de César, une voix capable d'animer, d'exciter à la révolte, jusqu'aux pierres de Rome.

TOUT LE PEUPLE.

Nous voulons nous révolter..

PREMIER PLÉBÉIEN.

245 Nous voulons brûler la maison de Brutus..

TROISIÈME PLÉBÉIEN.

You all do know this mantle: I remember
 The first time ever Caesar put it on;
 'Twas on a summer's evening, in his tent;
 That day he overcame the Nervii:
 Look! In this place, ran Cassius' dagger through: 220R
 See, what a rent the envoys Casca made:
 Through this, the well-beloved Brutus stabb'd;
 And, as he pluck'd his cursed steel away,
 Mark how the blood of Caesar follow'd it;
 As rushing out of doors, to be resolv'd 225R
 If Brutus so unkindly knock'd, or no;
 For Brutus, as you know, was Caesar's angel:
 Judge, O you gods, how dearly Caesar lov'd him!
 this was the most unkindest cut of all:
 For when the noble Caesar saw him stab, 230R
 Ingratitude, more strong than traitor's arms,
 Quite vanquish'd him: then burst his mighty hear;
 And, in his mantle muffling up his face,
 Even at the base of Pompey's statue,
 Which all the while ran blood, great Caesar fell. 235R
 O, that a fall was there, my countrymen!
 They I, and you, and all of us fell down,
 Whilst bloody treason flourish'd over us.
 O, now you weep; and, I perceive, you feel
 The dint of pity: there are gracious drops. 240R
 Kind souls, what weep you, when you but behold
 Our Caesar's venture wounded? Look you here!
 Here is himself, marr'd, as you see, with traitors.
 1 PLEB. O piteous spectacle!
 2 PLEB. O noble Caesar! 245R
 3 PLEB. O woeful day!

Marchons donc, venez, cherchons les conspirateurs.

ANTOINE.

Écoutez-moi parler, Compatriotes; écoutez-moi encore.

250 TOUT LE PEUPLE.

Holà, silence; écoutons Antoine, le très Noble Antoine.

ANTOINE.

Quoi, mes amis, qu'allez-vous faire? Vous l'ignorez encore. En quoi César a-t-il mérité de vous tant d'amour? Hélas! vous l'ignorez. Il faut donc que je vous le dise. Vous avez oublié le testament dont je vous ai parlé.

255 TOUT LE PEUPLE.

Oh, il est vrai! le testament; Restons et écoutons le testament.

ANTOINE.

Le voici le testament, et scellé du sceau de César. – à chaque Citoyen Romain, à chacun de vous tous, il donne soixante-quinze drachmes.

260 SECOND PLÉBÉIEN.

O Noble César, nous vengerons sa mort.

TROISIÈME PLÉBÉIEN.

O Royal César!

ANTOINE.

265 Écoutez-moi avec patience.

TOUT LE PEUPLE.

Silence donc.

ANTOINE.

270 En outre, il vous a légué tous ses jardins, ses bocages fermés, et ses vergers récemment plantés sur l'autre rive du Tibre. Il vous les a laissés à vous et à vos héritiers à perpétuité, comme des lieux de plaisance, des promenades, champêtres, destinés à vos amusements, (*montrant César*). Ici était un César; quand en renaîtra-t-il un pareil?

PREMIER PLÉBÉIEN.

Jamais, jamais. – Venez, partons, partons; nous allons brûler son corps sur la place sacrée, et avec les tisons incendier toutes les maisons de traîtres. – enlevez le corps.

275 SECOND PLÉBÉIEN.

4 PLEB. O traitors, villains!

1 PLEB. O most bloody fight!

2 PLEB. We will be reveng'd: Revenge: About, - seek, - burn – fire, - kill, - stay – let not a traitor live.

ANT. Stay, countrymen.

250R

1 PLEB. Peace there: - hear the noble Antony.

2 PLEB. We'll hear him, we'll follow him, we'll die with him.

ANT. Good friends, sweet friends, let me not stir you up

To such a sudden flood of mutiny.

They, that have done this deed, are honourable;

255R

What private griefs they have, alas, I know not,

That made them do it; they are wise, and honourable,

And will, no doubt, with reasons answer you.

I come not, friends, to steal away your hears;

I am no orator, ad Brutus is:

260R

But as you know me all, a plain blunt man,

That love my friend; and that they know full well

That gave me publick leave to speak of him,

For I have neither wit, nor words, nor worth,

Action, nor utterance, nor the power of speech,

265R

To stir men's blood: I only speak right on;

I tell you that, which you yourselves do know;

Show you sweet Caesar's wounds, poor, poor dumb mouths!

And bid them speak for me; But were I Brutus,

And Brutus Antony, there were an Antony

270R

Would ruffle up your spirits, and put a tongue

In every wound of Caesar, that should move

The stones of Rome to rise and mutiny.

ALL. We'll mutiny.

1 PLEB. We'll burn the house of Brutus.

275R

Allez, apportez du feu.

TROISIÈME PLÉBÉIEN.

Abattez les bancs.

QUATRIÈME PLÉBÉIEN.

280 Abattez les sièges, les fenêtres, tout. *(Le Peuple sort emportant le corps)* ^C

Voilà ce qu'est Shakespeare, sous le voile de ma prose barbare, mais il est beau voilé ; nu, c'est la beauté même. Je n'oppose pas ce discours à un des trois discours d'Homère ; mais à tous les trois ensemble. Choisissez à présent le discours de Virgile, qui vous plaît le plus : mais quand j'ai nommé les chefs d'œuvres d'Homère, j'ai voulu dire tout ce que la poésie Grecque et Latine peut offrir de plus beau.

285 J'ai dit que Shakespeare égalait tous les Écrivains dans la partie où chacun d'eux excellait. Démosthène et Cicéron furent Orateurs de professions. Y a-t-il un seul de leur discours supérieur à celui-ci ? Vous répondez qu'il y en a. Je demande quel il est, et combien de fois vous l'avez lu ? Deux cents fois. Et le mien, combien de fois ? Une seule, Jeune Lecteur, je ne vous accuse point de juger témérairement. Je ne vous demande point de traduire votre discours favori en prose italienne, aussi mauvaise que la mienne, ni de lire mon discours deux cent fois, (comme
290 pourtant l'exacte justice semblerait l'exiger), je vous demande seulement de le relire une fois, et de le lire avec attention.

Vous l'avez donc relu, et vous préférez encore quelque discours grecs ou latin. Pardonnez, si j'ose insinuer que vous n'avez pas encore saisi toutes les beautés du discours d'Antoine. Que pensez-vous, par exemple, de ces mots «*qui, (la statue de Pompée) pendant ce temps-là, répandait du sang*». C'est une ineptie, dites-vous ; comment le marbre
295 que nous voyons dans le Palais Spada, pouvait-il répandre du sang ? C'est une absurdité manifeste. Hé bien, c'est-là un des plus beaux traits du discours. D'abord ce n'est pas Shakespeare qui dit ces mots, c'est Antoine qui parle. Ce n'est pas à vous qu'il parle, esprit éclairé, Logicien Profond, il parle au peuple romain. La circonstance d'ailleurs, se trouve dans toutes les histoires, et elle avait sans doute quelque fondement. Rome était alors occupée de mille idées de prodiges divers à l'occasion de la mort de César. Il est possible que, pour en augmenter le nombre, An-
300 toine ait inventé cette fable. Mais ce qui me paraît plus probable, c'est que quelque Sénateur imbécile, qui n'était pas du nombre des Conjurés, troublé par le tumulte, aura vu du sang de César, qui avait jailli sur la statue ; il sera rentré chez lui tout effrayé, et aura dit que la statue répandait du sang ; ses gens l'auront cru, en auront répandu le bruit, et Antoine en aura profité pour montrer combien les Dieux s'intéressaient à César. Quelque supposition que l'on fasse, c'était un argument *ad superstitionem*, adressé au peuple le plus superstitieux de la terre.
305 Mais à quoi bon, «*même au pied de la statue de Pompée ?*». C'est un trait des plus adroits. Pompée avait été ouvertement l'ami du Senat, et l'ami déclaré du Peuple. César avait toujours soutenu la cause du Peuple contre le Senat et contre Pompée. Ainsi ces paroles très artificieuses réveillaient en même temps dans leur souvenir toutes

^CJ'ai adopté dans cette scène la traduction de M. le Tourneur. J'espère qu'il me pardonnera d'y avoir fait un ou deux changements. N. du Traduct.

3 PLEB. Away then, come seek the conspiratos.

ANT. Yet hear me, countrymen; yet hear me speak.

ALL. Peace, ho! Hear Antony, most noble Antony.

ANT. Why, friends, know you go do you not what:

Wherein hath Caesar thus deserv'd your loves?

280R

Alas, you know not: - I must tell you then: -

You have forgot the will I told you of.

ALL. Most true; - the will; let's stay, and hear the will.

ANT. Here is the will, and under Caesar's seal.

To every Roman citizen he gives

285R

To every several man, seventy-five drachmas.

2 PLEB. Most noble Caesar! - we'll revenge his death.

3 PLEB. O royal Caesar!

Ant. Hear me with patience.

ALL. Peace, ho!

290R

ANT. Moreover he hath left you all his walks,

His private arbours, and new-planted orchards,

On this side Tiber; he hath left them you,

And to your heirs for ever; common pleasures,

To walk abroad, and recreate yourselves.

295R

Here was a Caesar : when comes such another?

1 PLEB. Never, never - Come, away, away:

We'll burn his body In the holy place,

And with the brands fire the traitors' houses.

Take up the body.

300R

2 PLEB. Go, fetch fire

3 PLEB. Pluck down benches.

4 PLEB. Pluck down forms, windows, and thing.

Exeunt Plebeian with the body^g

Such is Shakespeare in the veil of my barbarous prose^h: but he is beautiful even veiled; naked, he is beauty itself. I do not oppose this speech to any one of the three speeches in Homer, but to all three together. Now choose that speech in Virgil which pleases you best: but when I mentioned the masterpieces of Homer, I meant

305R

^gThe French translator had adopted in this scene the translation of M. de Tourneur, making one or two alteration for the better.

^hThe reader must remember that the original was written in Italian.

les oppressions qu'ils avaient souffertes, et toutes les bontés de César pour eux ; elles disaient : César votre Protecteur, votre ami constant et fidèle est tombé au pied de son plus cruel ennemi et du vôtre.

310 *Un soir d'été, ce jour qu'il vainquit les Nerviens ;* Que pensez-vous de cette circonstance ? Elle n'a rien d'absurde, dites-vous ; mais elle est triviale et inutile. Il n'y a rien d'inutile dans ce discours ; mais ce mot-ci est un des plus éloquentes qu'ait dit Antoine. Les Nerviens avaient été les ennemis les plus formidables de Rome, et ils n'avaient jamais été vaincus jusqu'à ce jour. L'assemblée à laquelle Antoine parlait, était toute composée de Citoyens et de Vétérans de César. Aux Citoyens ces mots disaient : voilà ce César qui vous a délivré de vos frayeurs, qui a donné
315 la sécurité de vos femmes et à vos enfants, et à vous-mêmes la jouissance libre des plaisirs et du repos. Ces mots disaient aux soldats ; voilà massacré par des traîtres, ce César qui vous conduisit à la gloire ; voilà ce César, sous lequel vous avez cueilli tous vos lauriers.

Chaque vers de ce discours mérite un éloge, et quand vous l'aurez examiné attentivement vous en conviendrez, et vous direz avec moi, que ni Démosthène, ni Cicéron, ni leur glorieux Émule, l'immortel Chatham, n'en ont jamais
320 fait un meilleur.

Vous avez remarqué l'adresse avec laquelle Antoine laissait à ses Auditeurs, le temps de s'échauffer mutuellement par les paroles qu'ils s'adressaient les uns aux autres. Mais il est possible que vous n'ayez pas fait attention à l'art supérieur, avec lequel Shakespeare a peint le peuple romain.

En général, le Peuple est partout Peuple, mais chaque Peuple a de plus son caractère particulier, et celui de
325 Londres, celui de Paris et celui de Rome, ont chacun un caractère fort différent. Ceux qui n'ont pas vu Rome, ne pourront pas imaginer avec quelle vérité le Peuple est peint dans ce discours, et peint tel qu'on le voit encore aujourd'hui. Le même emportement, la même violence dans ses mouvements, la même promptitude à s'enflammer, la même disposition à faire tout par l'impulsion du moment, et rien pas raison, voilà les qualités distinctives du peuple de Rome ; et les mots de Shakespeare, *égorger, brûler, massacrer*, sont des traits du caractère des
330 Transtévérins,^D tel qu'il se montre encore au moment que j'écris.

Je n'en aurais pas tant dit sur Shakespeare, si de Paris à Berlin, et de Berlin à Naples, je n'avais entendu son nom profané. Les mots *monstruosité* et *fossoyeurs*, m'ont été répétés dans toutes les Villes ; et pendant longtemps, je ne pus pas comprendre pourquoi tout le monde disait précisément ces deux mots, et jamais un troisième. Un jour par hasard, j'ouvris un volume de Voltaire, le mystère disparut ; les deux mots en question se trouvaient dans
335 ce volume, et tous les critiques les avaient appris par cœur. Voltaire n'est pas moins célèbre par l'étendue et par la variété de ses talents que par sa mauvaise foi, et par l'habitude qu'il avait de piller d'abord, et de calomnier après tous les vivants et tous les morts. Lisez *Zaire* et *Othello*, et jugez si ce que je dis n'est pas vrai, à l'égard de Shakespeare. Si Voltaire a dit beaucoup de mal contre ce poète, il a eu pour le faire de fortes raisons. Le brigand qui vole a de fortes raisons pour assassiner après. Voltaire possédait le talent d'assassiner avec grâce, et il savait
340 bien qu'un bon mot fait plus d'effet que vingt démonstrations. Mais s'il a dit de jolies choses contre notre poète, il en a dit aussi en sa faveur. En voici une qu'il me dit un jour. Sur ce que j'avais observé, que les Nations étran-

^D On appelle ainsi à Rome, ceux qui habitent le quartier qui est situé au-delà du Tibre. Ils sont célèbres dans toute l'Italie, par leur méchanceté.
N. du Traduc.

to include all the most beautiful passages that the Greek and Latin poetry can produce.

I have said, that Shakespeare equals all writers in the part in which each of them excels. Demosthenes and Cicero were orators by profession. Is there any one of their orations superior to this? You answer, that there is. I ask, which it is, and how often you have read it? Two hundred times. And mine, how often? Once only. Young reader, I do not accuse you of judging rashly. I do not ask you to translate your favourite oration into Italian prose as bad as mine, not to read my discourse two hundred times (which strict justice, however, would seem to require); I ask you only to read it once more, and to read it with attention.

You have then read it again, and you still prefer some Greek or Latin oration. Excuse me, if I venture to insinuate that you are not yet apprized of all the beauties of the speech of Antony. What think you for instance, of these words: «*which (Pompey's statue)/ All the While ran with blood.*» It is a silly conceit, say you. How could the marble which we see in the Spada palace run with blood? It is a manifest absurdity. Mighty well this is one of the finest passages in the speech. And first, it is not Shakespeare who says these words; it is Antony who speaks. He does not speak to you, bright spirit, profound logician; he speaks to the Roman people. Besides, the circumstance is mentioned in all histories, and had without doubt some foundation. Rome was then engaged with a thousand ideas of various prodigies occasioned by the death of Caesar. It is possible, that, to increase the number of them, Antony might invent this fable. But what appears to me more probable is, that some pusillanimous senator, who was not one of the conspirators, terrified by the tumult, might have seen some of the blood of Caesar which had spirted on the statue; he comes home much affrighted, and says that the statue ran with blood; his family believe him, they spread the report, and Antony avails himself of it to show how much the Gods are interested for Caesar. Suppose what you will, it was an argument *ad superstitionem*, addressed to the most superstitious people in the world. But to what good purpose, «*Ev'n et the base of Pompey's statue?*» This is a fly stroke. Pompey had been openly the friend of the Senate, and Caesar the declared friend of the people. Caesar had always supported the cause of the people against the Senate, and against Pompey. Thus these very artful words at once recalled to their memory all the oppressions which that had suffered, and all the kindness of Caesar towards them; that said, 'Caesar, you protector, your constant and faithful friend, is fallen at the feet of his and your most cruel enemy' 'twas on a summer's evening – «*That day he overcome the Nervii*». What think of this circumstance? There is nothing absurd in it, you say; but it is trifling and useless. There is nothing useless in this speech; but this word is one of the most eloquent that Antony has spoken. The Nervii had been some of the most formidable enemies of Rome, and they had never been conquered till that day. The assembly which Antony harangued was entirely composed of citizens and of the veterans of Caesar. To the citizens these words said 'see that Caesar who has delivered you from your fears, who has given safety to your wives and children, and to yourselves the free enjoyment of pleasure and repose!' These words said to the soldiers: 'see, massacred by traitors, that Caesar who conducted you to glory; see that Caesar under whom you gathered all your laurels!'

Every line of this speech deserves an elogium; and, when you have examined it attentively, you will allow it,

gers ne goûtaient pas notre Shakespeare, «*cela est vrai, - me répondit-il, - mais elles ne le connaissent que par les traductions. Les défauts légers restent, les grandes beautés d'évanouissent, et un homme né aveugle ne peut se persuader qu'une rose soit belle, quand les épines lui piquent les doigts*». Mot charmant et bien digne se son

345 auteur.

Les étrangers qui ne connaissent pas Shakespeare, veulent le comparer avec Racine. Racine écrivit des tragédies, et Shakespeare n'a jamais écrit une tragédie. On ne peut donc pas les comparer sous ce rapport ; mais je ne veux les comparer en rien, car je suis un admirateur sincère de Racine, et je ne veux pas lui faire tort.

On ne peut pas dire que j'ai été avare de mes louanges envers les Grecs. Ils ont inventé beaucoup ; mais ils n'ont
350 pas tout inventé. Le télescope, la poudre à canon, l'Art de l'imprimerie sont des inventions des temps modernes.

Thespis inventa un genre de poésie, Eschyle lui fit faire des progrès. Euripide et Sophocle le perfectionnèrent. Racine suivit ces modèles du moins *passibus aequis*. Mais Shakespeare impatient du frein et dédaignant l'imitation, s'ouvrit une nouvelle Carrière, la franchit sur l'aile du génie, et créa un genre tout nouveau. Johnson son contemporain observa les unités ; Shakespeare ne voulut pas les observer. Il dit à Johnson : vous mettrez votre
355 scène à Rome, et il faut que le spectateur qui fait qu'il est à Londres, fasse un effort d'imagination pour se croire à Rome. Qu'il fasse pour moi deux efforts d'imagination. Qu'il se croie à Rome, quand on lève la toile au premier acte ; et quand on la lève au cinquième, qu'il se croie à Philippes. Quelle en sera la conséquence ? Vous ferez une tragédie remplie de Déclamations froides, qui contiendra des invraisemblances choquantes, en rassemblant des événements qui n'ont jamais pu arriver en vingt-quatre heures : et cette tragédie sera vide d'action, ce qui est
360 opposé à l'idée fondamentale de la représentation Théâtrale qui doit montrer une action (*Δραμα*) en Dialogue. Je sacrifierai les unités auxquelles on ne peut se soumettre qu'aux dépens de l'action, et pour être exact en quelques points, je ne veux pas être absurde en mille autres. Faites donc, lui dit-il, des tragédies ; je ne ferais jamais une tragédie. Je composerai des pièces dramatiques qui intéresseront toutes les classes du genre humain, tant que le genre humain existera.» Telle fut l'idée de Shakespeare, et c'est sur cette idée qu'il faut le juger.

365 Mais les *Monstruosités* et les *fossoyeurs* ? l'unique but de Shakespeare fut de faire la fortune, et pour cela il fallait remplir la salle de spectacle. En même temps qu'il faisait entrer la Duchesse dans les loges, il voulait faire entrer ses gens dans le parterre. Le peuple a toujours de l'argent ; pour le lui faire dépenser, il faut le divertir et Shakespeare força son génie sublime à se plier au goût grossier de la populace, comme Sylla plaisantait avec ses soldats. Quel est celui qui est la gloire et l'honneur de la France ? Il n'y a qu'une voix : c'est Molière. Voyons si ces deux
370 Auteurs se sont rencontrés précisément sur le même point et par la même raison. C'est un fait connu de tout Paris, que le chef-d'œuvre de la scène française, le *Misanthrope*, est tombé à la première représentation, et que pour le relever et le soutenir ensuite, Molière fit *Les Fourberies de Scapin*, et que pour faire passer sept ou huit Comédies excellentes, il fut obligé de composer autant de farces.

Telle est à la lettre l'histoire de Shakespeare, avec cette différence que les bouffonneries que Molière faisait suc-

and will say with me, that neither Demosthenes, nor Cicero, nor their glorious rival, the immortal Chatham, ever made a better.

You have observed the address with which Antony gives his hearers time to be mutually inflamed by the words which they address to one another. But possibly you may not have attended to the superior art with which Shakespeare has drawn the Roman people. 345R

In general, the people are everywhere the people, but every people have also their own particular character, and those of London, of Paris, and of Rome, have each a very different character. Those who have not seen Rome cannot imagine with what truth the people are drawn in this speech, and drawn such as we see them at this day. The same passion, the same violence in their emotions, the same readiness to be inflamed, the same disposition to do everything by the impulse of a moment, and nothing by reason; these are the distinctive qualities of the people of Rome; and the words of Shakespeare, *burn, fire, kill, slay*; are the lines of the character of the Transteverins^{Et}, such as it still appears at the moment of my writing^l. 350R

I should not have said so much upon Shakespeare, if from Paris to Berlin, and from Berlin to Naples, I had not heard his name profaned. The words *monstrous farces* and *grave-digger*^l have been repeated to me in every town, and for a long time, I could not conceive why every one uttered precisely these two words, and not a third. One day happening to open a volume of Voltaire, the mystery disappeared: the two words in question were found in that volume, and all the critics had learned them by heart. Voltaire is no less celebrated for the extent and variety of talents, than for his dishonesty, and for his practice of first pillaging, and afterwards calumniating all the living and the dead. Read *Zara* and *Othello*, and judge whether what I say be not true with regard to Shakespeare. If Voltaire has much reviled his poet, he had strong reasons. The highwayman who robs has strong reasons afterwards to murder. Voltaire possessed the talents of murdering gracefully, and he well knew that a joke has more effect than twenty demonstrations. But if he has said some pretty things against our poet, he has also said some in his favour. Take one which he once said to me. On my observing, that foreign nations do not relish our Shakespeare that, replied he, «*is true, but they only know him by translations. Slight faults remain, great beauties vanish, and a man born bling cannot persuade himself that a rose is beautiful when the thorns prick his fingers*». A charming expression, and worthy of its author. Foreigners, who are unacquainted with Shakespeare, are fond of comparing him to Racine. Racine wrote tragedies, and Shakespeare never wrote a tragedy. They cannot therefore be compared on that head; but I will not compare them in anything; for I am a sincere admirer of Racine, and I will not injure him. 360R 365R 370R

It cannot be said that I have been niggardly of my praises of the Greeks. They have invented much; but they have not invented everything. The telescope, gunpowder, and the art of printing, are the inventions of modern times. Thespis invented one species of poetry; Aeschylus made some progress in it; Euripides and Sophocles brought it to perfection. Racine followed these models at least *passibus æquis*. But Shakespeare, impatient of

^{Et}This is the appellation at Rome of those who inhabit the quatered which is situated beyond the Tyber. They are famous throughout Italy for their wickedness. French translator.

^l Shakespeare was never at Rome. How can he then so well acquainted the manners of the people? English Translator.

^lMonstrosités et fossoyeurs.

375 céder à ses pièces, Shakespeare les entrelaçait dans les siennes. Ce fut une circonstance fort heureuse pour le poète français qu'on représentât deux pièces le même jour. C'était pour lui un moyen de dire avec impunité des choses triviales ; moyen dont Shakespeare fut privé, puisque l'on ne donnait de son temps qu'une seule pièce. Les petites pièces de Molière duraient à la représentation une heure et demie. Celles de Shakespeare en général ne duraient pas plus de quinze minutes ; ce n'était le plus souvent que deux scènes très courtes, et cette *Monstruosité*
380 des *Fossoyeurs*, est une seule scène écrite dans le genre bas de Molière pour divertir le peuple, et sur cette scène seule qui dure huit minutes à la représentation, les critiques éclairés de ce siècle ont condamné dix volumes des poésies de Shakespeare.

Les Artistes sont partout les mêmes. Ce qu'a fait Shakespeare à Londres, Molière à Paris, Raphaël l'a fait à Rome, et l'a fait dans son chef-d'œuvre, dans le chef-d'œuvre de la peinture, dans sa *Transfiguration*. Les deux domini-
385 cains à genoux sont une violation du bon sens, et des unités de lieu, de temps et d'action aussi choquante qu'il est possible de l'imaginer. Mais gardons-nous de croire que Raphaël n'en ait pas senti l'absurdité plus que nous. Son maître l'a voulu ainsi, et il a fallu lui plaire. Au lieu de dire : Raphaël manquait de goût, disons Raphaël a voulu devenir Cardinal. Le maître de Shakespeare et de Molière était le peuple, montre inepte et bizarre : pour le satisfaire, ces écrivains furent obligés de déposer leur propre esprit, et de prendre l'esprit du parterre. Il n'exista jamais trois
390 hommes qui eussent plus de goût que Raphaël, Molière et Shakespeare. Tous trois ont violé le bon goût. Mais ne disons pas pour cela qu'ils ne l'ont pas connu ; disons qu'ils l'ont sacrifié au désir de faire leur fortune.

the curb, and disdaining imitation, opened to himself, a new road, leaped over it under the wind of genius, and 375R
 crated a species quite new. Johnson, his contemporary, observed the unities; Shakespeare would not observe
 them; he said to Jonson, 'You place your scene at Rome; and the spectator, who knows that he is at London, must
 make an effort of imagination to believe himself at Rome. Let him make two efforts of imagination for me. Let
 him suppose himself at Rome, when the curtain rises in the first act, and when it rises in the fifth, let him suppose
 himself at Philippi. What will be the consequence of it? You will make a tragedy full of frigid declamations, which 380R
 will contain some disgusting improbabilities, by crowding together some events which could never happen in
 twentyfour hours; and this tragedy, being destitute of action, will be opposite to the fundamental idea of theatrical
 representation, which ought to show an action (Δράμα) in dialogue. I will sacrifice the unities, to which one cannot
 submit but at the expense of action; and to be exact in some points. I will not be absurd in a thousand. Make
 them, added he, tragedies; I will never make a tragedy. I will compose some dramatic pieces which will interest 385R
 all classes of mankind as long as mankind shall exist'. Such was the idea of Shakespeare, and on this idea, he must
 be judges. But the *Monstrous Forces* and *Grave-digger*? The only view of Shakespeare was to make his fortune,
 and for that it was necessary to fill the play-house. At the same time that he caused a duchess to enter the boxes,
 he would cause their servants to enter the pit. The people have always money. To make them spend it, they must
 be diverted, and Shakespeare forces his sublime genius to stoop to the gross taste of the populace, as Sylla jested 390R
 with his soldiers. Who is the glory and the honour of France? There is only one voice; Moliere. Let us see whether
 there two authors have met exactly at the same point, and for the same reason. It is a fact known to all Paris,
 that the master-piece of the French stage, the *Misanthrope*, failed at the first representation; that, in order to
 raise it, and afterwards to support it, Molière made *The Tricks of Scapin*; and that, in order to make seven or eight
 excellent comedies succeed, he was obliged to compose as many farces. 395R

Such is literally the history of Shakespeare, with this difference, that the buffooneries which Molière annexed
 to his pieces Shakespeare interwove into his. It was a happy circumstance for the French poet, that two pieces
 were acted on the same day. It gave him an occasion of saying trifling things with impunity; an occasion of which
 Shakespeare was deprived, as in his time one piece only was exhibited. The little pieces of Molière took up in acting
 an hour and a half. Those of Shakespeare in general did not last above fifteen minutes; this most frequently was 400R
 no more than two very short scenes, and that *Monstrous farces* e of the *Grave-diggers* is a single scene, written
 in the low manner of Molière to divert the people; and for this single scene, which takes up eight minutes in the
 representation, the enlightened critics of this age have condemned ten volumes of the plays^m of Shakespeare.

Artists are everywhere the same. What Shakespeare did at London, and Molière at Paris, Raphael has done
 at Rome, and he has done it in his masterpiece, in the masterpiece of painting, his *Transfiguration*. The two 405R
 Dominicans on their knees are as shocking a violation of good sense, and of the unities of place, of time, and of
 action, as it is possible to imagine. But we must not by any means suppose that Raphael was not more sensible
 of the absurdity than we are. His master would have it so, and he was obliged to please him. Instead of saying,
 Raphael wanted taste; let us say, Raphael wanted to be a cardinal. The master of Shakespeare and Molière was the

^mIn the French it is 'poesics'.

people, a foolish and fantastic monster: to satisfy it these writers were obliged to lay aside their own genius, and 410R
to assume the genius of the pit. There never existed three men who had more taste than Raphael, Molière, and
Shakespeare. All three have erred against good taste. But let us not therefore say, that they were unacquainted
with it; let us rather say, that that sacrificed it to the desire of making their fortunes.

Annexe 2 All'Ornatissimo Signor Sherlock l'abate Luigi Godard

dans

Martin Sherlock, *Consiglio ad un giovane poeta*, 1790, pp. 107-108.

O D'Euterpe gentil delizia e cura
Sherlock, se teco rivestir poteri
Di Toscana armonia l'Anglico Vate,
Che in Pindo addusse il gran Cantore Argivo,
Modulator di fervidi concenti;
Lascia che a' modi de l'Ausonia cetra
Sciolga le irrequiete ale d'un'inno,
E a Te Timoteo i' riconduca, e' l suono,
Che orgoglio, ira, pietate, amor, vendetta
Nel sen spirò del domitor del mondo.
Certo minor de la natia sua forza
Sona il mio carme nel novel linguaggio;
e or forse al rezzo de gli auriti mirti,
di Dryden la sdegnosa ombra severa
De l'ardimento mio ragiona a' cigni,
Che lungo l'acque de l'Elisia valle
Batton fulgide d'or candide penne.
L' te giudice chiamo. A te qual fonte
Del più sublime poetar non apre
La fida Euterpe? Tu 'l Latin Parnasso,
Tu 'l gufo segue, Te d'Orazio amica,
Madre d'Urbanità, sferza del dotto,
Seguace di Boileau critica saggia;
Onde gli error schivar, scorgere il bello,
E pregiar sol con Poesia congiunto
Giudizio, estro, armonia, grazie e la rara
Inspiratrice verità, che 'l genio
Per non fallevol via guidi sicura.
Né l'Italo tu men dotto Eliconaa
Conosci, e i nervi de la Tosca lingua,
Ch'emulatrice de la Lozia pingge
Or grave e forte il procelloso Marte
Chiuso in aureo splendor d'Etnea lorica;
Or mite e dolce fra l'erbose margo
Con taciturno piè rivo fuggente;
Ed or calda d'ardir spazia l'eccelse
Vie de' fantasmi, e pennelleggia al vivo
Socratici pensier, pittrici idee,
Parlanti obbietti, silmulacri, e tutto
Il moltiforme di natura aspetto.

Annexe 3 All'Eruditissimo signor Sherlock sonetto

dans

Martin Sherlock, *Consiglio ad un giovane poeta*, 1790, p. 136.

Chi pon silenzio in Pindo al turbin roco
Di vuoti di ragion carmi sonanti?
Chi full'are del Gusto avviva il foco
Dal Cener freddo che premealo innati?

Sei tu, Saggio Sherlock, che prese a gioco
Le magic'opere e i favolosi incanti,
Fai che a Natura e a Verità dian loco
L'altre follie de' Paladini erranti:

Tu dissipi i Danteschi orror segreti,
Che in Ausonia finor culto divino
Ebber dai troppo creduli poeti;

Onde il guardo volgendo al suol Latino
Flacco e Boileau, fatti per te più lieti;
Ecco , gridano, o Italia, il tuo Longino.

Dell'Abate Antonio Scarpelli
Sotto custode d'Arcadia in Roma

Bibliographie

ŒUVRES DE MARTIN SHERLOCK

SHERLOCK MARTIN, *A Fragment on Shakespeare, Extracted from Advice to a Young Poet, by the Rev. Martin Sherlock. Translated from the French*, London, G. G. J. and J. Robinson, 1786.

SHERLOCK MARTIN, *Consiglio ad un giovane poeta*, London, J. Nichold & P. Elmsly, 1780, quatrième édition.

SHERLOCK MARTIN, *Consiglio ad un giovane poeta*, s.l.[Naples], s.d[1779].

SHERLOCK MARTIN, *Consiglio ad un giovane poeta*, s.l.[Rome], 1790.

SHERLOCK MARTIN, *Fragment sur Shakespear, tiré des Conseils à un Jeune Poète Par M. Sherlock. Traduit de l'Italien Par M.D.R.*, Londres et Paris, Esprit Librairie, La Veuve Duchesne, 1780.

SHERLOCK MARTIN, *Letters from an English Traveller. Translated from the French original printed at Geneva and Paris*, London, J. Nichols, t. Cadell, P. Elmsly, H. Payne, and N. Conant, 1780.

SHERLOCK MARTIN, *Letters on Several Subjects: By the Rev. Martin Sherlock, A.M.*, London, J. Nichols, T. Cadell, P. Elmsly, H. Payne, and N. Conant, 1781.

SHERLOCK MARTIN, lettre de à l'abbé Ferdinando Galiani du 8 décembre 1778, dans *Epistolario Francese dell'Abate Ferdinando Galiani*, Vol 1, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, Ms 31.A.13, 1778.

SHERLOCK MARTIN, *Lettres d'un voyageur anglois*, Londres, 1780.

SHERLOCK MARTIN, *Lettres d'un voyageur anglois*, Verlag Nicht Ermittlbar, 1779.

SHERLOCK MARTIN, *New Letters from an English Traveller. Written Originally in French by the Re. Martin Sherlock, A.M. Chaplain to the Right Honourable the Earl of Bristol and now translated into English by the Author*, London, J. Nichols, t. Cadell, P. Elmsly, H. Payne, and N. Conant, 1781.

SHERLOCK MARTIN, *Nouvelles lettres d'un voyageur anglois*, Londres et Paris, chez Esprit, La veuve Duchesne, 1780, seconde édition.

LIVRES ANCIENS SUR MARTIN SHERLOCK

ANONYME, *La Sherlock-Scarpelleide o dia Prodromo al Parnaso Italiano accusato, e difeso. Sonetti*, Parnaso, 1779.

ANONYME, *Lettere Villeresche*, s.l. [Napoli], 1779.

BASSI ANTONIO BENEDETTO, *Observations sur les poètes Italiens*, Paris, La Veuve Duchesne, 1780.

DI LEO MARCIANO, *Consiglio di un giovine poeta al sig. Sherlock dell' abate d. Marciano Di Leo*, s.l.[Naples], 1779.

DIONISI GIUSEPPE, *Avviso al sig. Sherlock intorno al suo Consiglio ad un giovane poeta*, Macerata, Presso Bartolomeo Capitani, 1781.

GODARD LUIGI, *Dell'Abate Luigi Godard All'Onoratissimo signor Sherlock*, dans SHERLOCK MARTIN, *Consiglio ad un giovane poeta*, s.l., 1790.

Lettere inedite e sparse di Vincenzo Monti, raccolte, ordinate e illustrate da Alfonso Bertoldi e Giuseppe Mazzatinti, Torino, Roux, 1893.

MENGHINI MARIO, *Monti, Sherlock e Zacchirolì*, «Nuova Antologia», Vol. LVIII (1895), Roma, pp, 304-321.

RANIERI RASTRELLI GIOVANNI, *Lettera di Giovanni Ranieri Rastrelli a Corilla Olimpica Pistoiese*, 2 Novembre 1783.

SCARPELLI ANTONIO, *All'Eruditissimo signor Sherlock sonetto*, dans SHERLOCK MARTIN, *Consiglio a un giovane poeta*, s.l., 1790.

WALPOLE HORACE, *The Letters of Horace Walpole Earl of Orford (1778-1797)*, 6 vols, London,

Richard Bentley, 1840, 15 Février 1782, vol VI.

ZORZI ALESSANDRO, *Tre Lettere di Alessandro Zorzi Veneziano al sig. Propost Marco Lastri fiorentino intorno a ciò che ha scritto il sig. Martino Sherlock. I. dello stato della poesia italiana. II. Dell'Ariosto. III. Del Sakespear*, Ferrara, Giuseppe Rinaldi, 1779.

ARTICLES ANCIENS SUR MARTIN SHERLOCK

A Fragment on Shakespeare, extracted from Advice to a young poet. By the Rev Martin Sherlock, «The Montly review», vol. LXXVI (1787), pp. 173-174.

A Fragment on Shakespeare, extracted from Advice to a young poet. By the Rev Martin Sherlock, «The Critical review», vol. LXII (1786), pp. 348-350.

Consiglio ad un Giovane Poeta dal Sig. Shelock, «Novelle Letterarie di Firenze», (2 aprile 1779), pp. 214-218.

Consiglio ad un giovane poeta dal Sig. Sherlock, «Efemeridi Letterarie di Roma», t. VIII, No 9, (27 febbraio 1779), pp. 66-69.

Consiglio ad un giovane Poeta dal Signor Sherlock, «Journal de Littérature des Sciences et des Arts», t. V, (1779), pp. 393-354.

Consiglio ad un giovane poeta, &c. Conseil à un jeune poëte, «Esprit des Journaux», t. VII (juillet 1779), pp. 219- 229.

Consiglio ad un Giovane Poeta, &c. i.e. Conseil to a Young Poet. By Martin Sherlock, «The Montly review», vol LXI (1779), pp. 460-462.

Consiglio ad un giovane Poëta, dal Sig. Sherlock, «Mercure de France», (19 février 1780), pp. 99-118.

Lettera di un ferrarese agli autori delle Efemeridi Romane, «Efemeridi letterarie di Roma», t. VIII, No 33 (14 Agosto 1779), pp. 258-259.

Lettera di un ferrarese agli autori delle Efemeridi Romane, «Efemeridi letterarie di Roma», t. VIII, No 34 (21 Agosto 1779), pp. 266-267.

Lettere tre di Alessandro Zorzi, &c. Lettres au nombre de trois adressées par M. Alessandro Zorzi, Vénitien, à M. le prév^{ot} Marc Lastri, Florentin, sur les assertions que M. Sherlock () a avancées concernant la poésie italienne, l'Arioste & Shakespeare*, «Esprit des Journaux», t. VIII (août 1779), pp. 371-375.

Letters From an English Traveller [Martin Sherlock esq.], «The Critical review», vol. XLIII (1779), pp. 456-458.

Letters of an English Traveller, Martin Sherlock, «The Montly review», vol. LXIII (1780), pp. 45-47.

Letters on several subjects. By the Rev. Martin Sherlock, «The Montly review», vol. LXV (1782), pp. 1-8.

Lettres d'un Voyageur Anglois, i. e. Letters of an English Traveller, «The Montly review», vol. LXI (1779), pp. 460-465.

New Letters from an English Traveller, «The Montly review», vol. LXIV (1781), pp. 106-111.

New Letters from an English Traveller. Written originally in French. By the Rev. Martin Sherlock, «The Gentleman's Magazine», vol. LI (1781), pp. 30-31.

New Letters from an English Traveller. Written originally in French. By the Rev. Martin Sherlock, «The Critical review», vol. LI (1781), pp. 58-61.

Nouvelles Lettres d'un Voyageur Anglois – More Letters of an English Traveller. By Martin Sherlock, «The Montly review», vol. LXII (1780), pp. 548-553.

Observations sur les Poètes Italiens, par M. Bassi, ou Réponse aux remarques sur les mêmes Poètes du Voyageur Anglois M. Sherlock, «Mercure de France», (12 août 1780), pp. 86-91.

Observations sur les Poètes Italiens, par M. Bassi, ou Réponse aux remarques sur les mêmes Poètes du Voyageur Anglois M. Sherlock, «Journal de Littérature des Sciences et des Arts», Vol. IV, pp. 246-256.

Observations sur les Poètes Italiens, par M. Bassi, ou Réponse aux remarques sur les mêmes Poètes du Voyageur Anglois M. Sherlock, «Année littéraire», t. VII, pp. 217-237.

Observations sur les Poètes Italiens, par M. Bassi, ou Réponse aux remarques sur les mêmes Poètes du Voyageur Anglois M. Sherlock, «Journal des Savants», (novembre 1780), pp. 2298-2301.

SCARPELLI ANTONIO, *Consiglio ad un giovane poeta del Sig. Sherlock. Amicus Socrates, amicus Plato, sed magis amica veritas*, «Efemeridi letterarie di Roma», t. VIII, No 8 (20 febbraio 1779), pp. 57-61.

SCARPELLI ANTONIO, *Lettera del Sig. Ab. Antonio Scarpelli*, «Efemeridi Letterarie di Roma», t. VII, No 40, (2 Ottobre 1779), pp. 318-319.

ZORZI ALESSANDRO, *Lettere di Alessandro Zorzi Veneziano al Sig. Proposto Marco Lastrì Fiorentino*, «Novelle Letterarie di Firenze», No 18 (30 aprile 1779), pp. 284-287.

ŒUVRES DE REFERENCE SUR MARTIN SHERLOCK

AA.VV., *Tre secoli di Storia dell'Arcadia*, Roma, Biblioteca Vallicelliana, 1991.

ACQUARO GRAZIOSI MARIA TERESA, *Pietro Metastasio e l'Arcadia*, dans (éd) ONORATI FRANCO, *Tricentenario metastasiano. Metastasio da Roma all'Europa*, Incontro di studi (21 ottobre 1998), Roma, Fondazione Marco Besso, 1998, pp. 49-61.

BIAGINI ENZA, *Il carteggio tra Amaduzzi e Corilla Olimpica 1775-1792*, Firenze, Olschki, 2000.

CROCE BENEDETTO, *Un viaggiatore in Italia nel Settecento apostolo dello Shakespeare*, «La critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da Benedetto Croce», XXVI, Napoli, 1928, pp. 461-467.

DE BEER GAVIN, ROUSSEAU ANDRÉ-MICHEL, *Voltaire's British visitors*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1967.

DIONISOTTI CARLO, *Ricordi della Scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998.

MORELLI LUCIANA (éd), *Il carteggio tra Amaduzzi e Corilla Olimpica. 1775-1792*, Firenze, Olschki, 2000.

DE SANTIS VINCENZO, *Napoli nelle Lettres d'un voyageur anglois (1779) di Martin Sherlock e nell'editoria di viaggio in Francia nel secondo Settecento*, dans BREVETTI GIULIO ET ALII (éd), *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di un viaggio tra Settecento e Ottocento*, Roma, «l'Erma» di Bretschneider, 2015, pp. 75-92

GUILLAMEN ISABELLE, *Les voyageurs européens sur les chemins de la guerre*, dans (éd) KNOPPER FRANÇOISE, RUIZ ALAIN, *Les Voyageurs européens sur le chemin de la guerre et de la paix du Temps des Lumières au début du XIXe siècle*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 2006, pp. 125-140.

NACINOVICH ANNALISA, «*Il sogno ingannatore della filosofia*». *L'Arcadia di Gioacchino Pizzi 1772-1790*, Firenze, L'Olschki, 2003.

TONGIORGI DUCCIO, *Nelle grinfie della storia: letteratura e letterati fra Sette e Ottocento*, Pisa, ETS, 2003.

VICHI MARIA GIORGETTI (éd), *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma, Arcadia Accademia Letteraria Italiana, 1977.

ÉCRITS ANCIENS

SUR SHAKESPEARE

BARETTI Giuseppe, *Discorso sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, (éd) BIONDILLO FRANCESCO, Lanciano, R. Carabba, 1911.

BARETTI GIUSEPPE, *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, Londres et Paris, J. Nourse, Durant, 1777.

BETTINELLI SAVERIO, *A un parziale del Teatro inglese*, dans *Opere edite e inedite*, Venezia, Adolfo Cesare, 1801, vol XXII.

CONTI ANTONIO, *Il Cesare. Tragedia del Sig. ab. Antonio Conti nobile Veneto. Con alcune cose concernenti l'opera medesima*, Faenza, 1726.

CONTI ANTONIO, *Marco Bruto. Tragedia del sig. abate Antonio Conti patrizio veneto*, In Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1744, 2ème édition.

DE LA PLACE PIERRE, *Théâtre Anglois*, Londres et Paris, 8 vols, 1745-1749.

DE STAËL-HOLSTEIN ANNE-LOUISE GERMAINE, *Risposta alle critiche mossele*, dans BELLORINI EGIDIO (éd), *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, Bari, Laterza, Vol. I., 1943, pp. 64-74.

DE STAËL-HOLSTEIN ANNE-LOUISE GERMAINE, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, «Biblioteca italiana», Milano, n° 1 gennaio 1816.

DODD WILLIAM, *The Beauties of Shakespeare*, New York, Thomas Y. Crowell & Company, 2 vols, 1e edition, 1888.

DUCIS JEAN-FRANÇOIS, *Amleto. Tragedia del Signor Ducis. Tradotta dal N. U. Francesco Gritti*, Venezia, 1796.

DUCIS JEAN-FRANÇOIS, *Hamlet, tragédie en cinq actes imités par l'anglais*, Paris, Chez a. Nepvue Librairie, 1818.

JUSSERAND JEAN JULES, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, Paris, Armand Colin, 1898.

LA HARPE JEAN-FRANÇOIS, *Éloge de Voltaire, par M. de La Harpe de l'Académie Française*, Genève [i.e. Paris], chez Pissot, 1780, format électronique
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86449h.image>

LACROIS ALBERT, *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français*, Bruxelles, Lesigne, 1856.

LE TOURNEUR PIERRE FELICIEN DE, *Shakespeare traduit de l'anglois, dédié au Roi*, Paris, La Veuve Duchesne, Musier, Nuon, La Combe, Ruault, Le Jay, Clousier, 1776.

MALONE EDMOND, *The plays and Poems of William Shakespeare*, 10 vols, London, J. Rivington et al, 1790.

MONTAGUE ELIZABETH, *Apologie de Shakespeare et réponse à la critique de M. de Voltaire*, Londres et Paris, Merigot, 1777.

MORANDI LUIGI, *Voltaire Contro Shakespeare. Baretti contro Voltaire*, Roma, A Sommaruga, 1882.

NAPOLI-SIGNORELLI PIETRO, *Storia Critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, 1777.

Opere drammatiche di Shakspeare volgarizzate [in prose] di una Cittadina Veneta. Tomo 1. Vita di Shakspeare.-Giudizio sopra la tragedia d'Ottello, Venezia, Eredi Costantini, 1797.

POPE ALEXANDER, *An Essay on Criticism*, London, W. Lewis, 1711.

POPE ALEXANDER, *Essay on Criticism*, dans (éd) CROLY GEORGE, *The works of Alexander Pope*, London, a. J. Valpy, 1835.

RICHARDSON WILLIAM, *A Philosophical Analysis and Illustration of Some of Shakespeare's Remarkable characters*, London, J. Murray, 1774.

ROLLI PAOLO, *Remarks upon M. de Voltaire's Essay on the Epic poetry of the European Nations*, London, 1728.

SHAKESPEARE WILLIAM, *The Words of Shakespeare in six volumes. Collated and Corrected by the former Editions, by Mr. Pope*, London, Jacob Tonson, 1725.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, (éd) MARTINEAU HENRI, Paris, Le Divan, 1928.

THIMM FRANK, *Shakespeareana from 1564 to 1864. An account of the Shakesperian literature of England, Germany and France during three centuries, with bibliographical introduction*, London, Foreign Bookseller and Publisher, 1865.

VALENTINI DOMENICO, *Il Giulio Cesare. Tragedia istorica di Guglielmo Shakespeare. Tradotta dall'Inglese dal dottor Domenico Valentini*, In Siena, Stamperia Agostino Bindi, 1756.

VOLTAIRE (éd), *Théâtre de Pierre Corneille*, Paris, Chez Bossange, Masson et Besson, Tome IV, 1797.

MACKENZIE HENRY, «The Mirror», No 100 (April 22, 1780), pp. 222-229.

ADDISON JOSEPH, «The Spectator», No. 411 Saturday, June 21(1712), (éd) BOND DONALD F., *The Spectator*, Oxford, Oxford Scholarly Editions Online, 2014, Vol 3, pp. 535-536.

ADDISON JOSEPH, «The Spectator», No. 412, Monday, June 23(1712), (éd) BOND DONALD F., *The Spectator*, 5 vols, Oxford, Oxford Scholarly Editions Online, 2014, Vol 3, pp. 540-544.

ADDISON JOSEPH, «The Spectator», No. 413 Tuesday, June 24(1712), (éd) BOND DONALD F., *The Spectator*, 5 vols, Oxford, Oxford Scholarly Editions Online, 2014, Vol 3, pp. 545-547.

ADDISON JOSEPH, «The Spectator», No. 414 Wednesday, June 25(1712), (éd) BOND DONALD F., *The Spectator*, Oxford, Oxford Scholarly Editions Online, 2014, Vol 3, pp. 548-553.

ADDISON JOSEPH, «The Spectator», No. 160, Monday, September 3(1712), (éd) BOND DONALD F., *The Spectator*, Oxford, Oxford Scholarly Editions Online, 2014, Vol 2, pp. 126-130.

ŒUVRES DE REFERENCE

SUR SHAKESPEARE

Volumes

BENEDETTI JEAN, *Garrick and the Birth of modern theatre*, London, Methuen, 2001.

BESTERMAN THEODOR, *Voltaire on Shakespeare*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1967, Vol. LIV.

BIANCO FRANCESCA, *Shakespeare in Italia «au tournant des Lumières». Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, Padova, Padova University Press, 2020.

BRUNELLI BRUNO, *Interpreti di Shakespeare in Italia. Shakespeare degli italiani. I testi scespiriani ispirati da fatti e figure della nostra storia e della nostra leggenda*, Torino, Società editrice torinese, 1950.

CAINES MICHAEL, *Shakespeare in the eighteenth century*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

COLAGROSSO FRANCESCO, *La prima tragedia di Antonio Conti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

COLLISON MORLAY LACY, *Shakespeare in Italy*, Stratford-upon Avon, Shakespeare Head, 1916.

CRINÒ ANNA MARIA, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1950.

CUNNINGHAM VANESSA, *Garrick and Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University press, 2008.

DE SANTIS VINCENZO, *La Prefazione al primo Shakespeare Francese*, Pisa, Pacini Editore, 2018.

DE SANTIS VINCENZO, PIAZZA ANTONELLA, SPERA SILVIA (éd), *Not for an age but for all time. Ricezione creativa di Shakespeare da Milton ai Romantici*, «il Confronto Letterario», No 74 (supplemento) 2021.

DELABASTITA DIRK, D'HULST LIEVEN (éd), *European Shakespeares. Translating Shekespeare in the Romantic Age*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins publishing Company, 1993.

DEVALLE ALBERTINA, *La Critica letteraria nel 700, Giuseppe Baretti, i suoi rapporti con Voltaire, Johnson, Parini*, Milano, Hoepli, 1932.

DOBSON MICHAEL, *The making of the National poet. Shakespeare, Adaptation and Autorship, 1660-1796*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

DRYDEN JOHN, *Essay of Dramatick Poesie*, (éd) SWEDENBERG HUGH T., *the Works of Dryden : Prose 1668-1691. An Essay of Dramatic Poesie and shorter Works*, Berkley /Los Angeles /London, University of California Press, 1971, vol. 17.

EGER ELIZABETH, *Bluestockings: Women of Reason from Enlightenment to Romanticism*, Palgrave, Macmillan, 2010.

FAZIO MARA, *Il mito di Shakespeare et il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni, 1993.

FAZIO MARA, *Voltaire contro Shakespeare*, Bari, Laterza, 2020.

GARRICK DAVID, *The Pays of David Garrick*, 6 vols, (éd) BERGMANN FREDERICK, PEDICORD HARRY, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982.

GOLDER JOHN, *Shakespeare for the Age of Reason: The Earliest Stage Adaptations of Jean-François Ducis, 1769-1792*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992.

GRABBE CHRISTIAN DIETRICH, *Sulla shakespearo-mania: 1829*, Progetto Shakespeare, Roma, E&A, 1987.

GRAF ARTURO, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Casa Editrice Ermano Loescher, 1911.

GRIENDER JOSEPHINE, *Anglomanie en France. 1740-1780. Fact, Fiction and Political discourse*, Gèneve, Drotz, 1985.

GUNNY ANMAUD, *Voltaire and English literature a study of English literary influence on Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1979.

GURY JAQUES, *Anglomanie au XVIIIe siècle: refus de Paris comme capitale littéraire*, Paris, Université de Paris IV, 1986.

HALLIDAY FRANCK ERNEST, *The Cult of Shakespeare*, London, G. Duckworth and Co., 1957.

HAYLEN ROMY, *Translation, Poetics and Stage. Six French Hamlets. Routledge library editions: Shakespeare in performance*, London and New York, Routledge, 1993.

INNOCENTI LORETTA, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni Editore, 1985.

LETOURNEUR PIERRE, *Préface du Shakespeare. Traduit de l'anglois*, (éd) GURY JAQUES, Genève, Droz, 1990.

MARSDEN JEAN I., *The Re-imagined Text: Shakespeare, Adaptation; Eighteenth Century Literary Theory*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1995.

MC EACHERN CLAIRE (éd), *The Cambridge companion to Shakespearean Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 2nd edition.

MONACO MARION, *Shakespeare on the French Stage in the Eighteenth Century*, Paris, Didier, 1974.

NULLI SIRIO ATTILIO, *Shakespeare in Italia*, Milano, Hoepli, 1918.

PEMBLE JOHN, *Shakespeare goes to Paris. How the Bard Conquered France*, London and New York, Humbledon and London, 2005.

RITCHIE FIONA, SABOR PETER (éd), *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

RITCHIE LESLIE, *Garrick and the Mediation of Celebrity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

SHAKESPEARE WILLIAM, *The Tragedy of Coriolanus*, (éd) WILSON JOHN D., Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

SMITH NICHOL (éd), *Eighteenth century essays on Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1963., 2nd edition.

VICKERS BRIAN, *William Shakespeare: the critical heritage*, 5 vols, London, Routledge, 1981.

VOLTAIRE, *Lettres philosophiques* [1734], (éd) FERRET OLIVIER, MCKENNA ANTONY, Paris, Classiques Garnier, 2010.

WILLEMS MICHELE, *La Genèse du mythe shakespearien 1660-1780*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

ZVEREVA IRINA, *Il dibattito sulle traduzioni di Shakespeare in Italia: 1700-1850*, thèse de doctorat soutenue à Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, a.a. 2017/2018.

Articles

ALCINI LAURA, *Paolo Antonio Rolli primo traduttore di Milton un poeta, editore, polemista e maestro d'italiano nell'Inghilterra del Settecento*, «forum Italicum», Vol. 39, No 2(2005), pp. 398-420, <https://doi.org/10.1177/001458580503900205>, consulté le 14/07/2021.

AVERY EMMETT L., *The Shakespeare ladies Club*, «Shakespeare Quartely», Vol 7, No 2 (spring 1956) p. 153-158.

BALZARI ORLANDI VITTORIA, *L'anglomania di Alessandro Verri*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento: rivista internzazionale di italianistica», XI (2016), pp. 11-22.

BIANCO FRANCESCA, *La mediazione di Pierre Le Tourneur nelle prime traduzioni italiane di Shakespeare: (Giustina Renier Michiel e Michele Leoni)*, «Italica Belgradensia», 2019, pp. 99-117, DOI : 10.18485/italbg.2019.1.6, consulté le 24/01/2020.

BIANCO FRANCESCA, *Shakespeare: le traduzioni di Giustina Renier Michiel e Melchiorre Cesarotti, L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, (éd) ALFONSETTI BEATRICE *et alii*, Atti del XIX Congresso Adi-Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi Editore, 2017, pp. 1-10.

BIET CHRISTIAN, *Le Théâtre Anglois d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, pp. 27-46, <http://journals.openedition.org/shakespeare/533> ; DOI : 10.4000/shakespeare.533, consulté le 22 avril 2019.

BILLAZ ANDRE, *Voltaire traducteur de Shakespeare et de la Bible: philosophie implicite d'une pratique traductrice*, «revue d'Histoire Littéraire», Vol. 97, No 3 (1997), pp. 372-380, <https://www.jstor.org/stable/40533088>, consulté le 15/06/2021.

BLAZE DE BURY HENRY, *Shakespeare et Voltaire: Jules César au Théâtre*, «revue des Deux Mondes», Vol. 106, No. 4(15 Aout 1873), pp. 917-954, [https://www.jstor.org/stable/44732693?seq=21#metadata info tab contents](https://www.jstor.org/stable/44732693?seq=21#metadata_info_tab_contents), consulté le 13/05/2020.

CRANSTON PHILIP E., *"Rome en Anglais se prononce Roum..." Shakespeare Version by Voltaire*, «Comparative Literature. Translation. Theories and practice», Vol 90, No 6 (Dec., 1975), pp. 809-837.

CRONK NICHOLAS, *Choses vues ou choses lues ? Autour du Théâtre anglais dans les Lettres sur les Anglais*, «Revue Voltaire», 15 (2015), pp. 189-201.

DARGAN E. PRESTON, *Shakespeare and Ducis*, «Modern Philology», Vol 10, No 2(Oct., 1912), pp. 187-178, <https://www.jstor.org/stable/432678>, consulté le, 14/02/2020.

DIXON PETER, *Pope's Shakespeare*, «The journal of English and Germanic Philology», Vol. 63, No 2(1964), pp. 191-203, <https://www.jstor.org/stable/27714387>, consulté le 23/04/2021.

DORRIS GEORGE E., *The first Italian critics of Shakespeare and Chaucer*, «Romanca Notes», Vol. 6, No 2 (1965), pp. 141-143, <https://www.jstor.org/stable/43802408>, consulté le 05/07/2020.

DRAKE AMY, *Jean-Frnaçois Ducis : Re-Creating Shakespeare for an Eighteenth-Century Audience*, Selected Paers of the Ohio Valley Shakespeare Conference, Vol 5, article 4, <http://ideaexchange.uakron.edu/spovsc/vol5/iss2012/>, consulté le 29/01/2018.

EGER ELIZABETH, *Out Rushed a Female to Protect the Bard: The Bluestocking Defense of Shakespeare*, «Huntington Library Quarterly», Vol. 65, No. 1/2, *Reconsidering the Bluestockings* (2002), pp. 127-151.

GRAF ARTURO, *Gallomania, Gallofobia, Anglomania in Italia nel Settecento*, «Nuova Antologia», Vol. CXVL (1 Febbraio 1910), pp. 385-409.

GURY JAQUES, *Passions et Passion de Shakespeare à Garrick*, dans *La passion dans le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècle. Actes du Colloque – Société d'études anglo-américaines des 17^e et 18^e siècles*, pp. 73-83, https://www.persee.fr/doc/xvii_0294-1953_1978_act_7_1_2148.

GURY JAQUES, *Shakespearomanie et subversion?*, dans *Modèles et moyens de la réflexion politique au xviii^e siècle*, Acte du colloque international des Lumières organisé par l'Université lilloise des lettres, sciences humaines et arts du 16 au 19 octobre 1973, Villeneuve d'Asq, Publications de l'Université de Lille III, 1973. Vol, 3, pp. 227-243.

GURY JAQUES, *Un anglomane breton au XVIII^e siècle : le comte de Catuélan*, « Annales de Bretagne », 79-3, pp. 589-624.

HAQUETTE JEAN-LOUIS, *Le mûrier de Shakespeare ou la gloire n débat: Le jubilé de Stratford-upon-Avon (1769) et ses repercussions polémiques*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», No 2 (2004), pp. 56-69, doi : <https://doi.org/10.3406/bude.2004.2161>.

HAQUETTE JEAN-LOUIS, *Paolo Rolli & Voltaire: Modèles Littéraires et contestation critique*, dans *Tra Francia e Italia verso l'Europa: mediazioni linguistiche e culturali fra Settecento e Ottocento*, Atti del convegno di Padova del 23-24 marzo 2017, «Italica Belgradensia», 2019, 1, pp. 81-97.

KNOWLTON EDGAR C., *Nature and Shakespeare*, «PMLA», Vol. 51, No 3 (1936), pp. 719-744, <https://www.jstor.org/stable/458264>, consulté le 07/07/2021.

LEFEVERE ANDRE, *Voltaire, Shakespeare, Jules César et la traduction*, «Équivalences», No 2-3, (1983), pp. 19-28.

LOCHERT VERONIQUE, *Corneille contre Shakespeare. Débats autour du modèle français dans la théorie dramatique anglaise (1674-1694)*, dans LOUVAT-MOZOLAY Bénédicte, MARCH FLORENTINE (éd), *Les théâtres anglaise et français (XVIe-XVIIIe siècle). Contacts, circulation, influences*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2016, pp. 39-51.

LOVEJOY ARTHUR O., *'Nature' as Aesthetic Norm*, «Modern Language note», Vol 42, No 7 (1927), pp. 444-450, <https://www.jstor.org/stable/2913933>, consulté le 21/06/2021.

MARCHAND SOPHIE, *Voltaire critique des disconvenances du style cornélien : du style tragique dans les Commentaires*, «Dix-septième siècle», Vol. 4, No. 225 (2004), pp. 625-636. <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-4-page-625.htm>.

MARIE LAURENCE, *Adaptations de la théorie du jeu développée par Hamlet*, dans ROGER CHRISTINE (éd), *Les Adaptations shakespeariennes en France et dans les pays de langue allemande*, «Revue germanique internationale», CNRS éditions, 2006, pp. 133-146.

MCMAHON JOSEPH H., *Ducis – Unkindest Cutter ?*, «Yale french Studies», No. 33, *Shakespeare in France* (1964), pp. 14 -25, <https://www.jstor.org/stable/2929585>, consulté le 29/01/2019.

NEUMANN JOSHUA H., *Shakespearean Criticism in the Tatler and the Spectator*, «PMLA», vol 39, No 3 (sep., 1924), pp. 612-623, <https://www.jstor.org/stable/457121>.

NIGRI LUCIA, *"I have translated from the English" Shakespeare in Eighteenth-Century Italy*, «Skenè Jurnal of Theatre and Drama Studies», Vol. 5, No 1(2919), pp. 45-64.

NORMANN CLAUDE, *Anglomanie et anglophobie en France au XVIIIe siècle*, «Revue du Nord», No 262-262 (avril -septembre 1984), pp. 787-807.

PERTINI SANDRA, *The Eighteenth-century reception of Shakespeare: translations and adaptations for Italian audience* dans DE FRANCISCI ENZA, STAMATIKIS CHRIS (éd), *Shakespeare, Italy and transnational exchange. Early modern to Present*, New York and London, Routledge, 2017, pp. 113-124.

PRESTON DARGAN EDWIN, *Shakespeare and Ducis*, «Modern Philology», Vol. 10, No. 2 (Oct., 1912), pp. 137-178, The University of Chicago Press, <https://www.jstor.org/stable/432678>, consulté le 05/02/2018.

RAYSON THOMAS M., *The Downfall of the three unities*, «Modern Language Note», Vol. 42, No 1 (1927), pp. 1-9, <https://www.jstor.org/stable/2914461>, consulté le 30/05/2019.

REBORA PIETRO, *Comprensione e Fortuna di Shakespeare in Italia*, «Comparative Literature», Vol. 1, No 3(1949), pp. 210-224, <https://www.jstor.org/stable/1769169>, consulté le 21/03/2021.

ROULIN JEAN-MARIE, *Shakespeare e il sorgere della storia Letteraria in Francia tra Sette e Ottocento*, dans BERTAZZOLI RAFFAELLA, GHIBELLINI CECILIA (éd), *Shakespeare un romantico italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 59-71.

SHERBO ARTHUR, *Samuel Johnson and Giuseppe Baretti: A Question of Translation*, «the Review of English Studies», Vol. 19, No. 76, pp. 405-411, <https://www.jstor.org/stable/512809>, consulté le 05/04/2021.

THOMAS FRANÇOIS, «*Il faut être anglais et avoir une bonne dose de punch dans le crâne pour apprécier les scènes de Fastalff*». *Une œuvre est-elle transposable d'un univers culturel à l'autre?*, dans ESPAGNE MICHEL, GERARD VALERIE (dir.), *Transferts culturels*, «Revue Sciences/Lettres», Vol 1, 2013, pp. 152-166.

TREILHOU-BALAUDÉ Catherine, *De l'imitation à l'inspiration. Shakespeare, contre-modèle et figure tutélaire au cœur de la bataille romantique en France*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare [En ligne], 35 | 2017, consulté le 20/06/2018, <http://journals.openedition.org/shakespeare/3832>.

TREILHOU-BALAUDÉ CATHERINE, *Shakespeare, la France, la scène : une histoire lente*, «Études théâtrales» 2009/1 (N° 44-45), p. 102-109, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, <http://shakespeare.revues.org/1032>, consulté le 20/06/2018.

VIOLA CORRADO, *Approcci all'opera di Shakespeare nel Settecento italiano*, dans BERTAZZOLI RAFFAELLA, GHIBELLINI CECILIA (éd), *Shakespeare un romantico italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 73-99.

WILLEMS MICHELE, *L'excès face au bon goût : la réception de Gille Shakespeare de Voltaire à Hugo*, dans DÉPRATS JEAN M. (éd), *Shakespeare et l'excès. Actes des congrès de la Société Française Shakespeare*, Paris, Société Française Shakespeare, pp. 224-237.

WINCHESTER STONE JR GEORGE, *Garrick's Production of King Lear: A study in the Temper of Eighteenth-century Mind*, «Studies in Philology», Vol. 45, No. 1, (Jan 1948), pp., 89-103.

ZHUYU JIANG, "Nature," "Homer," and "Shakespeare": Revisiting Pope and Wordsworth on How to Write Poetry, «Comparative Literature : East & West», Vol. 1, No 2 (april 3, 2017), pp. 168-175, DOI : 10.1080/25723618.2017.1387393, consulté le 23/05/2021.

ZUBER ROBERT, *La critique Classique et l'idée d'imitation*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», No 3(may-Jun., 1971), pp. 385-399.

ZVEREVA IRINA, *Per una storia della riflessione teorica sulla traduzione in Italia. La sfortuna di Shakespeare*, «Enthymema», IX (2013), pp. 257-268.

ŒUVRES DE REFERENCE

LINGUISTIQUE ET TRADUCTOLOGIE

Volumes

BAKER MONA, SALDANHA GABRIELA (éd), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Abingdon et New York, Routledge, 2009.

BARSI MONICA, PINNAVAIA LAURA (éd), *Esempi di Seconda mano. Studi sulla citazione in contesto europeo ed extraeuropeo*, Milano, Ledizioni, 2019.

BERMANN SANDRA, PORTER CATHERINE (éd), *A Companion to Translation Studies*, Oxford, Wiley Blackwell, 2014.

BERNARDELLI ANDREA (éd), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi Editore, 2010.

CECCHERELLI ANDREA, IMPOSTI Gabriella ELINA, PEROTTO MONICA (éd), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013.

CHEVREL YVES, COINTRE ANNIE, TRAN-GERVAT YEN-MAÏ (éd), *Histoire des traductions en langue française. Xlle et XVIIIe siècle. 1610-1815*, Paris, Verdier, 2014.

D'HULST LIEVEN, BALLARD MICHEL (éd), *La Traduction en France à l'âge classique*, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion, 1996.

ECO UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

ESPAGNE MICHEL, WERNER MICHEL (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988.

FANTI CLAUDIA, *Teorie della traduzione nel Settecento Italiano. Note e discussioni*, Bologna, Tipografia Compositori, 1980.

GENETTE GERARD, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GENSINI STEFANO, *Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1761-1823)*, dans AAVV, *Il genio delle lingue. Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989.

GRAHAM ALLEN, *Intertextuality*, London and New York, Routledge, 2000.

GRUTMAN RANIER, FERRARO ALESSANDRA (éd), *L'autotraduction littéraire. Perspective Théoriques*, Paris, Classique Garnier, 2016,

HOKENSON JAN, MUNSON MARCELLA, (dir.), *The bilingual text. History and theory of literary self-translation*, Manchester and New York, St. Jerome Publishing, 2007.

HORN-MONVAL MADELEINE, *Les traductions françaises de Shakespeare 1564-1964*, Paris, Centre National de la recherche scientifique, 1963.

JUVAN MARKO, *History and poetic of intertextuality*, Pordue, Purdue University Press, 2008.

KRISTEVA JULIA, *Semeiotiké. Ricerche per una semianalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.

LEFEVERE ANDRE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992.

MAINGUENEAU DOMINIQUE, *L'analyse du discours. Problèmes et perspective*, Paris, Hachette, 1976

MONTINI CHIARA, *Self-Translation*, dans *Handbook of Translation Studies*, (éd) GAMBIER YVES, VAN DOORSLAER LUC, Amsterdam, Benjamins, 2012.

MOUNIN GEORGE, *Les Belles Infidèles*, Villeneuve d'Asq, Presse Universitaire du Septentrion, 2016, 3e édition.

MOUNIN GEORGES, *Traductions et traducteurs*, [trad. De Stefania Morganti, *Teoria e Storia della Traduzione*, Torino, Einaudi, 2006].

MUNDAY JEREMY, *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, London and New York, Routledge, 2008, 2ème édition.

NERGAARD SIRI (éd), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993.

OUSTINOFF MICHAËL, *Bilinguisme d'écriture et autotraduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, l'Harmattan, 2001.

POPOVIC ANTON, *Dictionary for the analysis of Literary Translation*, Edmonton, University of Alberta, 1976.

RICARDOU JEAN, *Claude Simon, textuellement*, dans (éd) RICARDOU JEAN, *Lire Claude Simon. Actes du Colloque de Cerisy*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1986.

RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

TODOROV TZVETAN (éd), *I Formalisti russi*, Torino, Einaudi, 2003

TRAN-GERVAT YEN-MAÏ (éd), *Traduire en français à l'âge Classique. Génie national et génie des langues*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelles, 2013.

VENUTI LAWRENCE (éd), *The Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2000.

WASHBOURNE KELLY, VAN WYKE BEN (éd), *The Routledge Handbook of Literary Translation*, New York, Routledge, 2018.

Articles

BRUGNOLO FURIO, *Ancora sugli scrittori stranieri in lingua italiana: uno sguardo sulle traduzioni e le autotraduzioni poetiche (secoli XVII-XIX)*, dans CARTAGO GABRIELLA., FERRARI JACOPO (dir), *Momenti di Storia dell'autotraduzione*, Milano, Le Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2018, pp. 65-96.

DÄLLENBACH LUCIEN, *Intertexte et autotexte*, «Poétique», No 27 (1976), pp. 282-296.

DESIDERI PAOLA, *L'operazione autotraduttiva, ovvero la seduzione delle lingue allo specchio*, dans ÁRQUEZ MARCIAL RUBIO, D'ANTUONO NICOLA (éd), *Autotraduzione. Teorie ed esempi fra Italia e Spagna e oltre*, Milano, Le Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012, pp. 11-32.

ESPAGNE MICHEL, *La notion de transfert culturel*, «Revue Sciences/Lettres », No1(2013), <http://journals.openedition.org/rsl/219>, consulté le 19 avril 2020.

ESPAGNE MICHEL, WERNER MICHEL (dir.), *Transferts culturels franco-allemands*, «Revue de Synthèse», avril-juin 1988.

EVEN-ZOHAR ITAMAR, *Interference in Dependent Literary Polysystems*, dans *Polysystem Studies*, «Poetics Today», Vol. 11, No 1 (1990), pp. 79-83.

EVEN-ZOHAR ITAMAR, *Laws of Literary Interference*, dans *Polysystem Studies*, «Poetics Today», Vol. 11, No 1 (1990), pp. 53-72.

EVEN-ZOHAR ITAMAR, *Polysystem Theory*, dans *Polysystem Studies*, «Poetics Today», Vol. 11, No 1 (1990), pp. 9-26.

EVEN-ZOHAR ITAMAR, *System, Dymanimcs, and Interference in Culture: A Synoptic View* dans *Polysystem Studies*, «Poetics Today», Vol. 11, No 1 (1990), pp. 85-94.

EVEN-ZOHAR ITAMAR, *The 'Literary System*, dans *Polysystem Studies*, dans «Poetics Today», Vol. 11, No 1 (1990), pp. 27-44.

EVEN-ZOHAR ITAMAR, *Translation and Transfer*, dans *Polysystem Studies*«Poetics Today», Vol. 11, No 1 (1990), pp. 73-78.

FITCH BIRAN T., *L'Intra-intertextualité interlinguistique De Beckett la problematique de la traduction de soi*, «Texte. Revue de critique et de théorie littéraire», No 2 (1983), Toronto, pp. 85-100.

FITCH BRIAN T., *Des écrivains et des bavards : l'intra-intertextualité camusienne*, dans (éd) GAY-CROSIER RAYMOND, LEVI-VALENSI JACQUELINE, *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 267-283.

JACKOBSON ROMAN, *Gli aspetti linguistici della traduzione*, dans (éd) HEILMANN LUIGI, *Roman Jakobson. Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 56-64.

MALL LAURENCE, *Traduction, langue-culture et langue-corps au XVIIIe siècle: Du Bos sur Virgile, Marivaux sur Thucydide et Diderot sur Térence*, «Revue de Littérature Comparée», No 1 (2007), pp. 5-19.

MARAZZINI CLAUDIO, *Più lingue danno più idee: la vocazione internazionale della linguistica di Baretta*, «Italiano LinguaDue», n. 1 (2021), pp. 743-752, <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/15910>, consulté le 14/07/2021.

ROSIELLO LUIGI, *Analisi semantica dell'espressione genio della lingua nelle discussioni linguistiche del Settecento italiano*, dans *Problemi di Lingua e Letteratura italiana del Settecento. Atti del quarto congresso dell'Associazione internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, Weisbaden, Franz Steiner Verlag, 1965, pp. 373-385.

SANTOYO JULIO CÉSAR, *Autotraducciones: Una perspectiva histórica*, «Meta», Vol. 50, No 3 (août 2005), <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n3-meta979/011601ar/>.

SANTOYO JULIO CESAR, *La traducción intratextual*, (éd) DASILVA XOSE M., TANQUEIRO HELENA, *Aproximaciones a la autotraducción in mente*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 217-230.

SCHMID SARAH DESSI, *Il genio della lingua Italiana. Osservazioni intorno alla teoria linguistica di Francesco Algarotti e alla sua importanza polemica contemporanea sull'identità e sui lineamenti della lingua italiana in movimento*, dans (éd) GRIMM REINHOLD R., KOCH PETER et alii, *Italianità Ein literarisches, sprachliches und kulturelles Identitätsmuster*, New York, Tübingen, 2003, pp. 49-63.

SIUFFI GILLES, *Le «génie de la langue» au XVIIe et au XVIIIe siècle: modalités d'utilisation d'une notion*, «Esprit Créateur», Vol 55, No 2 (Summer 2015), pp. 62-72, <https://www.jstor.org/stable/26378996>, consulté le 28/07/2021.

SIUFFI GILLES, *Le génie de la langue entre les langues*, «Littératures classiques», No 96, Vol 2(2018), pp. 163-174, <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2018-2-page-163.htm?contenu=article>, consulté le 20/07/2021.

ÉTUDES DE REFERENCE DE PHILOGIE ET ECDOTIQUE NUMERIQUE

BARBICHE BERNARD, CHATENET MONIQUE (dir.), *Conseils pour l'édition des textes de l'époque moderne XVIe–XVIIIe siècle*, Paris, Inventaire Général, 1990.

BORGMAN CHRISTINE L., *Scholarship in the Digital Age: Information, Infrastructure, and the Internet*, Cambridge, MA, MIT Press, 2007

BRYANT JOHN, *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.

DEL MONTE ALBERTO (dir.), *Elementi di Ecdotica*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1975.

GABLER HANS WALTER, *Theorizing the digital scholarly edition*, «Literature Compass», 7/2, 2010, pp. 43-56.

HAYLES KATHERINE N., *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

ITALIA PAOLA, BONSI CLAUDIA, (dir.), *Edizioni Critiche Digitali. Edizioni a confronto*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016.

LAUFER ROGER, *Introduction à la Textologie*, Paris, Larousse, 1972.

MCCARTY WILLARD, *Humanities Computing*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

MESCHINI FEDERICO, *Edizioni critiche digitali: sul rapporto tra testo, edizione e tecnologia*, «DigItalia. Rivista del digitale dei beni culturali», Vol. 2, (2003), pp. 24-42, consulté le 25/06/2019.

SAHLE PATRICK, « *What is a Scholarly Digital Edition?* », dans (éd) DISCROLL Matthew J., PIERAZZO ELEENA, *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, Cambridge, Open Book Publisher, 2016, pp. 19-39.

SCHILLINGSBURG PETER L., *From Gutenberg to Google: Electronic representation of literary texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

SCHREIBMAN SUSAN, SIEMENS RAY, UNSWORTH JOHN, *A companion to Digital Humanities*, Oxford, Blackwell, 2004.

SEGRE CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999.

STOPPELLI PASQUALE, *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, il Mulino, 1987.

STUSSI ALFREDO, *Introduzione alla filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 2007.

AUTRES LIVRES ANCIENS

BARETTI GIUSEPPE, *An account of the manners and customs of Italy, with observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country*, London, T. Davies, 1768.

BATTEAUX ABBE, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Drand, 1747.

BENI PAOLO, *Comparatione di torquato Tasso con Homero e Virgilio insieme alla difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero*, Padova, 1612.

BETTINELLI SAVERIO, *Dieci Lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella poesia italiana*, Venezia, Fenzo, 1758.

BETTINELLI SAVERIO, *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi: 21-22*, Adolfo Cesare, 1801.

BETTINELLI SAVERIO, *Opere edite e inedite*, Venezia, Adolfo Cesare, 1799, Tomo 3.

BOILEAU DEPREAUX NICOLAS, *Œvres poétiques précédées d'une notice biographique et littéraire et accompagnées de notes*, (éd) BRUNETIÈRE FERINAND, Paris, Hachette, 1895

BRUMOY PIERRE, *Théâtre des Grecs*, Paris, Chez C.J. B. Bauche, fils, libraire, quay des Augustins à l'image de Sainte Genevieve : Laurent d'Houry, fils, libraire, rue de la Vieille Bouclerie, au S. Esprit, 1749.

BRUNETIÈRE Fernand, *Études sur le XVIIe siècle: III. L'esthétique de Boileau*, «Revue des Deux Mondes (1829-1971)», No 3 (1er Juin 1889), pp. 662-685.

CARLYLE THOMAS, *History of Friedrich II of Prussia called Frederick the Great*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1858, vol. 21.

CESAROTTI MELCHIORRE, *Saggi sulla Filosofia delle lingue e del Gusto*, Pisa, Tipografia della società Lett., 1800.

CHATEAUBRIAND François-René DE, *Essai sur la littérature anglaise*, Paris, Furne et Charles Gosselin, 1836.

DE TIPALDO EMILIO, *Biografia degli Italiani Illustri nelle Scienze, lettere ed arti del se. CVIII e dei contemporanei*, Venezia, Alvisio Poli, 1838.

Del Paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton, traduzione di Paolo Rolli, Londra, Presso Carlo Bennet, 1735.

Delle Ode d'Anacreonte Teio, Traduzione di Paolo Rolli, Londra, 1739.

DIDEROT DENNIS, *Entretiens sur le Fils Naturel. De la Poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 2015.

DIDEROT DENNIS, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1875

DIDEROT Dennis, *Supplément à L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de Gens de Lettres*, Amsterdam, chez M. M. Rey Librairie, 1776.

DU BOS JEAN-BAPTISTE, *Réflexions critique sur la poésie et la peinture*, Paris, Chez Mariette, 1719.

DUFF WILLIAM, *An Essay on Original Genius and its various modes of Exertion in Philosophy and the fine Arts, particularly in Poetry*, London, Edward and Charles Dilly, 1767.

FRUGONI CARLO INNOCENZO, *Opere Poetiche del Signor Abate Carlo Innocenzo Frugoni Fra gli Arcadi Comante Eginetico*, Parma, Stamperia Reale, 1779.

GODARD LUIGI, *Poesie di Cimate Miceno*, Roma, Giuseppe Salviucci, 1823.

GOLDONI CARLO, *Il Burbero di buon cuore. Tragedia tradotta dal francese dall'autore medesimo*, Venezia, 1798.

GRAVINA GIAN VINCENZO, *Della Ragion Poetica*, Roma, Francesco Gonzaga, 1708.

HOMERE, *l'Odyssée d'Homère, traduite en vers françois. Par M. De Rochefort, de l'académie Royale des Inscriptions*, Paris, De l'imprimerie Royale, 1782.

JOHNSON SAMUEL, *Dictionnary of the English Language*, Dublin, W.G. Jones, 1768.

LA MOTTE ANTOINE HOUDAR DE, *Suite des Réflexions sur la tragédie, où l'on répond à M. de Voltaire [in] textes critiques : les raisons du sentiment*, Paris, Grégoire Dupuis, 1730 versione elettronica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71426f/f6.image>

LESSING GOTTHOLD EPHRAIM, *Dramaturgie de Hambourg Par E.-G. Lessing, traduction de M. Ed. de Suckau*, Paris, Librairie Académique, 1869.

LONGINO DIONISO, *Trattato del sublime tradotto*, Bologna, Stamperia di Lelio della Volte, 1748.

MONTI VINCENZO, *Saggio di poesie dell'Abate Vincenzo Monti a sua eccellenza la signora marchesa Maria Maddalena trotti Bevilacqua*, Livorno, Dai Torchi dell'Enciclopedia, 1779.

PIZZI GIOACCHINO, *Ragionamento sulla tragica e comica poesia*, Roma, Casaletti, 1772.

QUÉRARD JOSEPH-MARIE, *La France Littéraire ou dictionnaire bibliographique*, Paris, Didot Frères, 1838, t. 9.

RICHARDSON, *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, 3 vols, Amsterdam, Herman Uytwerf, 1728.

ROLLI PAOLO, *Il Paradiso Perduto, Poema inglese tradotto in nostra lingua al quale si premettono Osservazioni sopra il Libro del Signor Voltaire che esamina l'epica poesia delle Nazioni Europee*, In Verona, Alberto Turemani, 1730.

AUTRES ŒUVRES DE REFERENCE

Volumes

ALGAROTTI FRANCESCO, BETTINELLI Saverio, *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, Napoli, L. Ricciardi, 1969.

ANDREWS JOHN, *Letter to a young gentleman*, London, J. Walter and W. Brown, 1784

ASOR ROSA ALBERTO, *Storia europea della Letteratura italiana. Dalla decadenza al Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2009,

BARAGETTI STEFANIA, *I Poeti dell'Accademia: Le Rime degli Arcadi (1716-1781)*, thèse de doctorat soutenu à L'Università degli Studi di Parma, a.a. 2009-2010.

BARETTI GIUSEPPE, *A dissertation upon the Italian Poetry in which are interspersed some remarks on Mr. Voltaire's Essays on the epic Poets*, dans (éd) LUIGI PICCIONI, *Prefazioni e Polemiche*, Bari, Laterza, 1911.

BATTAGLIA SALVATORE, *Le teorie linguistiche del Settecento*, Napoli, Liguori, 1963.

BECQ ANNE, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice (1680-1814)*, Paris, Albin Michel, 1994.

BINNI WALTER, *Preromanticismo Italiano*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1959, 2° éd.

BLACK JEREMY, *The British Abroad. The Grand Tour in the Eighteenth Century*, London, Sutton Publishing book, 1992.

BLOOM HAROLD, *Genius. A mosaic of one Hundred exemplary creative minds*, New York, Warner Books, 2002.

BLOOM HAROLD, *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Milano, Bur, 2008.

BONNEL ROLAND G., *Éthique et esthétique du retour à la campagne au XVIIIe siècle: l'œuvre littéraire et utopique de Lezay-Marnésia, 1735-1800*, Berne, P. Lang, 1995.

BRAY RENE, *La formation de la doctrine classique*, Paris, Hachette, 1927.

BRUNEL PIERRE, PICHOS CLAUDE, ROUSSEAU ANDRE-MICHEL, *Qu'est-ce que la littérature comparées*, Paris, A. Colin, 1983.

BURKE EDMUND, *Recherche Philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, (éd) SAINT-GIRONS BALDINE, Paris, Vrin, 1998.

CAESAR MICHAEL (éd), *Dante. The Critical Heritage*, London and New York, Routledge, 2010.

CALVESI MAURIZIO, *Raffaello. La Trasfigurazione*, dans *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del '500 romani*, Roma, Bonsignori editore, 1984.

CAPACI BRUNO (éd), *Dante oscuro e barbaro*, Roma, Carocci, 2008.

CAPUANO GIOVANNI (ED), *Viaggiatori britannici a Napoli nel '700*, Napoli, La città del Sole, 1999.

CHILDE-PEMBERTON WILLIAM S., *The Earl Bishop. The life of Frederick Hervey, Bishop of Derry, Earl of Bristol*, New York, E. P. Dutton and Company, 1995.

COFANO DOMENICO ET ALII (éd), *Dante nei secoli. Momenti ed esempi di ricezione*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2006.

COMPAGNON ANTOINE, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Édition du Seuil, 1979.

CROCE BENEDETTO, *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, Bari, Laterza, 1949.

CROCE BENEDETTO, *Nuove curiosità storiche. XX. Letteratura Shakespeariana, con bibliografia dal mezzo del secolo XIX ai giorni nostri*, Napoli, Ricciardi, 1922.

DE CAPOA CHIARA, *Arte e Turismo*, Milano, Hoepli, 2006.

DE CRISTOFARO FRANCESCO (éd), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014.

de LEZAY-MARNESIA CLAUDE-FRANÇOIS, *Letters Written from the Banks of The Ohio*, HOFFMANN Benjamin (éd), Pennsylvania, the Pennsylvania State University, 2017.

DE MATTEIS GIUSEPPE, *Giuseppe Baretti, viaggiatore, critico e testimone*, dans (éd) MARIANI ANDREA, MARRONI FRANCESCO, *L'arguta intenzione. Studi in onore di Grabiella Micks*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 210-224.

DE SETA CESARE, *l'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electra Napoli, 1992.

DORAN ROBERT, *The Theory of the Sublime. From Longinus to Kant*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

FARINELLI ARTURO, *Dante e la Francia, dall'eta media al secolo di Voltaire*, Milano, Hoepli, 1908.

FOLENA GIANFRANCO, *L'Italiano in Europa. Esperienze linguistiche nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

FRANTZ PIERRE, *l'Esthétique du tableau dans le théâtre du xviii siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

FRANZ PIERRE, MARCHAND SOPHIE (éd), *Le théâtre français du XVIIIe*, Paris, L'avant-scène Théâtral, 2009.

HAQUETTE JEAN-LOUIS, HÉNIN EMMANUELLE, (éd), *La Scène comme tableau. Figures et fabriques dramatiques*, Poitiers, La Licorne, Hors-série colloques, XIV, 2004.

HAZARD PAUL, *L'influence française en Italie au XVIIIème siècle*, Paris, 1934.

HUGO VICTOR, *Préface dans Cromwell*, Paris, Flammarion, 1995 [1827].

IOTTI GIANNI (éd), *La civiltà letteraria francese del Settecento*, Bari/Roma, Laterza, 2009.

JAUSS HANS ROBERT, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, [trad.] Claude Maillard.

JAUSS HANS ROBERT, *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringheri, 2016.

KERMODE FRANK, *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

LE SCNAFF YVON, *Le Paysage Romantique et l'expérience du sublime*, Sayssel, Édition Champ Vallon, 2007.

LORETELLI ROSAMARIA, *L'Invenzione del romanzo*, Roma, Laterza, 2010.

MANIO ANDREA, *La costa di Posillipo nelle incisioni del voyage pittoresque*, dans (éd) MANFREDI TOMMASO, *Voyage pittoresque. I. Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione Saint-Non*, Reggio Calabria, Laboratorio CROSS, 2018, pp. 146-189.

MARRA GIULIO, *Il neoclassicismo inglese. Tradizione e innovazione del pensiero critico*, Brescia, Plaidea, 1979.

MEAD WILLIAM EDWARD, *The Grand tour in the Eighteenth Century*, New York, Benjamin Bloom, 1972.

MEISTERMANN BARNABAS, *Transfiguration*, dans AA. VV., *Catholic Encyclopedia*, New York, The Encyclopedia Press, 1907, 15 vols.

MORTIER ROLAND, *L'originalité: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

MÜNCH MARC-MATHIEU, *Le pluriel du beau, Genèse du relativisme esthétique en Littérature. Du singulier au pluriel*, Metz, Centre de Recherche Littérature et Spiritualité, 1991.

MUSITELLI PIERRE, *Le flambeau et les ombres: Alessandro Verri, des lumières à la Restauration (1741-1816)*, Rome, École Française de Rome, 2016.

ORLANDO FRANCESCO, *Il soprannaturale letterario : storia, logica e forme*, Torino, Einaudi 2017.

PASQUALI ADRIEN, *Le Tour des horizons. Critique et récit de voyages*, Paris, Klincksieck, 1994.

PORCELLI MARIA GRAZIA (éd), *Il Teatro francese. 1815-1930*, Roma, Laternza, 2009.

RICHARDSON PERE ET FILS, *Traité de la peinture et de la sculpture*, Genève, 1972.

RISSET JACQUELINE, *Dante en France. Histoire d'une absence*, dans *L'Italia letteraria e l'Europa. Atti del Convegno di Aosta 20-23 ottobre 1997*, Roma, Sellerio, 2001.

RIVOLETTI CHRISTIAN, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando Furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.

ROCHE DANIEL, *Humeurs vagabonds. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003.

SELLIER PHILIPPE, *Essais sur l'imaginaire classique : Pascal, Racine, précieuse et moralistes, Fénelon*, Paris, Champion, 2005.

SPIRITO FABRIZIA LUCILLA, *Vedutismo e Grand Tour. Giambattista Lusieri e i suoi contemporanei*, thèse de doctorat soutenue à l'Università degli Studi di Napoli Federico II, 2006.

VOLTAIRE, *Œuvres Complètes*, Paris, Garnier, 1878.

WATSON GEORGE (éd), *The New Cambridge Bibliography of English Literature. Volume 2 1660-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.

WELLEK RENE, *Storia della critica moderna. Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Bologna, il Mulino, 1990.

YOUNG EDWARD, *An Essay on Lyric Poetry*, dans *The Works in prose of the Reverend Edward Young*, London, P. Brown, H. Hill, S. Payne, 1765.

Articles

AGOSTI BARBARA, *Sulla fortuna critica della Trasfigurazione di Raffaello*, «Annali di Storia della critica d'arte», No 4 (2008), pp. 459-487.

BARTOLONI Paolo, *Comparative Cultural Studies and Translation Studies*, dans (éd) TÖTÖSY STEVEN ET ALII (éd), *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

BURY EMMANUEL, *La poésie selon Boileau. Entre classicisme et néo-classicisme*, «Revue européenne de recherches sur la poésie», No. 3 (2017), pp. 37-50, Doi : 10.15122/isbn.978-2-406-07471-7.p.0037.

CAPARATO VITTORIO, *Viaggiatori Inglesi in Italia tra sei e Settecento: La formazione di un modello interpretativo*, «Quaderni storici», Vo. 14, No. 42 (3) Settembre-Dicembre 1979, pp. 850-886. Consulté le 17/01/2020, https://www.jstor.org/stable/43777684?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents.

COSTA GUSTAVO, *Lettere inedite di Giuseppe Baretti*, «italica», Vol. 48, No. 3 (1971), pp. 353-366, <https://www.jstor.org/stable/478229>.

D'ALESSIO SILVANA, *Il racconto di una straordinaria Natura: viaggiare in Campania nella prima età moderna*, dans BELLI Gemma, et alii (éd), *La città il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, Napoli, CIRICE, 2017, pp. 573-776.

FIGGIS NICOLA F., *The Roman property of Frederick Augustus Hervey, 4th Earl of Bristol and Bishop of Derry (1730-1803)*, «The Volume of the Walpole Society», vol. 55, (1989), pp. 77–103, www.jstor.org/stable/41829513.

FRIEDERICH WERNER P., *Dante through the Centuries*, «Comparative Literature», Vol. 1, No. 1 (Winter, 1949), pp. 44-54, p. 50, <https://www.jstor.org/stable/1768459>.

HAQUETTE JEAN-LOUIS, « *Notre âme est un tableau mouvant* ». *Énergétique des émotions et puissance de l'image chez Diderot*, «Philologica 3», pp. 95-105, <https://doi.org/10.14712/24646830.2018.39> , consulté le 11/06/2021.

IOTTI GIANNI, *Le dénouement de Zaïre de Voltaire dans les traductions et les adaptations italiennes*, dans (éd) ROBARDEY-EPPSTEIN SYLVIANE, NAUGRETTE FLORENCE, *Revoir la fin. Dénouements remaniés au théâtre (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, Garnier, 2016, pp. 453-465.

IOTTI GIANNI, *Voltaire et l'histoire par la fiction*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparete», No Lv, Vol 2 (2002), pp. 149-162.

LECHEVALIER CLAIRE, L'imaginaire de la représentation dans *Le Théâtre des Grecs* de Brumoy (1739), «Anabases», No 31 (2020), <https://journals.openedition.org/anabases/2162>, consulté le 09/05/2021.

MARCIL YASMINE, *Le lointain et l'ailleurs dans la presse périodique de la seconde moitié du xviii^e siècle*, «Le Temps des médias», Vol. 1, No. 8(2001), p. 21-33. <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2007-1-page-21.htm>.

NAGY JOSEF, *Sul dibattito tra Bettinelli e Gozzi, su Dante*, dans *L'Italia e la cultura europea*, Firenze, Franco Cesati, 2015, pp. 69-76.

PETER HARRISON, *The 'Book of Nature' and Early Modern Science*, dans K. VAN BERKEL, A.J. VANDERJAGT, A. VANDERJAGT, *The Book of Nature in Early Modern and Modern History*, Leuven/Paris/Dudley, Peeters, pp. 1-26.

PETER HARRISON, *The Bible and the emergence of modern science*, «Science & Christian Belief», vol 18, No2 (2006), pp. 115-132.

PEZARD ANDRE, *Comment Dante conquiert la France aux beaux jours du Romantisme*, dans *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, SEI, 1963.

PIVA FRANCO, *La (ri)scoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento*, «Studi Francesi», No 158, Vol II, (maggio-agosto 2009), 264-277. Consulté le 20/07/2020. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7791>.

SAIELL EMILIE BECK, *Le Vésuve genius loci et figure métonymique de Naples dans l'œuvre de Pierre-Jaques Volaire*, dans (éd) BERTRAND DOMINIQUE, *et alii, Villes et Volcans*, Clermont-Ferrand, Pu Blaise Pascal, pp. 53- 74.

VAN BERKEL KLAAS, VANDERJAGT ARJO, *Introduction*, dans (éd) VAN BERKEL KLAAS, VANDERJAGT ARIE JOHAN, VANDERJAGT ARJO, *The Book of Nature in Early Modern and Modern History*, Leuven/Paris/Dudley, Peeters, p. ix-x.

VILLA EDOARDO, *La Comparatione di Paolo Beni*, «Italianistica : Rivista di Letteratura italiana», vol 24, No 2/3 (Maggio/dicembre 1995), *Tasso e la sua fortuna*, pp. 649-658.

DICIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES

Chardon de la Rochette, Simon, dans (éd) D'HOEFER FERDINAND, *Nouvelles Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter*, Paris, Didot Frères, 1854, Tome 9.

DAVID R. ARMANDO, *Luigi Godard*, dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2001, vol. 57, [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-godard_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-godard_(Dizionario-Biografico)/).

DEL BECCARO FELICE, *Voltaire*, Roma, Treccani, 1970, [http://www.treccani.it/enciclopedia/voltaire %28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/voltaire_%28Enciclopedia-Dantesca%29/), consulté le 11/06/2021.

Lazy-Marnésia, Claude-François de (éd) D'HOEFER FERDINAND, *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculées jusqu'à nos jours*, Paris, Didot Frères, 1860, tome 31, p. 66.

MARMONTEL JEAN-FRANÇOIS, *Traduction*, dans *Supplement à encyclopedie, où dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers Par une société de gens de Lettres*, Amsterdam, M. M. Rey librairie, Tome quatrième, 1777, pp. 952-954. Versione numérisé : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50553z/f1.item>

NACHINOVICH ANNALISA, *Pizzi, Gioacchino*, dans *Dizionario Biografico degli italiani*, Vol. 84 (2015), [http://www.treccani.it/enciclopedia/gioacchino-pizzi \(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gioacchino-pizzi_(Dizionario-Biografico)/).

PIERRE MOUCHON, *Table analytique et raisonnée des matières contenues dans le XXXIX volume in-quarto du Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers, par une société de Gens de Lettres*, Lyon, chez Amable LeRoy Librairie, 1780.

Rochefort, Guillaume Dubos de (éd) M. HOEFER, CHRÉTIEN J.C. FERDINAN, *Nouvelle biographie universelle depuis les temps les plus reculée jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter*, Paris, Frimin- Didot frères, 1811-1878, vol. 42, pp. 459-460.

Sherlock, Martin, (éd) Leslie Stephen, SIDNEY LEE, *Dictionary of National Biography*, 63 vols, London, Smith Elder & Co., 1885-1901, 1897, vol. 52., pp. 90-91.

VILLEMMAIN ABEL-FRANÇOIS, *Shakespeare (William)*, dans *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1825, XLII, pp. 229-242.

SITOGRAFIE

<http://thepeerage.com/p35908.htm#i359078>

<https://teipublisher.com/index.html>

<https://teibyexample.org/>

<https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Pierre-Jaques Volaire (1729-1799) – *L'Éruption du Vésuve du 14 mai 1771*. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Source : <https://useum.org/artwork/L-eruption-du-Vesuve-14-mai-1771-Pierre-Jacques-Volaire>

Figure 2 : Raffaello Sanzio (1483-1520) – *La Transfiguration* (1516-1520). Musei Vaticani, Rome.

Source : <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-viii---secolo-xvi/raffaello-sanzio--trasfigurazione.html>

Figure 3 : Édition du *Fragment sur Shakespeare*. La création du template.

Source : Archive privé du prototype de l'édition numérique éditée sur <https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/index.html?tab=0> . L'édition n'est pas à accès libre.

Figure 4 : Template de l'édition du *Fragment sur Shakespeare*.

Source : Archive privé du prototype de l'édition numérique éditée sur <https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/index.html?tab=0> . L'édition n'est pas à accès libre.

Figure 5: Édition du *Fragment sur Shakespeare*. Exemple 1 de la visualisation simultanée.

Source : Archive privé du prototype de l'édition numérique éditée sur <https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/index.html?tab=0> . L'édition n'est pas à accès libre.

Figure 6: Édition du *Fragment sur Shakespeare*. Exemple 2 de la visualisation simultanée.

Source : Archive privé du prototype de l'édition numérique éditée sur <https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/index.html?tab=0> . L'édition n'est pas à accès libre.

Figure 7: Édition du *Fragment sur Shakespeare*. La création d'un ODD.

Source : Archive privé du prototype de l'édition numérique éditée sur <https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/index.html?tab=0> . L'édition n'est pas à accès libre.

Figure 8: Édition du *Fragment sur Shakespeare*. Exemple de visualisation des commentaires de l'éditeur.

Source : Archive privé du prototype de l'édition numérique éditée sur <https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/index.html?tab=0> . L'édition n'est pas à accès libre.

Figure 9: Édition du *Fragment sur Shakespeare*. Exemple de visualisation de l'apparat critique.

Source : Archive privé du prototype de l'édition numérique éditée sur <https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/index.html?tab=0> . L'édition n'est pas à accès libre.

Figure 10: Édition du *Fragment sur Shakespeare*. Exemple de la création de l'ODD pour l'apparat critique.

Source : Archive privé du prototype de l'édition numérique éditée sur <https://teipublisher.com/exist/apps/tei-publisher/index.html?tab=0> . L'édition n'est pas à accès libre.

La borsa di dottorato è stata cofinanziata con risorse del
Programma Operativo Nazionale Ricerca e Innovazione 2014-2020 (CCI 2014IT16M2OP005),
Fondo Sociale Europeo, Azione I.1 "Dottorati Innovativi con caratterizzazione Industriale"



UNIONE EUROPEA
Fondo Sociale Europeo



*Ministero dell'Istruzione,
dell'Università e della Ricerca*

